



Études balkaniques

Cahiers Pierre Belon

12 | 2005

Regards croisés sur le patrimoine du Sud-Est européen

Un patrimoine de l'identité : l'architecture à l'écoute des nationalismes

A Patrimony of Identity: Ties Between Architecture and Nationalisms

Carmen Popescu



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/102>

ISSN : 2102-5525

Éditeur

Association Pierre Belon

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2005

Pagination : 135-171

ISBN : 2-910860-05-1

ISSN : 1260-2116

Référence électronique

Carmen Popescu, « Un patrimoine de l'identité : l'architecture à l'écoute des nationalismes », *Études balkaniques* [En ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 07 avril 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/102>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Un patrimoine de l'identité : l'architecture à l'écoute des nationalismes

A Patrimony of Identity: Ties Between Architecture and Nationalisms

Carmen Popescu

- 1 Dans ce chapitre, nous nous pencherons à la fois sur l'image que les architectes (les créateurs) se font de leur propre pays et sur celle que les politiciens (les idéologues) veulent en donner. Cette double démarche est indispensable pour toute étude d'une architecture identitaire, qui prend place entre l'idéologie et l'esthétique. Car, comme l'avait remarqué Ernest Gellner, la problématique nationaliste a rendu inséparables politique et culture¹.
- 2 Géographiquement, l'Albanie sera le seul pays absent de notre analyse, en raison du manque d'informations ciblées, permettant d'étudier le phénomène. Chronologiquement, nous nous intéresserons surtout à la période habituellement désignée comme l'âge des nationalismes (de la seconde moitié du XIX^e siècle au milieu du siècle suivant). Même si la problématique identitaire liée à la représentation de la nation est loin d'être révolue aujourd'hui, nous avons choisi ce découpage plus restreint par souci de cohérence.
- 3 Plutôt que de décrire les diverses réalisations investies d'un rôle identitaire, nous tenterons de décrypter les mécanismes d'identification à leur origine, afin de montrer la similitude des nationalismes architecturaux des Balkans. Cette similarité, qui lie d'ailleurs étroitement les nationalismes architecturaux en général, est d'autant plus évidente dans cette région qui a en partage un héritage historique et culturel commun. Toutefois, en forgeant ses propres images architecturales, chaque pays de la péninsule a prétendu accomplir une œuvre particulière, voire spécifique. Ceci n'est pas un paradoxe, mais tient à la substance même de l'idéologie nationaliste, qui s'affirme à travers la différence : considérer les Balkans dans leur ensemble permet de comprendre combien le phénomène des architectures identitaires a été une construction commune, où l'action d'un pays a eu des échos dans les autres.

- 4 Les architectures à vocation identitaire fournissent des objets patrimoniaux par excellence. La valeur symbolique dont sont chargés la plupart de ces édifices – particulièrement ceux qui appartiennent aux « styles nationaux » – justifie leur perception en termes d'appartenance par le peuple qui les a produits. Ainsi, ils correspondent à ce que Riegl² désignait comme des « monuments voulus », à la différence près que leur valeur de mémoire serait octroyée à la fois par leur auteur et par la postérité. Érigés à la gloire de la nation, ce sont des édifices qui se sont imposés dès leur création en tant que monuments dans le sens emblématique du terme.
- 5 La notion même de patrimoine apparaît maintenant. Non seulement l'idéologie nationaliste façonne l'idée de patrimoine, mais elle agit sans cesse sur sa compréhension, en se servant des monuments à ses propres fins. Ainsi le patrimoine ancien, qui inspire le vocabulaire des « styles nationaux », sert à fonder un patrimoine nouveau.
- 6 Pour une région qui a la réputation d'être un lieu de nationalismes explosifs – n'est-elle pas appelée la poudrière de l'Europe ? – l'expression de l'identité à travers l'architecture est, donc, incontournable.

Mise en perspective théorique

1. Identification : (s') inventer (dans) les Balkans

- 7 Quand on commence à s'interroger sur la manière d'exprimer l'identité nationale au XIX^e siècle, l'architecture se révèle un instrument efficace : art public par excellence, elle est réputée, dans la presse spécialisée de l'époque, accueillir le visiteur étranger et lui offrir la quintessence du pays qui l'a produite. Influencée par le climat, construite avec les matériaux du sol où elle est érigée, l'architecture reflète en même temps le degré de culture de ses bâtisseurs. Ainsi, l'image d'une nation se construit en même temps que son architecture. Comment décide-t-on de cette image ? La réponse dépend de la place qu'occupe le pays dans le concert des nations. Ainsi, la représentation identitaire se doit d'être prestigieuse (pour affirmer sa valeur), mais aussi distincte (pour bien montrer la spécificité du pays qu'elle illustre). Quand le prestige fait défaut, la distinction pallie ce manque. C'est justement le cas de la construction identitaire dans les Balkans.
- 8 L'image identitaire des peuples balkaniques s'est formée en superposant la représentation que les Européens ont d'eux, à celle qu'ils se renvoient à eux-mêmes. Deux clichés ont traversé les époques : les Balkans en tant qu'« Orient de l'Europe » ou en tant que « pont » entre l'Occident et le véritable Orient. Quoique antérieure à l'âge des nationalismes, la première image s'enracine par le biais des représentations des intellectuels occidentaux qui « orientalisent » la péninsule. Pour les Européens « civilisés », les Balkans représentent un Orient rendu proche. Forcée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, cette image qui surenchérit le pittoresque local dure jusqu'après la Grande Guerre. Cette relativisation de l'histoire et de la géographie ne profite pas uniquement à une esthétique romantique, mais aussi aux desseins politiques des grandes puissances qui font des Balkans une zone d'influence. L'autre représentation, celle du pont jeté entre géographies et cultures, est celle que préfèrent les peuples de la péninsule, ni véritablement Européens (mais aspirant à intégrer le continent), ni véritablement orientaux (rejetant l'héritage oriental, tout en tirant profit de ses attraits). Cette condition de *in-between*³ est à la fois un avantage et une fatalité. Enfin, dans une autre lecture, le pont métaphorique, assurant le passage entre Orient et Occident, lie également avenir et passé. A chaque

époque la perspective d'un couple antithétique qui joue un rôle essentiel dans l'imaginaire identitaire des Balkans : Occident et Orient, modernité et tradition, progrès et arriération, voire plus récemment ordre démocratique et chaos nationaliste. Ceci explique la puissante symbolique du pont de Mostar et son succès médiatique⁴ : sa reconstruction dépasse l'éthique du patrimoine pour se transformer en image de politique européenne.

- 9 Les représentations évoquées plus haut ne concordent pas toujours. Cela signifie-t-il que les Balkans n'ont pas d'identité, comme l'avait affirmé Kant dans son *Anthropologie* : « Les éléments nationaux de la Turquie d'Europe n'ont jamais réalisé et ne réaliseront jamais ce qu'on peut exiger pour qu'un peuple entre en possession d'un caractère déterminé »⁵ – ou qu'ils ont trop d'identités différentes? En fait, il ne s'agit pas tant d'identité que d'identification. Tandis que le transfert de l'identité vers le processus d'identification explique les formules variables que peuvent revêtir les images nationales, la condition même de *in-between* induit ce fort besoin d'identification. L'Europe occidentale –à travers les intérêts des grandes puissances– a joué un rôle considérable dans la mise au point, d'une part, du besoin d'identification, et, d'autre part, des représentations des peuples des Balkans.
- 10 Toute cette problématique identitaire se traduit, de manière presque directe, en architecture.
- 11 Schématiquement, on peut distinguer trois stades du processus d'identification :
 1. Dans une première étape, les Balkans sont inventés par l'Europe, à travers les expositions universelles ; ce sont des architectes étrangers qui construisent les premiers pavillons des pays de la péninsule, misant sur l'exotisme et accentuant leur orientalisme.
 2. Les Balkans s'inventent eux-même, mais toujours sous l'œil attentif de l'Europe, qui leur dicte (même si c'est de façon subreptice) le discours à représenter.
 3. La fin de la Grande Guerre avec ses conséquences marque un seuil ; désormais l'identification est entièrement assumée; c'est le dynamisme que décrit Lacan : « la transformation qui se passe dans le sujet quand il assume une image »⁶.
- 12 On remarque, donc, que dans les Balkans l'identité exprimée à travers l'architecture obéit à un processus qui ressemble à celui de la colonisation. Depuis Maria Todorova⁷, ceux qui comparent le balkanisme à l'orientalisme les différencient par l'absence d'héritage colonial du premier. Mais les architectures de représentation produites dans les deux premiers stades du processus d'identification pourraient être considérées dans une perspective coloniale. Les pavillons des pays balkaniques aux expositions universelles ne constituent pas –avec leur orientalisme exacerbé par l'imagination fébrile d'un architecte occidental– l'unique preuve de cette mainmise. L'Europe occidentale met aussi sa marque, de manière directe ou indirecte, sur les réalisations identitaires construites sur place : dans un premier temps, ce sont les architectures « étrangères » (gage du prestige de la civilisation convoitée) qui servent d'emblème aux jeunes États de la péninsule ; ensuite, elles sont remplacées par des images « ethnicisées », fabriquées soit par des architectes occidentaux, soit par des architectes autochtones formés à l'étranger. C'est un mécanisme semblable à celui qui règle la création des architectures coloniales : au début, le colonisateur exporte sa propre architecture, puis il encourage la création d'un vocabulaire « personnalisé ». Ce mécanisme serait presque identique si les pays balkaniques n'avaient pas opté eux-mêmes pour l'importation des architectures étrangères. Mais, finalement, cette importation ne s'est-elle pas faite pour mieux intégrer la zone d'influence des grandes puissances ?

- 13 Il y a ambiguïté sur la mise en place du processus d'identification dans les pays balkaniques. On pourrait l'attribuer à un certain *Zeitgeist*, qui embrase progressivement le monde entier ; mais en même temps, il semble évident que l'Europe occidentale a contribué à l'« éveil » du besoin identitaire si fortement exprimé par les peuples de la région. Développer leur identité revient pour eux à la possibilité de démontrer qu'ils existent, d'où l'adoption d'un langage forgé par l'Europe occidentale, à laquelle cette affirmation était destinée. D'où, d'autre part, du côté de l'Europe la crainte que les Balkans ne perdent leur spécificité en s'« occidentalisant »⁸. Dans cette perspective, l'excès « orientalisant » de diverses représentations balkaniques n'est pas uniquement un phénomène de mode importé de l'Europe « civilisée », mais aussi une concession faite par les « indigènes » en vue d'une reconnaissance de leur identité. Quand les architectes étrangers invités à Istanbul par le sultan s'ingénient à exploiter l'héritage ottoman afin de créer une nouvelle architecture turque, leurs efforts semblent voués (entre autres) à contredire l'observation de Kant sur la « Turquie d'Europe ».
- 14 Il devient encore plus évident que cette attitude orientalisante est destinée surtout à satisfaire des attentes (d'exotisme, voire de primitivisme) de l'autre Europe quand on sait que les pays balkaniques réfutent ce même héritage ottoman. La création d'une architecture nationale représente pour ces pays une concrétisation de leur émancipation de la servitude envers l'Empire ottoman. Il est, par conséquent, hors de question que ces pays admettent la composante orientalisante de leur art traditionnel. Toutefois, l'emploi des éléments ottomans est justifié par les créateurs des « styles nationaux » qui les présentent comme autochtones (ambiguïté de la circulation et de l'assimilation des motifs) ou, même, comme exotiques (issus de l'engouement pour l'orientalisme). En bon *Homo balkanicus*, l'architecte de ces pays préfère mettre en valeur sa condition de « in-betweenner », de médiateur entre l'Europe et l'Orient, entre la modernité et la tradition.
- 15 Ce schéma conceptuel de l'identification, brièvement exposé ici, plaide en faveur de l'existence d'un pendant architectural du balkanisme défini si brillamment par Maria Todorova. Nous tenterons de le faire surgir dans les pages suivantes, à travers l'analyse croisée de diverses expressions architecturales identitaires de la péninsule.

2. Les États-nations

- 16 Le besoin identitaire est engendré par l'avènement du nationalisme et de l'idéologie spécifique qui l'appuie. Dans les pays des Balkans, ce besoin d'identité est porté par deux facteurs primordiaux : l'Europe (incarnée par les grandes puissances) et l'État-nation.
- 17 Sous l'influence de l'Europe occidentale, la péninsule entière est secouée par un « réveil national », pour employer l'expression favorite des primordialistes. Les peuples balkaniques rêvent de pouvoir s'affranchir du « joug ottoman » et de former ce qui apparaît comme le fondement d'un pays moderne, l'État-nation. À son tour, l'Empire ottoman rêve de se moderniser, tout en essayant de résoudre l'équation qui tourmente aussi l'Autriche-Hongrie : un seul État, mais multinational, né de colonisations successives.
- 18 C'est le climat dans lequel surgissent les architectures « nationales » dans les Balkans. L'idéologie nationaliste est un des facteurs principaux –sinon le plus significatif– qui catalysent le besoin d'identité. C'est elle aussi qui donne un élan à la création des « styles nationaux », en s'appropriant le pouvoir rhétorique de l'architecture. L'idéologie nationaliste utilise à son profit la charge morale des *revivals* historiques et les avancées

d'une discipline naissante, l'histoire de l'art. Ainsi, si l'idée d'une architecture « nationale » est née des aspirations des intellectuels des différents pays, son évolution en « style national » se réalise par la volonté de l'État-nation.

- 19 Ouvrons ici une parenthèse pour justifier les guillemets d'architectures « nationales » et de « styles nationaux » : l'emploi du terme « national », qui n'est qu'un générique, exprime un souhait et non pas la réalité. Telle architecture se veut symbole de la nation qu'elle représente, mais son vocabulaire n'est « national » que par convention, car il s'inspire le plus souvent d'un style architectural circonscrit à une certaine partie du pays. Le style en question est alors considéré comme le plus représentatif, des arguments politiques s'ajoutant aux arguments esthétiques. En ce qui concerne les « styles nationaux » la situation est plus complexe : d'une part, les guillemets isolent un syntagme employé par les créateurs mêmes de ces expressions architecturales ; ils indiquent, d'autre part, le caractère erroné de ce syntagme. Ce n'est pas uniquement le terme « national » qui est trompeur (car il désigne une convention), mais aussi celui de « style » qui fait référence à un vocabulaire et à une syntaxe immuables. Or, il s'agit d'architectures polymorphes (d'où le besoin en Turquie de faire la distinction entre « le premier style national » et le « deuxième style national »), car leur motivation première n'est pas esthétique, mais idéologique. Pour aller plus loin, on peut considérer que les deux termes – architectures « nationales » et « styles nationaux » – ne se superposent pas entièrement, en raison d'une subtile différence de motivation. Les deux veulent exprimer l'identité, mais les « styles nationaux » sont officialisés pour le faire (d'où, également, l'officialisation de leur désignation).
- 20 Par conséquent, si les États-nations ne sont pas les initiateurs des « styles nationaux » ils sont, en revanche, leurs commanditaires par excellence. Ils s'approprient les expressions « nationales » que créent les architectes et ils les élèvent au rang d'architecture officielle. Mais il y a toujours un décalage entre les premiers tâtonnements des architectures identitaires et leur reconnaissance en tant que « style nationaux ». L'État-nation a besoin d'utiliser des emblèmes reconnaissables pour se représenter (d'où le recours, dans un premier temps, aux architectures étrangères confirmées). C'est pourquoi le jeune Le Corbusier, alors encore Edouard Jeanneret, ne remarque guère le « style national » roumain (pourtant né depuis un quart de siècle) lors de son *Voyage d'Orient*, en 1911. Sa description de Bucarest – « L'architecture est futile comme la vie d'ici ; de l'École des beaux-arts partout, car seuls les architectes diplômés de Paris travaillent ici »⁹ – aurait beaucoup blessé les militants du « style national » roumain.
- 21 En s'appropriant le « style national », l'État vise non pas seulement à se forger une image reconnaissable, mais surtout à utiliser cette image pour renforcer sa politique. Les aspirations nationalistes de la *Megale idea* grecque, ou d'une Grande Serbie, d'une Grande Roumanie, d'une Grande Bulgarie, ou encore d'une Turquie moderne trouvent toutes un appui dans l'architecture de chacun de ces pays. Le rôle de l'architecture est d'autant plus important qu'il s'agit d'une véritable « nationalisation » du territoire à travers ces édifices de l'identité. À son tour, l'architecture « nationale » trouve un soutien concret dans la politique étatique.

3. L'Europe : des modèles à suivre

- 22 L'identité se définit en général par rapport à l'altérité ; dans les Balkans, l'Autre ne représente pas seulement le marqueur de sa propre identité, mais aussi (et surtout) un

instigateur du besoin identitaire. Ainsi, de l'Empire ottoman aux peuples qui lui sont asservis, la péninsule cherche à se définir par rapport à l'« autre » Europe (qui la pousse dans cette quête identitaire).

- 23 À la fin du XVIII^e siècle, Jean-Louis Carra, secrétaire français à la cour du prince de Moldavie, écrivait dans son *Histoire de la Moldavie et de la Valachie* : « La France, l'Angleterre, une partie de l'Allemagne et de l'Italie occupent le centre de ce continent, & de ce centre partent les lumières qui vont éclairer les autres contrées du globe. [...] Ce n'est point à des peuples barbares, ignorans, qu'il appartient les premiers de nous connoître ; c'est à nous au contraire, à nous [...] à démêler le caractère, le génie, la physionomie même des peuples contemporains, placés sur cette terre comme soumis à nos observations et à nos critiques. C'est à nous enfin, à connoître ces mêmes peuples, avant que ces mêmes peuples sachent se connoître eux-mêmes et cherchent à nous connoître à leur tour »¹⁰. Son successeur, le comte d'Hauterive affirmait à son tour : « Si j'appartenois, mon Prince, à la nation sur laquelle vous allez régner, c'est pour vous que j'entreprendrais d'en devenir historien »¹¹. Démêler le caractère d'une nation ou écrire son histoire – cela revient au même : l'Europe des Lumières se propose de révéler l'identité de l'Europe des ombres.
- 24 L'étranger joue donc un rôle décisif dans l'avènement et le développement des idéologies nationalistes dans la péninsule balkanique. Ce rôle est exercé par deux canaux, l'un politique et l'autre culturel (ce qui conforte la théorie de Gellner), qui entremêlent leurs influences. Les grandes puissances non seulement soutiennent le « réveil national », elles le provoquent. C'est une colonisation inversée : en provoquant le besoin identitaire et en offrant ensuite les outils nécessaires à son assouvissement, les grandes puissances attirent durablement la péninsule dans leur zone d'influence. On ne s'étonnera donc pas de l'argument que donne le brillant homme politique valaque Ion C. Brătianu pour convaincre Napoléon III de soutenir l'union des Principautés roumaines : « La France aura tous les avantages d'une colonie, sans y connaître les désavantages »¹².
- 25 À la recherche d'un modèle d'émancipation (politique et culturelle), les Balkans s'inspirent de l'Europe du progrès. La France, l'Angleterre, la Russie, l'Empire austro-hongrois, l'Allemagne, l'Italie, leur apportent leur aide tout en imposant leur influence : du soutien diplomatique à l'ingérence politique directe, du rayonnement des systèmes de pensée à l'engouement pour la culture matérielle. Le schéma des influences exercées par l'Europe occidentale sur la péninsule balkanique est très complexe, surtout sur le plan culturel. Les acteurs principaux de cet enchevêtrement fait d'impulsions, échos, émulations et modes sont l'intellectuel autochtone et l'intellectuel étranger¹³. Les deux peuvent travailler de pair, partager les mêmes convictions et outils ; pourtant, leurs résultats sont rarement les mêmes, livrant deux facettes de l'identité en question.
- 26 L'intellectuel étranger joue le plus souvent le rôle du catalyseur. Dans tous les domaines qui concourent à la construction identitaire – histoire, arts en général, folklore – il apporte l'impulsion que cherche l'intelligentsia autochtone. Parfois, il la devance, se situant lui-même en pionnier de l'art national des pays concernés. À la recherche de l'exotique et de l'originel, son désir de découverte peut le mener parfois à inventer l'identité (le cas le plus célèbre restant celui du *Guzla* de Prosper Mérimée). Il en va de même en architecture : des figures centrales de l'architecture européenne ont influencé, par leur travail et leurs écrits, la formation de générations d'architectes des pays balkaniques ; de nombreux architectes étrangers se sont établis, ne serait-ce que pour quelques années, dans ces pays, contribuant souvent à la création d'une architecture

« nationale » ; enfin, aux expositions universelles, les premiers pavillons des pays balkaniques ont été tous, sans exception, dessinés par des architectes étrangers.

- 27 L'intellectuel autochtone est à la fois un patriote et un propagateur : il suit, voire donne un élan aux aspirations d'émancipation de son pays, en lui apportant l'appui du modèle étranger. Ainsi, il agit par conviction, par émulation, ou tout simplement par désir d'être dans l'air du temps. Formé, dans la plupart des cas (faute d'un enseignement spécialisé local), dans des centres réputés de la culture européenne, restant souvent en relation avec le milieu intellectuel de sa formation, de retour dans son pays d'origine, il s'implique souvent dans la politique, grâce à ses acquis et à ses compétences ; il peut également contribuer à fonder une école nationale d'architecture (au sens propre et figuré du terme). Militant, il est souvent engagé dans la parution de publications spécialisées et peut occuper des postes-clés pour le progrès de son pays.
- 28 Les architectes locaux circulent non seulement en Europe, mais aussi à l'intérieur de la péninsule, ce qui contribue au mélange d'inspirations et de sources traditionnelles (même s'ils ne reconnaissent pas l'influence subie). Ainsi, ces créateurs d'architectures spécifiques partagent non seulement un héritage commun, mais aussi des motivations et des démarches communes. Les altérités se retrouvent en une identité commune.

4. Entre modernité et tradition

- 29 Ces deux forces apparemment antagonistes –la modernité, d'une part, et la tradition, d'autre part– constituent le fondement de l'identification nationale. Le processus d'identification se fait dans un double mouvement : en se projetant dans l'avenir et en prenant position par rapport au passé. Les nationalismes mettent à l'honneur le passé, afin de mieux construire l'avenir. C'est un mécanisme qui est valable pour tout processus d'identification, mais qui prend une valeur symbolique pour les pays des Balkans. La raison réside dans le rejet de l'appartenance historique et géographique. Historiquement, les pays de la péninsule ne cherchent pas seulement à se libérer de l'Empire ottoman, ils veulent aussi effacer la marque d'« orientaux » qui pèse sur eux, ce qui, géographiquement, les mène à la volonté d'intégrer l'Europe. Si l'accès à la modernité ouvre la voie vers le monde civilisé, l'appel à la tradition démontre leur « véritable » nature (celle d'avant la conquête par l'Empire ottoman). De son côté, l'Empire veut aussi s'émanciper, faisant ainsi preuve de sa viabilité.
- 30 Les Balkans importent de l'Europe occidentale la dialectique modernité/tradition, sans avoir vécu in extenso ses motivations. Ainsi, l'installation presque forcée de la modernité est suivie très rapidement de l'apparition de diverses formes de revivals. D'ailleurs, le besoin même d'identité est perçu dans la péninsule comme une forme de modernité. Les « styles nationaux » ne dérogent pas à cette règle, à l'instar de Slovenska moderna, l'architecture slovène de la fin du XIX^e siècle qui se présente comme l'alliance d'un contenu national et d'une forme européenne. Cette formule est, d'ailleurs, celle qui fait école dans tous les domaines artistiques : le langage européen conforte le besoin d'être compris (donc pris en compte), tandis que les éléments « nationaux » apportent la distinction d'une spécificité souhaitée.
- 31 L'intérêt pour le passé, devenu indispensable pour l'édification de l'avenir, introduit deux notions-clés : la tradition et le patrimoine. Les deux représentent deux éléments primordiaux de la panoplie identitaire, qui contribuent activement à forger l'image nationale. Leur contenu et leur étendue sont des paramètres variables, fixés par

l'idéologie nationale. Ainsi, même s'ils varient à travers les décennies, leur rôle reste le même, celui de soutenir cette idéologie. Ils fondent le langage architectural identitaire, qui, à son tour, détermine l'évolution de leur compréhension.

Architecture et identité

1. Nation et modernité

- 32 Les échanges économiques avec le reste du continent, d'une part, et la préparation des changements politiques dus à l'émancipation des pays asservis à l'Empire ottoman, d'autre part, favorisent l'intensification de la circulation des courants artistiques étrangers dans la péninsule balkanique. Les élites et les dirigeants s'approprient l'art académique propagé par les centres de l'Europe « civilisée » pour revendiquer ou proclamer leur émancipation. Les élites veulent être à la mode, tandis que les dirigeants cherchent à légitimer leur gouvernement. Dans les deux cas, les académismes divers (même dans leur version provincialisée) deviennent synonymes de progrès.
- 33 L'adoption des modèles européens entraîne une modernisation systématique dans tous les pays de la péninsule, à commencer par l'Empire ottoman, qui veut ainsi faire preuve de sa viabilité. Cette modernisation est formée de deux volets. Elle s'effectue d'abord à travers les règlements d'urbanisme qui encadrent et stimulent le développement des villes. Parallèlement, elle est portée par l'engouement des élites, cultivées et voyageuses, pour les architectures des pays de l'Europe occidentale avec lesquelles elles sont en contact. Si ce phénomène de mode n'est pas négligeable en raison de son ampleur, il n'explique pas toutefois la transformation des courants architecturaux étrangers en emblème des identités nationales. L'identification s'effectue au moment où les nouveaux États balkaniques adoptent ces architectures étrangères en tant que style officiel. D'une part, ces architectures, notamment le néo-classicisme et l'éclectisme académique, confèrent du prestige aux jeunes États en quête de reconnaissance ; d'autre part, elles offrent des modèles fonctionnels aux nouvelles institutions (ministères, hôtels de ville, universités, musées...) qui autrement ne trouvent pas de correspondant dans l'architecture traditionnelle du pays.
- 34 Les modèles étrangers adoptés en tant qu'architecture officielle des nouveaux États balkaniques émanent surtout du milieu allemand et viennois (plus actif en Serbie, Bulgarie, mais aussi en Grèce), ainsi que de l'École des Beaux-Arts de Paris (très présente en Roumanie et en Grèce). En règle générale, plus l'architecture importée est fidèle à son milieu d'origine, plus elle est efficace en tant qu'emblème de la jeune nation, d'où le fait que les gouvernements font appel à des architectes issus du même milieu. Pourtant, il y a des situations de « nationalisation » des modèles étrangers, comme c'est le cas en Serbie avec le « baroque serbe », alliant le baroque tardif de l'Europe centrale et les formes classiques. La cathédrale de Belgrade (1837-1840) en est un exemple éloquent.
- 35 Cette modernisation des Balkans à travers l'architecture présente deux cas spéciaux d'appropriation de modèles étrangers en tant qu'emblème de la nation : la Grèce et la Roumanie.
- 36 Le cas grec est bien particulier grâce à ce que symbolise pour l'Europe entière l'héritage de la Grèce antique. Berceau de la civilisation européenne, patrie du classicisme artistique, la Grèce enflamme les intellectuels d'Europe occidentale et, parmi eux, en

plein essor du néo-classicisme, les architectes rêvent de pouvoir la reconstruire. Les plus grands noms du néo-classicisme européen apportent leur contribution à l'édification de la Grèce moderne. L'intronisation du roi Othon, fils de Louis de Bavière, ouvre la porte aux grands maîtres allemands, Leo von Klenze (qui dessine en 1834 le plan d'Athènes) et Karl Friedrich Schinkel (qui imagine ériger, de manière symbolique, les institutions du jeune État sur l'Acropole)¹⁴. Il faut ajouter les frères Hansen, Christian (l'Université 1839-1849) et Theophil (l'Observatoire, l'Académie Sinaia 1859-1887, la bibliothèque Vallianeios 1888, le Musée Archéologique Zappeion), Friedrich Gaertner (le palais royal 1836-1840), mais aussi des architectes grecs comme Stamatios Kleanthes et Lysandros Kaftanzoglu, formés le premier à Berlin et le second à Rome. Le néo-classicisme des institutions publiques s'impose naturellement comme symbole de la nouvelle identité grecque. Et pour cause, car bien qu'importé d'Europe occidentale, il s'inspire directement des monuments de la Grèce antique –Klenze et Theophil von Hansen s'impliquent dans des recherches archéologiques–, érigés dans le même marbre blanc du Pentélique. Il s'agit d'offrir à la Grèce moderne un nouvel âge d'or à travers son architecture retrouvée. En même temps, cette identité grecque ressuscitée nourrit une nouvelle fois la culture européenne. Ainsi s'installe un subtil jeu de miroirs dont les maîtres du néo-classicisme profitent pour étayer leurs théories.

- 37 Le cas roumain est complètement différent. L'architecture qu'adopte le jeune État, fondé en 1859 par l'union de la Valachie et de la Moldavie et devenu indépendant en 1878, après la guerre russo-turque, n'a rien en commun avec les traditions du pays. Comme les autres pays de la péninsule, au XIX^e siècle, la Roumanie modernise son architecture (résidences privées, édifices publics, mais aussi églises) et l'aspect de ses villes. Mais l'œuvre des architectes étrangers –autrichiens, allemands, italiens et, plus tard, français– et des très rares roumains ne représente rien de plus qu'une volonté d'émancipation éprouvée à la fois par les élites et les dirigeants du pays. En revanche, la proclamation du Royaume roumain en 1881, mue cette volonté en politique d'État. Le gouvernement décrète en 1882 une loi concernant l'établissement d'édifices et constructions publics¹⁵, qui transforme le pays en un immense chantier, et adopte pour l'architecture des nouvelles institutions l'éclectisme académique de l'École des Beaux-Arts de Paris. Pour ce, il confie les commandes à des architectes français, Paul Gotereau¹⁶, Albert Galeron¹⁷, Louis Blanc¹⁸, Albert Ballu¹⁹, Marie-Joseph Cassien-Bernard²⁰, ainsi qu'à des Roumains formés à Paris, Alexandru Săvulescu²¹, Dimitrie Maimarolu²², Ioan D. Berindei²³, Filip Montoreanu, etc. La Roumanie s'oriente très tôt, dès la première moitié du XIX^e siècle, vers le modèle français : la France est la « Grande sœur » auprès de laquelle on cherche un soutien politique et on s'abreuve de culture. Mais le choix de l'architecture Beaux-Arts pour les institutions du royaume est dû surtout au prince allemand Carol de Hohenzollern-Sigmaringen, installé sur le trône du pays depuis 1866, et dont la mère est apparentée à Napoléon III. Le roi et son gouvernement font de l'architecture française, réputée dans le monde entier, l'emblème de la Roumanie moderne : le prestige de la première éclaire la seconde. L'adoption de l'architecture Beaux-Arts dépasse le cadre institutionnel, se transformant en phénomène de mode, plébiscité à la fois par les classes supérieure et moyenne. Son succès est tel qu'au tournant du siècle Bucarest est appelé « le petit Paris » : l'identification du jeune royaume avec son modèle est accomplie.

2. « Styles nationaux ». Une ascension spectaculaire

Des débuts protéiformes

- 38 Les « styles nationaux » naissent sous le signe du temps. C'est l'avènement de l'ère historique, ouverte par la pensée hégélienne, qui les engendre. Les nations définissent leurs repères à travers le narratif de l'histoire, processus d'autant plus nécessaire dans les pays balkaniques qui comptent ainsi affirmer leur identité. De façon générale, les nationalismes architecturaux mêlent romantisme (aspiration vers un idéal national ; goût du pittoresque) et historicisme (regard taxinomique sur l'histoire ; résurrection du passé).
- 39 Dans les Balkans, l'apparition des architectures identitaires inspirées de la tradition du pays développe un double rapport avec les modèles étrangers. D'une part, elle est stimulée par ceux-ci, car elle est à la fois induite par les idéologies nationalistes et préparée par les doctrines esthétiques émanant de l'Europe occidentale. D'autre part, elle prend position contre les modèles étrangers, étant perçue comme la réaction naturelle contre ces modes envahissants, en rupture avec la tradition locale. L'occidentalisation des villes est déplorée par les architectes locaux, à l'instar du Serbe Dragutin Inkiostri : « Un étranger qui visite notre ville ne sera pas surpris de trouver un village allemand à la place d'une capitale serbe, dans les théâtres des vaudevilles parisiens et de l'opérette viennoise à la place des belles et célèbres chansons serbes et des traditions folkloriques, [ainsi que] de la mode française et allemande au lieu des costumes populaires serbes, décents, beaux et opulents »²⁴.
- 40 Si l'étranger veille sur la naissance des « styles nationaux » dans les Balkans c'est parce que aucun pays de la péninsule n'est doté d'écoles d'architecture avant la fin du XIX^e siècle. On pallie ce manque, d'une part, en faisant appel aux architectes étrangers et, d'autre part, en envoyant des jeunes du pays se former dans des centres européens. Dans plusieurs cas, comme en Turquie, en Grèce ou en Serbie, les premières propositions d'expressions de l'identité nationale viennent d'architectes étrangers. L'étranger est à la fois plus curieux et plus sensible aux attraits spécifiques de la tradition locale ; de plus, de par son éducation, il est enclin à porter un regard historiciste sur l'ensemble des styles architecturaux. Les architectes étrangers ne sont pas tous animés des mêmes motifs. En Serbie, ils suivent les aspirations nationales et sont plus attachés à la dimension idéologique, comme c'est le cas du Tchèque Jan Nevole ou encore de l'Italien Carlo Maciachini. Militant panslaviste, Nevole allie éléments romans, byzantins, vénitiens et mauresques dans son projet de l'Université de Belgrade (1858-1963), premier bâtiment civil serbe d'expression nationale ; il pose ainsi les bases d'un idiome apprécié dès le départ par ses confrères, qui le considèrent comme une résurrection de la tradition locale²⁵. Quant à Maciachini, il concrétise la vision de la communauté serbe de Trieste, commanditaire de l'église Saint-Spiridon (1861-1869) ; celle-ci exige que l'édifice soit construit « dans le style des monuments nationaux » et l'architecte, formé à Vienne, propose la solution du néo-byzantin²⁶.
- 41 En revanche, les architectes étrangers exerçant à Istanbul semblent plus séduits par le côté esthétique de la quête identitaire. Les réformes du Tanzimat, mises en œuvre depuis 1839, avaient encouragé, dans le cadre de la modernisation de l'architecture, la création d'un style néo-ottoman. Fruit des recherches des architectes étrangers comme Gaspere Fossati, Pietro Montani, Giovanni Battista Barborini, Léon Parvillée, Marie-Auguste-

Antoine Bourgeois, ce style est plus influencé par la vision orientalisante alors en vogue dans l'Europe occidentale, que par les aspirations nationalistes des Jeunes Turcs. Des architectes comme Alexandre Vallaury²⁷ et Raimondo d'Aronco²⁸ témoignent de leur attachement à l'esprit du temps en interprétant l'héritage ottoman dans une vision nourrie par l'Art 1900²⁹. C'est une démarche très libre, très différente des revendications idéologiques serbes et de la quête d'un idéal esthétique du néo-classicisme grec.

- 42 Les autochtones font plus tardivement leur apparition sur la scène architecturale des Balkans. Les Grecs sont plus précoces, suivis de près par les Serbes et les Roumains qui déferlent en vagues massives à partir des années 1870, par les Turcs et, enfin, par les Bulgares (dont la première génération rentre à la maison vers le tournant du siècle). Tous ces jeunes se sont formés à l'étranger en contact direct avec les doctrines les plus avancées de l'architecture. C'est ainsi que se créent des zones d'influence, en fonction des villes fréquentées, ce qui explique l'émulation sélective des futures écoles d'architecture de la péninsule.
- 43 Ces jeunes architectes formés à l'étranger sont tous marqués sur le plan esthétique par les quêtes historicistes et le goût pour le pittoresque (particulièrement le vernaculaire); certains d'entre eux trouvent aussi dans ces tendances en vogue une impulsion et un appui idéologique pour créer une architecture identitaire exploitant les traditions locales. De par leur engagement, ceux-ci sont parfois ouvertement en conflit avec les architectes étrangers exerçant dans le pays, leur reprochant une interprétation trop libre de la tradition.
- 44 Définir la tradition constitue justement la question à l'ordre du jour. Que retenir des exemples du passé? Que considérer comme « national »? Les différentes strates d'influences étrangères accumulées à travers les siècles posent en termes de dilemme la légitimité de l'héritage local. On en arrive à nier l'existence d'un art national comme le fait ce professeur d'art de l'Université de Iași, en Roumanie³⁰, pour mieux motiver les architectes contemporains à en créer un. Il n'y a pas de définition unique de la tradition, mais plusieurs manières de l'appréhender: non seulement l'histoire de l'art est une discipline naissante, sans critères axiologiques, mais en outre l'appréhension de la tradition est un processus collectif auquel participent artistes, architectes, folkloristes, hommes de lettres, historiens... De plus, dans cette quête de la tradition, les opinions des architectes sont parfois divergentes, ce qui explique le caractère protéiforme des débuts des « styles nationaux ». En Roumanie, par exemple, on distingue trois directions différentes pour affirmer la « spécificité nationale »: l'une, promue par Ion Mincu considéré comme père fondateur du « style national », associe l'architecture paysanne aux grands exemples historiques; une autre, développée par Ion Socolescu, favorise un vocabulaire orientalisant, tirant profit de l'héritage ottoman; une troisième, représentée par le Français André-Emile Lecomte du Nouÿ et l'Italien Giulio Magni, interprète en version locale les grands thèmes historiques en vogue, néo-roman, néo-gothique³¹.
- 45 L'appréhension de la tradition architecturale passe par deux voies: les recherches de terrain et l'orientation idéologique. C'est l'époque des premières études sur le terrain et des premières publications d'architecture qui joueront, d'ailleurs, un rôle majeur dans l'impulsion et le développement des « styles nationaux ». Des revues comme *Analele Arhitecturii și ale Artelor cu care se leagă* (*Les Annales de l'Architecture et des Arts qui s'y rattachent*, fondée en 1890 à Bucarest) ou *Spisania na BIAD* (*Revue de la Société des Ingénieurs et Architectes Bulgares*; 1893)³² se remarquent par leur caractère engagé, contribuant effectivement par des recherches sur l'art traditionnel et des articles sur la

nouvelle architecture locale à enraciner l'idée d'une architecture « nationale ». Le Serbe Mihailo Valtrović, historien de l'art et archéologue qui commence dans les années 1870 des recherches systématiques sur l'architecture médiévale serbe, justifie l'intérêt d'une résurrection du passé en expliquant que « l'architecture est ce qui caractérise le mieux l'esprit de la nation »³³.

- 46 Dans tous les pays de la péninsule, on choisit pour représenter la tradition locale des époques artistiques chargées de symbolique idéologique. D'ailleurs les architectes sont guidés le plus souvent dans ce choix par des historiens, voire même par des hommes politiques.
- 47 Le « style byzantin » est considéré comme symbole majeur de la tradition en Grèce, mais surtout en Serbie et en Bulgarie, où il est d'ailleurs qualifié de « serbo-byzantin » ou de « bulgare-byzantin ». En Grèce, c'est Theophil von Hansen en personne qui donne l'impulsion aux recherches sur les exemples byzantins ; lors de ses travaux athéniens, le Danois s'implique effectivement dans l'étude et la restauration des monuments anciens et il a la révélation de l'architecture byzantine, qu'il interprète dans le bâtiment de la pharmacie militaire (1852). Le roi Othon se passionne aussi pour cette architecture, préconisant son utilisation dans les nouveaux édifices publics athéniens : Lyssandre Kaftantzoglou suit ses conseils en réalisant l'« Ophtalmiatreion » (1852)³⁴. Theophil von Hansen est également responsable du succès du « style byzantin » en Serbie, où il a plusieurs disciples et émules qui détournent la vogue européenne de cette architecture au profit de l'idéologie nationaliste.
- 48 Dans la Roumanie voisine on désigne comme sources privilégiées le « style brancovan », ainsi appelé d'après le nom du prince de Valachie Constantin Brâncoveanu (1688-1714) et –moins fréquemment employée– l'architecture du temps du prince moldave Ștefan cel Mare (1457-1504). La jeune historiographie roumaine considère les deux époques, mais surtout la première, comme les plus représentatives de l'histoire du pays, sur le plan politique et culturel à la fois : on notera que, par souci d'équilibre (même si la balance favorise nettement les traditions valaques), on couvre les deux anciennes principautés.
- 49 Pareillement, les architectes turcs se réfèrent aux éléments de la tradition ottomane consacrés par l'ouvrage fondateur *Usul-Mimar-i Osmanli (Principes de l'architecture ottomane)*, publié en 1873 à l'occasion de l'exposition universelle par le grand vizir Ibrahim Edhem Pacha, alors ministre des travaux publics. Présenté en trois langues (ottoman, français, allemand), l'ouvrage fait de l'art ottoman l'étendard identitaire non seulement de l'Empire, mais surtout du mouvement des Jeunes Turcs. Inspiré par les plus prestigieux écrits occidentaux en la matière (notamment le *Dictionnaire raisonné* de Viollet-le-Duc et la *Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones)³⁵, *Usul-Mimar-i* donne l'impulsion à la création d'une architecture nationale, lui servant de référence incontournable jusque dans les années d'après-guerre. Il est intéressant d'associer l'existence de cet ouvrage fondateur à la volonté des architectes turcs de créer une expression identitaire fondée sur la pureté de la tradition. Leur démarche « archéologique » est-elle une réaction explicite contre la liberté d'interprétation dont font preuve les étrangers, comme August Jasmund, auteur de l'orientalisante gare de Sirkeci, à Istanbul (1880-1890), Alexandre Vallauray ou encore Raimondo d'Aronco? La différenciation des dénominations utilisées par les architectes turcs pour désigner leurs productions respectives est symptomatique : ils opposent leur « style national » au néo-ottoman forgé par les architectes étrangers. En même temps, la prise de position des architectes turcs n'obéit pas uniquement à un ressort idéologique :

ils commencent à travailler dans les premières années du xx^e siècle, donc à une époque où la démarche identitaire avait dépassé ses débuts balbutiants.

- 50 La quête d'une pureté archéologique des sources pousse les architectes de tous les pays de la péninsule balkanique à condamner les hybridations, surtout celles qui sont faites au nom d'une recherche esthétisante. En Serbie, par exemple, la démarche byzantinisante à la Hansen est jugée trop fantaisiste au tournant du siècle, l'architecte Dimitrije Leko déplorant la tendance « d'accepter de manière non critique tout genre d'éléments importés de l'étranger »³⁶. Les autochtones ne sont pas épargnés non plus : en Roumanie, malgré son grand succès public, le vocabulaire orientalisant d'Ion N. Socolescu est critiqué par les tenants d'une architecture identitaire. Souvent, cette quête absolue de pureté archéologique n'est qu'illusoire, témoignant de l'ingérence de l'idéologie nationaliste. Ainsi, lors de la réfection du monastère de Rila, exemple notoire de la « Renaissance bulgare », les éléments inspirés du Mont-Athos dévoilent plus des aspirations politiques que des recherches esthétiques.
- 51 La quête de pureté archéologique a pourtant ses limites : il ne s'agit pas de restituer entièrement la tradition, mais de ressusciter son empreinte identitaire pour créer une nouvelle architecture de la nation moderne, donc, de greffer les éléments les plus caractéristiques de la tradition locale sur une structure moderne, empruntée aux courants en vogue de l'architecture occidentale. Cette hybridation a deux raisons principales : premièrement, les créateurs de la nouvelle architecture, étrangers ou autochtones, sont tributaires des courants occidentaux ; deuxièmement, la greffe du discours historique national sur un langage « universel » permet de le rendre compréhensible dans le monde entier. Ainsi, les édifices des divers « styles nationaux » qui naissent dans la péninsule balkanique adoptent la composition typique des académismes architecturaux enseignés dans les grands centres européens : façades symétriques, composées le plus souvent selon un schéma tripartite, pour les édifices publics ; composition pittoresque, avec une dynamique asymétrique des volumes, pour l'architecture résidentielle. L'emploi de ce schéma formaté contribue à créer une image de ressemblance des différentes architectures « nationales » de la péninsule. C'est le cas, par exemple, des projets d'Iovan Ilkić pour l'éparchie de Niš (1899) et d'Ion Mincu pour l'hôtel de ville de Bucarest (1900) : tous les deux font appel à une composition symétrique tripartite, dominée par un avant-corps central, qu'ils « particularisent » par l'ajout des citations tirées des monuments nationaux-clés.
- 52 Cette image de ressemblance est renforcée par le recours à un vocabulaire partagé. Il s'agit non seulement de l'emploi d'éléments issus de l'héritage commun à la péninsule, mais parfois aussi de l'invention d'éléments considérés comme emblématiques – ainsi la fenêtre qu'on retrouve aussi bien au palais épiscopal de Novi Sad (Vladimir Nikolić, années 1890) qu'à l'église orthodoxe des marchands roumains de Brasov (même époque)³⁷. En même temps, du fait de l'esprit du temps, des réalisations de pays différents sont étonnamment semblables car fondées sur une démarche similaire : c'est le cas des chapelles funéraires dessinées dans les premières années du XX^e siècle par Ion Mincu en Roumanie (à Bucarest et Focșani) et par Raimondo d'Aronco à Istanbul (pour le cheikh Zafir). Citons, enfin, un cas à part : celui de l'architecte bulgare Naum Tarbov³⁸, formé en Roumanie à la toute nouvelle École d'architecture de Bucarest. Le futur auteur du marché couvert de Sofia (1910) a été certainement marqué par les aspirations partagées par la plupart des professeurs de cet établissement, la création d'un « style national » roumain³⁹.

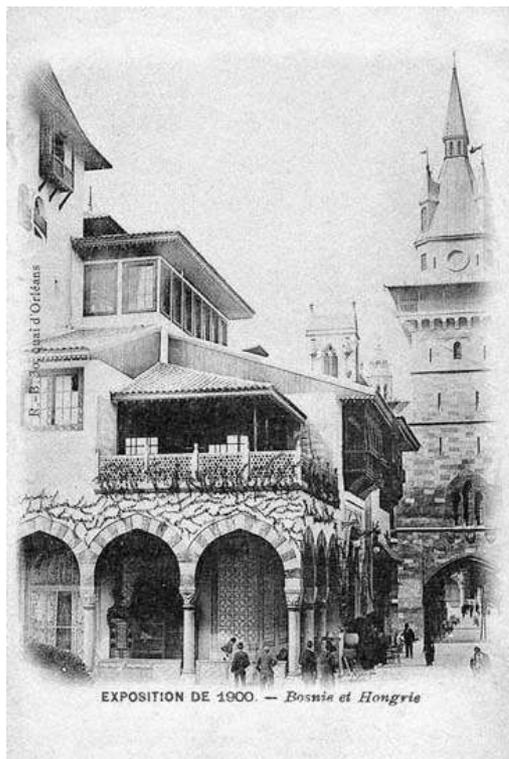
Même s'il reste un cas isolé, il prouve l'existence des échanges architecturaux à l'intérieur de la péninsule.

- 53 À ce stade de développement des architectures identitaires, le vernaculaire, l'autre composante majeure de la tradition, est très peu utilisé dans les Balkans ; on lui préfère l'exemple historique, jugé plus évocateur surtout quand on l'emploie en tant que citation. Pour les rares architectes qui font une place aux éléments d'architecture « populaire » (comme on l'appelle aussi), citons encore une fois Ion Mincu, surtout pour son Buffet à Bucarest (1892) et d'Aronco, pour la maison du grand maître des cérémonies, à Istanbul (1894-1896), ou le Sale Kazir, à Yıldız (1898). Il est intéressant de remarquer que, à la même époque, en Europe occidentale, les architectures identitaires naissantes s'appuient sur l'interprétation du vernaculaire. Cela est dû à une mise en perspective différente de l'idéologie nationaliste : les jeunes États-nations ont besoin de l'histoire pour affirmer et légitimer leur identité, les nations déjà établies historiquement affinent leur identité en se penchant sur la diversité régionale du vernaculaire. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que le jeune Le Corbusier ait été déçu de sa rencontre avec l'architecture des Balkans : venu rencontrer le « bon sauvage »⁴⁰ –l'*Homo balkanicus*– il trouve à sa place un paysan habillé en costume de ville. Il prend quelques croquis de l'architecture vernaculaire en Serbie, en Roumanie, en Bulgarie (les célèbres maisons de Tirnovo) et à Istanbul et s'attache à la céramique locale (la cruche au motif de Pégase, dans le musée ethnographique de Belgrade), mais pour le reste, il trouve la civilisation des Balkans ridicule. Il est donc incapable de comprendre les architectures inspirées par la tradition locale, qu'il perçoit uniquement comme pastiches du puissant langage Beaux-Arts. Sa déception devant la démarche historiciste des architectures modernes de la péninsule est semblable à celle qu'il éprouve devant le paysage : « Il faut avouer cependant notre désillusion première : les Balkans sont verts et nous les avions rêvés rouge (*sic*). Rouges comme de la brique sur laquelle darde le soleil ; secs, arides sans végétation. Nous n'osions pas même espérer être attaqués par des brigands puisqu'on nous avait dit qu'il n'en était point. Cependant nous nous trouvons presque dupés de rencontrer en montant des arbres comme chez nous, des chênes et des hêtres, et puis des fleurs comme chez nous [...] Ne pensez-vous pas que d'immenses montagnes rouges et nues eussent évoqué davantage l'âme rude et fanatique de ces gens qu'on croit occupés à des guet-apens et à des boucheries d'hérétiques »⁴¹ ?

Paris, Exposition universelle de 1900, le pavillon de Serbie



Paris, Exposition universelle de 1900, le pavillon de Bosnie



Paris, Exposition universelle de 1900, le pavillon de Turquie entre ceux de l'Italie et des Etats-Unis



Des programmes architecturaux pour exprimer la nation

- 54 Dans les Balkans, les premiers pas vers la création d'une image identitaire se font à travers les pavillons des expositions universelles. Celles-ci jouent un rôle crucial dans le développement du besoin d'identification des pays émergents sur la scène de l'Europe occidentale. L'alliance entre l'approche taxinomique et l'engouement pour l'exotique met en avant une vision qui joue sur la différence, voire la singularité, dont s'emparent avec fantaisie les pavillons individuels. Il est intéressant de remarquer que pour les pays situés à la périphérie du monde occidental (et possédant donc un potentiel exotique important) les pavillons sont dessinés par des architectes du monde « civilisé », qui sont ainsi les premiers à en tracer les traits spécifiques. Dans la plupart des cas, ces architectes sont déjà familiarisés avec les pays qu'ils doivent représenter, soit par le biais de missions archéologiques, comme Ambroise Baudry⁴², auteur du pavillon roumain à l'exposition universelle de 1867 à Paris, soit par celui des restaurations de monuments, comme Léon Parvillée⁴³ qui projette avec Giovan Battista Barborini le pavillon du Bosphore, pour la même manifestation. Ils proposent donc une interprétation fondée, au moins superficiellement, sur des études de terrain et leurs projets deviennent souvent des modèles pour les futurs « styles nationaux ». La préparation des pavillons contribue à une avancée du savoir sur le patrimoine des différents pays, comme l'atteste par exemple la monographie scientifique de l'église épiscopale de Curtea de Argeş (prise d'ailleurs comme modèle du pavillon roumain) publiée à l'occasion de l'exposition de 1867. C'est aussi le cas des *Principes de l'architecture ottomane*, publiés pour l'exposition de 1873 de Vienne.
- 55 Partant de l'idée que ces pavillons individuels doivent s'inspirer des monuments significatifs des pays qu'ils représentent, on recourt dans la plupart des cas aux édifices religieux, considérés comme les plus aboutis. Cette optique mènera à une uniformisation codée des pavillons balkaniques, très visible lors de l'exposition de 1900 où ils revêtent les

apparences d'une église (Grèce, Serbie, Bulgarie, Roumanie) ou d'une mosquée (Empire ottoman, Bosnie). Cette uniformisation est doublement intéressante, car elle témoigne, d'une part, d'un regard commun porté sur les Balkans et, d'autre part, de la confusion entre identité nationale et appartenance spirituelle. Ce partage identitaire pousse l'architecte bulgare Anton Torniov à comparer dans un article les pavillons serbe, roumain et bulgare⁴⁴, pour déplorer les manquements de ce dernier à la tradition : « le plus réussi est celui de Serbie, construit dans le style byzantin local, avec peu de différences par rapport à nos églises et monastères... Le roumain est le plus large et le plus luxueux... Le byzantinisme roumain a été représenté par un alliage de divers motifs mauresques employés pour les chapiteaux et les moulures »⁴⁵.

- 56 Ce détournement de l'héritage religieux transformé en symbole identitaire n'est pas surprenant pour l'époque, car les peuples balkaniques eux-mêmes revendiquent la religion en tant que composante forte de leur identité. C'est la raison pour laquelle, dans la plupart des pays de la péninsule les futurs « styles nationaux » s'articulent autour de la volonté de renouveler l'architecture religieuse. La solution est apportée par le *revival* byzantin, qui convient à la fois sur le plan esthétique (un héritage commun, approprié à la spiritualité orthodoxe) et sur le plan idéologique (elle reflète la grandeur du passé et la résistance face à l'islamisme). En Grèce, le projet de François Boulanger pour la cathédrale d'Athènes (1842) devient un modèle ; en Serbie, le Ministère de la construction décide que seul le « style byzantin » peut être utilisé pour les projets d'églises, ce qui implique également la « byzantinisation » des anciens édifices dont les formes ne correspondent pas à cette image de l'identité nationale⁴⁶. L'initiateur de ce projet est l'architecte Svetozar Ivačković, formé auprès de Hansen, à Vienne, et loué par la critique pour son église de la Transfiguration à Pančevo (1872), où revit le « style byzantin dans lequel étaient construites les plus belles et les plus célèbres églises des temps de Némanides »⁴⁷. En Bulgarie aussi, on s'applique à égaler le passé, voire à le surpasser, à travers les nouvelles églises, à l'instar de la cathédrale richement décorée Saint-Alexandre Nevski de Sofia, construite par Alexander Pomerantsev (1896-1904). Mais cet édifice a une autre particularité : il introduit en Bulgarie le néo-byzantin russe, témoignant de la place occupée par l'Empire russe dans la création de l'État bulgare. En effet, la cathédrale est perçue à la fois comme symbole du jeune État et comme hommage au peuple russe et au tsar Alexandre II⁴⁸. On comprend donc que le *revival* byzantin possède toute une dimension politisée, où pan-orthodoxie et pan-slavisme se mêlent.
- 57 En Roumanie, le Français André-Emile Lecomte du Nouÿ, disciple de Viollet-le-Duc auquel on avait fait appel pour la restauration de l'église épiscopale de Curtea de Argeş (celle-là même qui avait servi de modèle au pavillon roumain de l'exposition de 1867)⁴⁹, démolit des monuments anciens pour pouvoir créer un vocabulaire néo-byzantin digne de la splendeur du passé. Le Français remplace ainsi les églises Saint-Dimitru (Craïova) et l'église métropolitaine (Tîrgoviste) par des édifices qui ne respectent pas le parti originel mais qui, en revanche, offrent une image idéale de ce que devrait être un art « roumain ». Ses pseudo-restaurations ont été sévèrement critiquées par ses confrères roumains, ce qui n'a pas empêché qu'elles soient prises comme modèle pour les nouvelles églises construites au début du XX^e siècle.
- 58 Le *revival* byzantin s'installe ainsi, surtout en Bulgarie et Serbie via la filière pan-slaviste, en tant qu'image identitaire. « Le style byzantin a toujours eu et exerce encore une influence exclusive sur les bâtiments de notre pays ainsi que des pays voisins... On peut affirmer sans crainte que notre style national est le style byzantin modifié en fonction du

climat, des conditions locales et des besoins », clame à la fin du XIX^e siècle l'architecte bulgare Janaki Chamardjiev⁵⁰. L'emploi du néo-byzantin dépasse les programmes religieux pour s'imposer aussi dans la sphère des édifices publics : à Sofia, on l'adopte pour les Bains minéraux de Petko Momtchilov et Friedrich Grünanger (1904-1907) et pour le marché couvert de Naum Tarbov (1910) ; à Belgrade, il s'impose très tôt avec le bâtiment de l'université (1858-1863). La présence du néo-byzantin confère une légitimité identitaire au vocabulaire autrement hybride de la nouvelle architecture.

- 59 L'adoption des expressions identitaires pour les édifices publics reste pourtant limitée ; ces courants que leurs créateurs désignent déjà comme « styles nationaux » ne sont pas encore des styles officiels des États de la péninsule balkanique. Si l'État fait appel, à travers les ministères, au langage symbolique de la nouvelle architecture, ses commandes restent ponctuelles. Toutefois, elles annoncent déjà la future officialisation de cette architecture, comme en témoignent les débats passionnés autour du concours pour l'hôtel de ville de Bucarest. Le maire de la capitale roumaine stipule clairement dans le programme de la compétition (1894) que l'emploi du « style roumain » est requis⁵¹.
- 60 Vers le tournant du siècle, le domaine de prédilection des créateurs inspirés par la tradition, reste l'architecture privée. Les intellectuels sont non seulement les premiers porteurs de cette nouvelle expression, ils en sont aussi à l'origine. Au côté des architectes, les commanditaires contribuent également à la mise en œuvre d'une image identitaire. En Roumanie, par exemple, l'acte de naissance du « style national » est signé par la réalisation de la petite villa commandée par Iacob Lahovary à Ion Mincu (Bucarest, 1886) : « Le général Lahovary est venu me voir en me demandant de lui faire [le projet d'] une habitation dans le style roumain [...] »⁵², aurait confié l'architecte à un de ses disciples. Les architectes restent les acteurs décisifs dans le développement de la nouvelle expression : à eux de sensibiliser le public et de lui montrer la voie. En Bulgarie, Anton Torniov exhorte ses confrères à « trouver la manière de faire en sorte que les Bulgares se sentent dans leurs nouvelles maisons comme dans leurs maisons traditionnelles »⁵³. La solution que propose l'architecte –se conformer au climat et aux coutumes– rappelle la position de Julien Guadet, père spirituel du régionalisme français, mais aussi la doctrine des *Arts and Crafts*. L'Association des Artistes Slaves du Sud « LADA » et la société d'art contemporain « Suvremenno izkustvo » oeuvrent dans cette même lignée. Les architectes qui y sont rattachés accordent leur attention non seulement aux façades mais aussi aux intérieurs, comme Georgi Fingov pour la petite villa de Vrania, près de Sofia (1906), Pentcho Koïtchev pour la nouvelle aile de Czarska Bistritsa (1912-14), ou encore Nikola Lazarov pour la résidence royale à Vrania (1912)⁵⁴.
- 61 Le patriotisme et l'émulation, voire l'engouement pour la mode, contribuent au succès de l'architecture identitaire dans la production résidentielle. Profitant de la composante pittoresque du nouveau courant – censée exprimer le temps et l'authenticité – architectes et commanditaires s'en donnent à cœur joie en multipliant ces détails : parfois, ceux-ci n'ont rien de « national », mais copient d'autres motifs pittoresques en vogue qui circulent librement dans une Europe imbuée d'exotisme et d'historicismes éclectiques. Ceci explique comment des « chalets suisses » ou des villas « mauresques » ont pu être pris pour des œuvres nationales à l'époque de leur réalisation.

Maturité des « styles nationaux »

- 62 Les études sur le terrain, les progrès de l'histoire de l'art en tant que discipline, ainsi que la fondation des écoles d'architecture locales contribuent à consolider l'approche des « styles nationaux », qui partout dans la péninsule balkanique atteignent dès les années 1910 une maturité de conception et d'expression.
- 63 La création des écoles d'architecture constitue un facteur essentiel dans le développement des « styles nationaux ». D'une part, elles apportent une impulsion considérable aux études de la tradition locale –enseignement de l'histoire de l'architecture du pays concerné, réalisation des relevés des monuments nationaux pendant les cours pratiques– d'autre part, elles dispensent les bases de l'architecture identitaire à travers les projets d'atelier. En effet, plusieurs architectes enseignant dans ces écoles militent pour la création d'une architecture « nationale », formant dans ces préceptes les jeunes générations. L'école peut propager le nouveau courant non seulement à travers son curriculum, mais aussi à travers sa propre architecture, comme c'est le cas du nouveau local de l'école de Bucarest par Grigore Cerchez (1912-1927) qui se veut un paradigme de la doctrine du « style national ».
- 64 L'avancement des recherches sur l'architecture locale de chacun des pays balkaniques engendre une rigueur accrue du vocabulaire des « styles nationaux ». C'est à cette époque que s'établit de manière définitive l'ensemble d'éléments traditionnels à connotation « nationale ». Dans de nombreux cas, le vocabulaire gagne une rigueur presque « archéologique ». On compte parmi les exemples les plus accomplis les édifices de Vedat Tek à Istanbul (Palais des Postes, 1905-1909 ; gare maritime de Haydar Pacha, 1915) ou ceux de Kemaleddin Bey dans la même ville (Vakif Hani IV, 1912-1926, Istanbul). Ou encore, les réalisations de Petre Antonescu, en Roumanie (Ministère des travaux publics, 1904 ; fondation « Brătianu », 1908 –les deux à Bucarest ; préfecture à Craiova, 1912). Les trois architectes sont étroitement liés aux recherches sur la tradition locale, soit par le biais de l'enseignement, comme Vedat et Antonescu (ce dernier enseigne l'histoire de l'architecture), soit par la restauration des monuments historiques, comme Kemaleddin. Grigore Cerchez pratique lui aussi la restauration des monuments anciens et son architecture abonde en citations copiées presque telles quelles. Mentionnons, à côté de l'école d'architecture, évoquée plus haut, la nouvelle aile du palais princier de Cotroceni, à Bucarest (vers 1911), qui partage une démarche similaire. Les positions respectives de ces architectes les poussent à s'intéresser aux manifestations « classiques » de l'art local, plus susceptibles à leurs yeux de représenter l'âme de la nation (architecture seldjoukide et classicisme ottoman dans un cas, et art Brancovan dans l'autre). Ainsi, histoire et pratique se rencontrent-elles, toutes les deux au service d'une architecture identitaire.
- 65 À la même époque, la restauration de la fameuse église de Lazarica (1377-1380), symbolique à la fois sur le plan artistique et historique, apporte un nouvel élan à l'architecture « nationale » serbe. Ainsi, le « style morave », identifié comme plus représentatif de cette architecture, commence à être utilisé à grande échelle tant pour les édifices publics que privés. À Belgrade, Branko Tanazević compte parmi ses promoteurs les plus efficaces (central téléphonique, 1906 ; réfection du Ministère de l'Éducation, 1912).
- 66 Les recherches sur l'art traditionnel déterminent une nouvelle position doctrinaire ainsi qu'un élargissement du vocabulaire des « styles nationaux ». La tradition architecturale

commence à être comprise dans une perspective plus large, associant de plus en plus le folklore au registre historique. Ce changement constitue un pas en avant et annonce le renouvellement que connaîtront les « styles nationaux » dans les années 1920-1930. En même temps, il ne représente qu'une variation de la thématique identitaire d'origine, car les « styles nationaux » gardent toujours leur mécanisme « narratif » d'origine, le recours au vernaculaire se limitant souvent au pittoresque décoratif et volumétrique de celui-ci. Néanmoins, les bases d'une autre vision (ethnique et non plus historique) sont maintenant posées. La création des musées ethnographiques contribue à sensibiliser les architectes aux formes de l'art populaire et à élargir, ainsi, le vocabulaire des « styles nationaux ». Nous l'avons vu, le jeune Le Corbusier s'enthousiasme devant les kilims et la poterie exposés au musée ethnographique de Belgrade, objets qui ont marqué sa compréhension du folklore⁵⁵. À Sofia et à Bucarest les musées ethnographiques ouvrent tous les deux en 1906⁵⁶. L'établissement de Bucarest s'intitule « musée d'art national » et regroupe, de manière symptomatique, collections ethnographiques et collections d'art médiéval religieux. Placé à sa tête, l'historien de l'art Alexandru Tzigara-Samurcaș, le conçoit dès le départ comme un haut lieu d'apprentissage de l'art national. Convaincu que « l'architecture extérieure doit refléter d'abord le contenu, qui joue le rôle principal »⁵⁷, il confie le projet à un fervent adepte du « style national », Nicolae Ghika-Budești. De plus, il fait amener de la région d'Olténie une maison paysanne qu'il expose à l'intérieur du musée, anticipant ainsi la création du Musée du village, en 1936. En effet, les paysans commencent à intéresser les architectes des Balkans, à l'instar du Serbe Dragutin Inkiostri qui se fait l'avocat d'une architecture nouvelle nourrie par le folklore « pur et non corrompu » et qui déclare : « on devrait chercher notre style national parmi les paysans et les bergers »⁵⁸.

- 67 Le soutien apporté par les dirigeants du pays aux « styles nationaux » scelle leur officialisation qui engendrera leur expansion, à la fois en termes de territoire et en termes de programmes architecturaux. En Roumanie, l'Exposition Générale Nationale, qui célèbre en 1906 les vingt-cinq ans de la proclamation du royaume, les quarante ans de règne de Carol Ier et les mille huit cents ans d'installation des colons latins en Dacie, consacre le « style national » en tant qu'architecture emblématique du jeune État. Les aspirations nationalistes – explicites à travers tout le programme de la manifestation – légitiment le nouveau courant, le transformant en un puissant vecteur idéologique tendu vers l'accomplissement du rêve de la « Grande Roumanie ». Les architectes chargés du projet, les jeunes Victor ștefănescu et ștefan Burcuș, prennent leur tâche très au sérieux : non seulement ils font les projets de tous les pavillons officiels selon la doctrine du « style national », mais, pour ce faire, ils font appel à une documentation très approfondie, puisant à la fois dans les sources historiques et vernaculaires. Ils établissent ainsi de véritables modèles pour le développement futur de cette architecture, tout en contribuant à son succès populaire.
- 68 À la même époque, dans l'Empire ottoman, le « premier style national » devient à son tour un instrument idéologique rattaché au Comité Union et Progrès (CUP). La révolution constitutionnelle du 23 juillet 1908 se reflète concrètement dans l'architecture, par une « turcisation » de ses protagonistes et de son vocabulaire. À l'Académie des Beaux-Arts d'Istanbul, on accorde la priorité aux artistes et architectes turcs et musulmans, tandis que jusqu'alors le corps professoral était formé surtout d'Européens, Levantins, Arméniens et Grecs⁵⁹. À leur tour, les créateurs du « premier style national » turcisent son vocabulaire, accentuant ses éléments « ethniques » et nettoyant toute trace arabisante.

En même temps, les Jeunes Turcs réglementent son utilisation ; ainsi, le plan d'embellissement de la capitale (1909) stipule clairement l'obligation de recourir au « modèle turc établi par une commission compétente »⁶⁰. Il est symptomatique que le siège du CUP à Ankara, construit par İsmail Haşif Bey (1917) adopte la version turcisée du « style national ». Cet édifice, couronné par de larges toitures soutenues par de forts aisseliers en bois, est associé dans l'esprit populaire à la naissance de la nation –Mustafa Kemal y livre son discours lors de l'Assemblée générale en 1920)– et cela d'autant plus que son concepteur meurt pendant la guerre d'indépendance⁶¹. Grâce aux Jeunes Turcs le « style national » commence à se répandre dans le territoire, le siège du CUP à Istanbul marquant d'ailleurs le début de cette expansion géographique. Avec la proclamation de la République, Ankara deviendra le nouveau centre de l'architecture identitaire, réunissant les édifices les plus importants sur le plan politique aussi bien qu'esthétique. Parmi ceux-ci on distingue l'« Ankara Palas » (1924-1927), œuvre des architectes qui ont le plus marqué le « premier style national », Vedat Tek et Kemaleddin Bey⁶².

- 69 Le développement des « styles nationaux » dans les territoires qui les voient naître s'accroît surtout après la Première guerre mondiale. Ce développement est, en grande partie, la conséquence des mutations et des bouleversements géopolitiques apportés par les traités à la fin de la guerre. En Serbie et en Roumanie, l'accomplissement des aspirations nationalistes –la « Grande Serbie », la « Grande Roumanie »– propulse les « styles nationaux » respectifs au rang d'architecture d'État. En effet, leur vocabulaire sert à « nationaliser » l'ensemble du territoire de ces deux pays qui sortent agrandis de la guerre. Ainsi, l'architecture identitaire devient l'emblème de l'hégémonie, comme en témoigne l'emploi du « serbo-byzantin » dans le Royaume des Serbes, des Croates et des Slovènes⁶³.
- 70 Dans la Transylvanie récemment annexée à la Roumanie – le rêve le plus cher des nationalistes des deux côtés des Carpates – s'érigent une multitude de « cathédrales » orthodoxes : c'est une manière de « roumaniser » cette région dominée jusqu'alors par la culture hongroise et saxonne. De dimensions monumentales (d'où leur nom de « cathédrale », car elles abritent rarement la chaire d'un évêque) elles veulent rivaliser avec les hautes tours des églises hongroises et saxonnes. Le « style national » devient donc un emblème de la roumanité. Dans un contexte politique différent, le cas des édifices construits en Albanie, dans les territoires habités par des Macédo-roumains ou Aroumains est comparable. L'auteur d'un de ces édifices, la Maison roumaine de Korçë (avant 1917), est Dumitru Petrescu-Gopeş, qui concevra plus tard la « cathédrale » orthodoxe de Sighișoara (années 1930), en Transylvanie.
- 71 Mais le moteur du développement des « styles nationaux » n'est pas nécessairement l'accomplissement des aspirations nationalistes. Ainsi, les architectes bulgares défenseurs d'une expression identitaire sont directement motivés par l'échec d'une « Grande Bulgarie », ce qui prouve que les doctrines nationalistes représentent une composante forte – sinon la plus forte – de l'esprit de l'époque. Désormais, les « styles nationaux » prêteront leur vocabulaire à tous les programmes et imposeront leur esthétique dans toutes les contrées, même les plus reculées, des pays balkaniques.
- 72 Paradoxalement, leur développement est en partie responsable du déclin des « styles nationaux ». Victimes de leur succès, ils deviennent de plus en plus l'apanage d'épigones, qui les réduisent à un vocabulaire à la mode. D'autre part, leur appréhension de la tradition devenue obsolète, leur historicisme livresque les rendent incapables de véhiculer la nouvelle image des nations balkaniques métamorphosées après la guerre.

Pour preuve, le pavillon serbe à l'exposition de Philadelphie (1926) ne verra jamais le jour, faute de reconnaître le « serbo-byzantin » correspondant à la nouvelle image du pays⁶⁴. Dans tous les pays balkaniques, les « styles nationaux » trébuchent et cherchent donc à se renouveler eux aussi afin de correspondre à la nouvelle image de la nation. La vision historiciste cédera ainsi la place à une vision ethnique de l'identité.

3. Le renouvellement : entre national et régional

- 73 Les « styles nationaux » sont ébranlés par deux événements : d'une part, le succès fulgurant de l'architecture moderniste et, d'autre part, l'évolution de l'idéologie nationaliste. Pour survivre, ils doivent donc reconsidérer à la fois leurs principes esthétiques et leurs fondements idéologiques.
- 74 La référence identitaire change : dès la fin du XIX^e siècle, une nouvelle perspective s'ouvre dans l'idéologie nationaliste, substituant à la référence historique la référence ethnique. La « race », avec tous les problèmes qu'elle engendre, dicte le nouveau discours idéologique. Pour les pays des Balkans, cette évolution pourrait se comprendre comme le passage à un nouveau stade de la représentation identitaire : on utilise d'abord l'histoire pour mieux affirmer son identité, ensuite on nuance cette image à l'aide des caractéristiques ethniques. Sur le plan doctrinal, ce changement détermine deux attitudes : d'une part, il favorise l'apparition des régionalismes, déplaçant l'accent de la nation vers la région, voire le lieu ; d'autre part, il ouvre la porte à des dérapages, menant à une ligne dure, qui radicalise la problématique identitaire, en la transformant en ce qu'on désigne aujourd'hui du terme péjoratif de « nationalisme ».
- 75 Sur le plan esthétique, les nouvelles représentations identitaires oscillent entre deux solutions, qui reflètent, plus ou moins les deux lignes idéologiques évoquées plus haut. Il s'agit du folklore, qui incarne la dimension ethnique dans tous ses aspects, et d'un classicisme intemporel, mâtiné de quelques touches de spécificité locale, qui renvoie à l'essence historique du peuple en question. Car ce qui change en premier lieu ce n'est pas seulement le référent identitaire, mais surtout la manière de l'interpréter. L'approche narrative de la création des « styles nationaux » cède la place à l'interprétation subtile, voire à la suggestion. Il n'est nullement question de copier des éléments de la maison paysanne, comme l'avaient fait les défenseurs des « styles nationaux », mais d'aller chercher l'essence de cette architecture.
- 76 Une troisième option s'insinue entre ces deux voies principales, créant un lien entre elles : la « vocation méditerranéenne », courant transnational qui allie en architecture le retour à l'ordre classique à l'essence du vernaculaire. Dans les Balkans, la voie est ouverte par les projets d'Ernest Hébrard pour reconstruire Thessalonique après l'incendie de 1917 qui l'avait dévastée. Prix de Rome, collaborateur de l'historien de l'art Charles Diehl, dans le cadre des missions de l'Armée d'Orient, et ami d'Henri Prost, qui le familiarise avec la nouvelle architecture coloniale de l'Afrique du Nord⁶⁵, Hébrard imagine une version renouvelée du néo-byzantin inspirée par les monuments chrétiens de la ville et insufflée par l'esprit de la Méditerranée. Avec leur rigoureuse symétrie des façades et leurs arcades superposées, ses projets pour les principaux édifices publics de Thessalonique – l'hôtel de ville, le palais de la poste, les immeubles autour de la place Alexandre le Grand – vont constituer pendant des décennies des véritables prototypes pour les architectes de la péninsule.

- 77 En dépit de son manque de connotations « particularisantes », le modernisme sert également la cause identitaire. L'État approprie son langage, car il compte imposer une image dynamique et à la pointe du progrès, dans la technique aussi bien que dans la création artistique. Cette image est d'autant plus désirée par des pays « marginaux », qu'elle les aide à montrer qu'ils sont prêts à relever le défi du progrès européen. Ainsi, les mécanismes identitaires sont restés, dans leurs grandes lignes, les mêmes que ceux de la période précédente, seules les formules artistiques ayant changé.
- 78 Néanmoins, il est rare que l'État fasse appel à un modernisme radical –le cas de la République turque reste isolé. L'aspiration kémaliste « être occidental en dépit de l'Occident »⁶⁶ pousse l'Etat turc à faire de ce langage épuré son emblème. Pour mieux étayer l'argument identitaire, l'architecture cubique est proclamée héritière de la maison traditionnelle turque. Ce soutien inconditionnel à un modernisme radical transcrit la volonté du pays d'affirmer ses attaches à l'Europe, malgré le déplacement du centre du pouvoir en Asie mineure.
- 79 Le plus souvent, le vocabulaire moderniste se teinte de nuances locales, plus ou moins faciles à déceler. Un exemple intéressant est constitué par le pavillon que Dragiša Brašovan dessine pour l'exposition internationale de Barcelone de 1929 et qui répudie, apparemment, tout renvoi aux spécificités locales pour adopter une vision abstraite (que la presse de l'exposition met sur le même plan que le très radical pavillon de l'Allemagne, par Mies van der Rohe).⁶⁷ Pourtant, les bandes horizontales, blanches et noires, rythmant les façades de l'édifice, peuvent être lues comme un rappel de l'appareillage byzantin.

Un modernisme « particularisé » ou un nationalisme moderne ?

- 80 Tandis que le pouvoir préfère le vocabulaire du modernisme et, surtout, l'ordre monumental du néo-classicisme, les architectes s'approprient la leçon du vernaculaire afin d'inventer une nouvelle image de l'identité. Car ces expériences, nourries surtout par le folklore local, sont plus l'apanage des recherches architecturales qu'un emblème de l'État. Ce qui peut paraître paradoxal, car l'État encourage le développement des études ethnographiques, à l'image de la fondation royale Carol II qui soutient les enquêtes monographiques entreprises dans les villages roumains par le sociologue Dimitrie Gusti. Celui-ci met au point une approche complexe et originale de l'étude du monde rural : des équipes multidisciplinaires, formées de neuf spécialistes issus de domaines différents, dont un architecte, s'installent pour au moins un an dans des villages roumains afin de les analyser sous tous leurs aspects. Ces études approfondies porteront des fruits, notamment en architecture, avec, d'une part, la création du Musée du village roumain en 1936⁶⁸ et, d'autre part, la transposition de la tradition paysanne dans un langage moderne.
- 81 Ces nouvelles expériences, quoique d'expression diverse, ont deux dénominateurs communs : une conception fondée sur les principes du modernisme : l'efficacité, la fonctionnalité associées à l'interprétation épurée de la tradition vernaculaire locale. Est-ce donc du modernisme traduit en vocabulaire local, ou à l'inverse, le nationalisme adopte-t-il le langage moderne ? La réponse dépend de la perspective dans laquelle on aborde la question, surtout que les adeptes de ce nouveau courant sont à la fois des modernistes (qui tentent de le « personnaliser ») et des traditionalistes (reconvertis aux principes du modernisme).

- 82 Quoi qu'il en soit, cette nouvelle attitude convient parfaitement aux pays des Balkans qui trouvent là un moyen d'être reliés à l'Europe tout en mettant en avant leurs spécificités. Une conception identitaire redevable à la dimension ethnique ne peut que mettre à l'aise l'imagerie artistique de la péninsule regorgeant d'un folklore presque intact.
- 83 En Bulgarie, est créée en 1919 l'association l'« Art natif », qui regroupe artistes et architectes⁶⁹. Paradoxalement, elle est née, à la suite des guerres balkaniques et de la Grande guerre, de la défaillance du projet national qui alimente l'apparition d'un nouveau type de nationalisme parmi les intellectuels. L'article-programme « L'Art natif » de Geo Milev (1920) joue sur l'ambiguïté de la notion et fait clairement la différence entre le sentiment nationaliste, qu'il appelle sentiment « national de patriotisme », et le sentiment d'appartenance, qu'il appelle « sentiment de nativité »⁷⁰. C'est précisément celui-ci qui nourrit la créativité moderne. L'aspiration des intellectuels bulgares à une nouvelle expression de la spécificité locale trouve sa concrétisation dans la loi promulguée par l'Etat en 1922 pour l'encouragement de la littérature et des arts natifs. En architecture, la source d'inspiration change : ce n'est plus le passé médiéval, mais la renaissance bulgare et le vernaculaire qui rallient les suffrages des créateurs. Les œuvres de Dimitar Tsolov et Ivan Vassiliov, particulièrement la résidence d'été de Bania du roi Boris III (1926-1929) ou de Neno Yamantiev, comme la maison de Datchev à Triavna (1941) reflètent cette mutation, alliant esprit local et rigueur moderniste. Les architectes favorisent parfois l'une des deux composantes : ainsi, Todor Zlatev, pionnier de la recherche sur le patrimoine bulgare, privilégie le vernaculaire (sanatorium dans les montagnes du Rhodope, en collaboration avec Dimitar Koev, 1926), tandis que Tchavdar Mutafov proclame la possibilité de créer une architecture moderne locale, en recréant la tradition⁷¹.
- 84 Rappelons que Le Corbusier était convaincu également de l'existence d'un folklore moderne⁷². On se rend compte, d'ailleurs, que son expérience du vernaculaire balkanique – reflétée dans les croquis et les notes de ses carnets de voyage – a profondément marqué la démarche de l'architecte : à partir du thème favori de l'époque, le primitivisme (assimilé dans ce cas au folklore), il décante une spiritualité nouvelle mise au service de l'abstraction pure. Il est intéressant de remarquer que la démarche de Le Corbusier fait des émules parmi les architectes de la péninsule. Ceux-ci se placent ainsi à la fois dans la lignée des expériences européennes les plus poussées en matière d'architecture moderne et dans celle d'un régionalisme balkanique. En effet, ils contribuent à la circulation dans toute la péninsule d'un vocabulaire formel épuré, inspiré de l'habitation locale. Parmi les plus intéressants se situent les Bulgares Vassiliov et Tsolov et surtout la Roumaine Henriette Delavrancea-Gibory. Cette dernière, tirant profit de son expérience à Balcic, petite station sur la partie littorale annexée par la Roumanie après les guerres balkaniques, développe une architecture à la fois abstraite et inspirée par l'esprit des lieux. En bord de mer ou dans la capitale du pays, les réalisations de Delavrancea-Gibory sont une transposition de l'idée méditerranéenne.
- 85 En 1934, un an après que le IV^e Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) se soit tenu en Grèce, le théoricien du Mouvement moderne, Sigfried Giedion écrit : « Ce que recherche l'architecture d'aujourd'hui et ce que beaucoup d'esprits ne comprennent pas encore, est justement qu'elle tende à tenir compte du terrain, et qu'à la fois, elle dresse fièrement l'édifice abstrait, tel qu'il est ici [en Grèce] réalisé »⁷³. L'affirmation de Giedion s'applique parfaitement à l'architecture que pratique le grec Aristotélis Zachos. Celui-ci s'initie très tôt, depuis sa formation dans le milieu allemand à la fin du XIX^e siècle, à

l'emploi du vernaculaire en tant que source d'inspiration et modèle de conception. Contestant la grécité du néo-classicisme, il publie en 1911 un article fondateur, « Laïki arhitektoniki », qui érige l'étude du vernaculaire local au rang de devoir moral des architectes grecs⁷⁴. Jouant parfois sur le pittoresque des détails et des volumes, comme dans la maison de la folkloriste Angéliki Hatzimichali à Athènes (1924), Zachos privilégie néanmoins la pureté géométrique des formes inspirées par la tradition. Ainsi, la revue *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* publie la résidence de Dionysios Loverdos, à Varibopi en Attique (1928) avec la mention : « une maison d'été grecque qui n'a pas été dessinée par Le Corbusier, mais par un architecte local »⁷⁵.

- 86 Dans l'entre-deux-guerres, les architectes de la péninsule balkanique exploitent beaucoup l'ambiguïté d'un modernisme teinté de particularisme. Ainsi, en Serbie, le Groupe d'Architectes du Mouvement Moderne (GAMM), créé symptomatiquement en 1928, au même moment que la proclamation de la dictature royale, se veut le promoteur du modernisme et du fonctionnalisme, mais adaptés aux conditions locales. Son manifeste affirme : « [La ville] a sa propre vie, ses propres besoins et coutumes. Ses moyens financiers, son climat, ses conditions de travail vont dicter la spécificité et le caractère de l'Architecture Moderne de Belgrade. C'est cette direction que nos architectes devraient prendre pour créer un style national »⁷⁶. Les fondateurs de GAMM oscillent entre une interprétation plus narrative du folklore ou une épure de son essence, comme en témoignent les réalisations de Branislav Kojić. Il peut utiliser presque à la lettre le vernaculaire local –ce qu'il fait quand il s'inspire du fameux *konak* de la princesse Ljubica pour sa propre maison à Belgrade (1926-1927)– ou le transcender pour en atteindre l'esprit, comme le prouve son « Intérieur à la Le Corbusier », présenté lors du Salon d'Automne des Artistes de Belgrade (1929).
- 87 Le choix de l'approche dépend aussi du programme architectural. Ainsi, le narratif est privilégié pour les grands programmes résidentiels, comme les lotissements souvent traités en cité-jardin. C'est l'occasion d'affirmer la continuité avec les traditions locales, tout en promouvant une architecture moderne. Jan Dubovy, lui aussi membre fondateur du GAMM, est un adepte convaincu de la cité-jardin dans laquelle il voit non seulement une solution à la crise du logement –qui atteint à l'époque tous les pays des Balkans en pleine mutation économique–, mais aussi un fort contenu identitaire : « architecture slavonne, architecture de notre âme nationale que représente notre art folklorique... nos éléments slaves en bois, nos colonnes richement sculptées, les couleurs éclatantes des portes et des fenêtres seraient très beaux dans le cadre verdoyant de la cité-jardin et la cité-jardin pourrait devenir la villa slave »⁷⁷. En Roumanie, Octav Doicescu adopte également la structure de la cité-jardin (il parle d'un « village-modèle ») pour le quartier d'habitation qu'il projette pour les Usines communales de Bucarest (1937-1939). L'architecte fait appel au vernaculaire local qu'il décline sous tous ses aspects –de la maison rurale à l'habitation urbaine influencée par un héritage commun balkanique. Situées dans des jardins, les petites villas, aux typologies variées, ont une structure limpide avec des volumes simples, animés par de fins décors en stuc, balcons et loggias en bois, colonnes délicatement sculptées.

Un « ordre monumental »⁷⁸

- 88 Si les architectes favorisent les recherches identitaires fondées sur l'assimilation du vernaculaire local dans une perspective régionaliste, l'État défend sa position centralisatrice, préférant adopter l'image monumentale d'un classicisme revisité. Celle-ci

est censée représenter le prestige de la nation et son autorité sur la scène géopolitique. Le passé n'est plus utilisé comme un lien vers l'avenir, mais comme un accès direct à l'éternité.

- 89 De tous les pays balkaniques, la Turquie, avec son « deuxième style monumental », et la Roumanie, avec son « style Carol II », sont ceux qui tirent le plus grand profit identitaire de ce retour à l'ordre. La mort d'Atatürk en 1938 met fin à la période révolutionnaire de la République turque, ouvrant la voie à un revirement nationaliste qui se reflète également dans l'architecture officielle. Un langage austère, accentuant la verticalité d'un néo-classicisme épuré : c'est « l'ère de la pierre », comme l'a désignée rétrospectivement le plus brillant des architectes turcs de l'époque, Sedad Hakkı Eldem, auteur de l'Université d'Istanbul (1942-1943). C'est une architecture du pouvoir, adoptée partout dans le monde, mais qui rappelle surtout les relations étroites que la Turquie entretient avec l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste. En Roumanie aussi, les architectes admirent ouvertement Il Duce et sa vision d'un monde nouveau⁷⁹. L'avènement dans l'idéologie nationaliste d'une nouvelle perspective, dont le philosophe Constantin Rădulescu-Motru est le héraut, trouve sa traduction dans l'architecture du pouvoir appelée, après la proclamation de la dictature royale en 1937, « style Carol II ». Le roi en personne veille sur l'image de cette architecture, qu'adoptent tous les édifices importants de la capitale, dont le Ministère des Affaires Étrangères (fin des années 1930) et l'Académie Militaire (1937). Leur concepteur, Duiliu Marcu, est également l'auteur du pavillon roumain à l'exposition internationale de Paris de 1937. Côté rue, l'édifice affiche, comme plusieurs autres pavillons, notamment ceux de l'Allemagne et de la Russie, l'« ordre monumental » ; côté cour, il dévoile une composition intimiste, inspirée par la maison paysanne. Autrement dit, un double discours identitaire, que l'architecte saisit parfaitement.
- 90 Le pavillon yougoslave de cette exposition propose une autre approche identitaire, même s'il affiche, lui aussi, le retour à l'ordre. L'architecture austère de Josip Seissel est animée par la mosaïque de Milo Milunović, représentant les trois provinces, et par la sculpture de Toma Rosandić, un torse antique (symbole de la force unie du royaume). L'identité ne se narre plus, elle se devine grâce à l'allégorie.

Un régionalisme « critique »

- 91 La leçon du vernaculaire est tenace. C'est elle qui sortira victorieuse à la fin de la Seconde guerre mondiale. Sa persistance dans les Balkans tient à la fois d'une continuité d'approche et de son succès progressif dans le monde occidental. Ainsi, ce succès stimulera encore plus son développement –par émulation– dans la péninsule. Dans le contexte d'un monde divisé, partagé en deux blocs politiquement antagonistes, la démarche s'impose comme une alternative. Du côté capitaliste, elle représente l'alternative à l'hégémonie moderniste ; du côté socialiste, elle renoue (après l'autoritaire moment stalinien) avec l'architecture d'avant le changement politique.
- 92 En principe, dans les Balkans d'après guerre, l'architecture nourrie par l'héritage vernaculaire s'impose naturellement. En Roumanie, George Matei Cantacuzino rêve d'une reconstruction portant l'empreinte de l'esprit roumain⁸⁰. Il entend tirer parti de la tragédie des destructions provoquées par la guerre pour une entreprise de renouvellement de l'image du pays, fondée sur une structure « naturelle » de l'urbanisme. Avant l'instauration du réalisme socialiste, son collègue et collaborateur, Octav Doicescu, réalise deux lotissements à Brasov selon ces principes.

- 93 L'étude du vernaculaire mène à des solutions nouvelles, comme en témoigne le très dense volume publié par le Bosniaque Juraj Neidhardt, qui travaille au cours des années 1930 dans l'atelier de Le Corbusier, et par le Slovène Dušan Grabrijan, *Arhitektura Bosne i put u svremeno (L'architecture de Bosnie et la voie vers la modernité)*⁸¹. Le livre est formé de deux volets : le premier analyse minutieusement le vernaculaire traditionnel bosniaque, tandis que le second propose des solutions modernes, inspirées des recherches des deux auteurs. Dans sa préface, Le Corbusier, dont la démarche a certainement influencé celle des deux auteurs, écrit : « [...] si votre intelligence et votre sensibilité se sont entraînées à considérer les choses de la nature, comme celles de l'art, comme celles du cœur, dans le texte et le contexte –c'est-à-dire, ici à considérer une architecture locale, d'intérieur ou d'extérieur, en fonction du milieu qui l'a créée, de l'époque qui l'a fait naître, des moyens financiers et techniques qui l'ont autorisée– à ce moment vous aurez eu une information et vous aurez pu raisonner et sentir, vous vous serez nourri, vous aurez compris »⁸².
- 94 C'est la naissance de ce que les critiques d'architecture désigneront comme le « nouveau régionalisme » ou, plus tard, le « régionalisme critique »⁸³. Un des héros de ce courant qui n'a rien de nouveau (sauf sa reconnaissance de la part des exégètes du modernisme) est le grec Dimitris Pikionis, élève de Zachos, qui avait d'ailleurs formé plusieurs autres architectes dans son atelier. L'interprétation subtile que Pikionis donne de la tradition locale (l'aménagement des collines de l'Acropole et de Philoppapos restant le plus réputé) fait des émules à la fois dans son pays et dans le monde entier.
- 95 En dehors de la Grèce, ce sont surtout la Turquie (où Eldem poursuit sa démarche entamée durant l'entre-deux-guerres) et la Bulgarie (où de jeunes architectes suivent, comme dans les autres pays des Balkans, la leçon de Wright, Niemeyer ou Kenzo Tange) qui développent ce « régionalisme critique », durablement associé au tourisme local. Ainsi, ce qui avait été à l'origine un contenu symbolique se transforme en dimension iconique, jouant parfois l'ambiguïté avec le nouveau courant post-moderne, contestant lui aussi l'hégémonie moderniste.

4. Les nouveaux avatars des nationalismes

- 96 Les nationalismes architecturaux n'ont pas pris fin avec l'essoufflement des « styles nationaux » après la Seconde guerre mondiale. D'une part, ils changent d'objectif et se convertissent en régionalisme(s) ; d'autre part, ils se trouvent confortés par l'idéologie communiste imposée comme politique d'État dans la plupart des pays de la péninsule.
- 97 C'est l'emprise politique qui distingue les deux positions. Les régionalismes, ainsi que nous l'avons vu, développent leur formule « critique » comme fruit de la quête individuelle des architectes, tandis que les architectures identitaires du communisme obéissent à une volonté du pouvoir. Toutefois, l'État socialiste peut se mêler aussi des quêtes régionalistes, en les utilisant comme support de communication. Le cas est flagrant pour les politiques du tourisme : en Yougoslavie, en Roumanie et, plus encore, en Bulgarie on encourage une architecture inspirée de l'« esprit des lieux » pour les édifices touristiques. C'est une architecture à multiples facettes, où se côtoient la vision organique de l'hôtel Yantra à Véliko-Târnovo (E. Dmitchev, T. Kolnadjiev, Ch. Pavlov ; 1959) et clin d'œil post-moderne de l'hôtel Véliko-Târnovo dans la même ville (Nikola Nikolov ; fin des années 1960 – début des années 1970) avec une tuile surdimensionnée en guise d'auvent pour l'entrée.

- 98 Mais la formule d'identification de l'idéologie communiste la plus reconnue reste celle du réalisme socialiste. « National en forme et socialiste en contenu », selon le dicton qu'aurait imposé Staline en personne, c'est une architecture qui prône le recours à la tradition locale, uniquement réduite à ses éléments « sains », tout en exigeant une vision uniforme. Si la Yougoslavie de Tito est très peu atteinte, la Roumanie et la Bulgarie sont marquées par cette architecture, en dépit de sa courte durée de vie : *Casa Scânteii* (la Maison de l'Étincelle) à Bucarest par Horia Maicu et ses collaborateurs (1950-1952) et le siège du Parti communiste à Sofia par Petco Zlatev (1949-1953) sont des classiques du genre, copiant les « bâtiments hauts » de Moscou. *Mutatis mutandis*, ces réalisations et bien d'autres ont joué un rôle comparable au néo-byzantin forgé un siècle auparavant qui était également doctrinaire et unificateur.
- 99 Le « nationalisme socialiste », qui commence à se préciser dès la fin des années 1960 et surtout au début de la décennie suivante, constitue une autre formule identitaire. Il trouve son expression la plus accomplie en Roumanie dans le nationalisme grandiloquent de Nicolae Ceaușescu, qui exhorte dès 1967 les architectes roumains à mettre en valeur la « spécificité » du peuple. L'architecte Nicolae Porumbescu devient le chef de file, transposant des motifs folkloriques en béton (maisons de la culture à Suceava, 1966-1969, et à Baia-Mare, 1967-1969). Les anciens défenseurs du « style national » roumain ne se reconnaissent pourtant pas dans ses œuvres, à l'instar d'Henriette Delavrancea-Gibory : « [L'architecture], écrit-elle, ne devient pas roumaine si on lui applique des fuseaux, des quenouilles ou des ornements de [...] Brancusi. Erreur énorme, qui sera jugée plus tard »⁸⁴
- 100 Après 1989, la péninsule connaît un revirement nationaliste, dû à la chute du communisme et à l'avènement de la mondialisation, qui ravivent la question identitaire en architecture. À une problématique éclatée correspondent des réponses architecturales multiples. Dans les pays ex-communistes, mais surtout en Roumanie et en Bulgarie qui, contrairement à l'ex-Yougoslavie, n'ont pas bénéficié d'un épanouissement du fonctionnalisme et d'autres courants en vogue dans le monde occidental, le nouvel emblème des grandes villes devient l'architecture « high-tech », faite de verre et de métal. Autre conséquence de la chute du communisme, la dimension spirituelle s'impose de nouveau comme composante de l'identité. Par conséquent, on remet à l'honneur l'architecture religieuse en multipliant les chantiers d'églises et de mosquées, tout en essayant de trouver des formules appropriées à l'époque. Tandis qu'en Roumanie un concours controversé pour une gigantesque « Cathédrale de la rédemption de la nation » passionne toute la population, dans les territoires musulmans de l'ex-Yougoslavie et notamment en Bosnie, on construit des mosquées imposantes d'après des modèles étrangers à la région, souvent imposés par les mécènes qui les financent.

Sofia, église de Saint Alexandre Nevski, par Alexander Pomerantsev, 1896/1904



Cathédrale de Media, par Gheorghe Liteanu, 1928



Baia-Mare, maison de la culture, par Nicolae Porumbescu, 1967/69



Conclusions. Quelle identité ?

- ¹⁰¹ C'étaient nos prémisses : une identité architecturale solidaire, à l'instar du « balkanisme » qu'a théorisé Maria Todorova. Solidaire ne veut pas nécessairement dire commune, car en dehors d'un héritage partagé il y a des particularités spécifiques à chaque pays de la région. Il nous semble que cette « identité » architecturale des Balkans existe, ainsi que nous avons essayé de le démontrer. Même si les images identitaires ne sont pas toujours ressemblantes, les mécanismes d'identification, en revanche, sont presque identiques.
- ¹⁰² On a dit des Balkans qu'ils incarnent le concept même de frontière.⁸⁵ L'affirmation est vraie aussi pour leurs architectures identitaires. En marge de l'Europe « civilisée », la péninsule, jouant la carte de sa différence, devient presque un « sixième continent », comme l'avait imaginé dans l'entre-deux-guerres l'avant-gardiste serbe Ljubomir Micić⁸⁶. Elle prend pour marque la « barbarogénie » (formule consacrée par Micić) et, à terme, tend vers la « balkanisation de l'Europe » –c'est la revanche de l'*Homo balkanicus*.

NOTES

1. E. Gellner, *Nation et nationalisme*, Paris, 1999 (1983), p. 25.
2. Voir A. Riegl, *Le culte moderne des monuments*, Paris, 2003.
3. Voir D. I. Bjelić, "Blowing Up the 'Bridge'", in : D. I. Bjelić et O. Savić (éd.), *Balkan as metaphor. Between globalization and fragmentation*, Cambridge, 2002, p. 1-22.

4. Parmi ses différentes utilisations comme image médiatique, mentionnons qu'il a été choisi comme image de couverture pour le livre déjà cité de D. I. Bjelić et O. Savić.
5. E. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, 2002, p. 259.
6. A. Kiossev, « The Dark Intimacy : Maps, identities, Acts of Identification », in : D. I. Bjelić et O. Savić (éd.), *op.cit.*, p. 165-190.
7. M. Todorova, *Imagining the Balkans*, New York/Oxford, 1997.
8. *Ibid.*, p. 13.
9. Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Paris, 1966, p. 50.
10. J. L. Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie, avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux Provinces*, Iași, 1777, p. IX-XVI.
11. Le comte d'Hauterive, *Mémoire sur l'état ancien et actuel de la Moldavie*, Bucarest, 1902, p. 20.
12. En 1853, I. C. Brătianu adresse un mémoire à Napoléon III, plaidant pour l'union des principautés qu'il présente comme une « victoire française ». Cité dans L. BOIA, *Istorie și mit în conștiința românească*, Bucarest, 1997, p. 187.
13. Nous rejoignons, en partie, le schéma développé par Alexander Kiossev, qui repose sur l'« érudit patriote » et sur l'« érudit de l'Europe occidentale ». Voir « The Dark Intimacy... », *art. cit.*, p. 175-177.
14. La proposition de Schinkel n'a pas trouvé de soutien ; à sa place, on a retenu celle des architectes Kleantes et Schaubert. De même, les projets de bâtiments publics imaginés par Klenze n'ont pas vu le jour ; seule l'église catholique de Hagios Dionysios (dont le plan a subi des modifications par Lysandros Kaftanzoglu) porte sa marque. Voir I. N. TRAVLOS, *Neo-classical architecture in Greece*, Athènes, 1967.
15. N. Lascu, *Legislație și dezvoltare urbană. București 1831-1952* (Institut d'architecture « Ion Mincu », thèse de doctorat), Bucarest, 1997, p. 64.
16. Transformation du palais royal (1885) et de la résidence d'été au palais de Cotroceni, fondation Carol I^{er} (1891), Caisse centrale d'épargne (1895) – pour citer quelques édifices, tous à Bucarest. D'ailleurs, la liste des édifices cités *infra* – architectes français et roumains confondus – prendra en compte seulement la production bucarestoise.
17. Banque nationale en collaboration avec Cassien-Bernard (1883-1885), Athénée roumain (1886-1888).
18. Palais du ministère de l'Agriculture (1896), faculté de Médecine (1900-1902).
19. Palais de Justice (1890-1895).
20. Il collabore avec A. Galleron pour la Banque nationale et avec André-Émile Lecomte du Nouÿ pour l'École des Ponts-et-Chaussées (1885).
21. Palais des Postes et télégraphes (1894-1900), plusieurs habitations.
22. Chambre des députés et Cercle militaire (premières années du XX^e siècle), habitations.
23. Auteur de plusieurs grandes résidences (appelées « palais ») aristocratiques et bourgeoises.
24. Cité dans B. Pantelić, « Nationalism and Architecture: the Creation of a National Style in Serbian Architecture and its Political Implications », *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 1 (1997), p. 16-41 ; p. 29.
25. *Ibid.*, p. 22-23.
26. *Ibid.*, p. 21.
27. Italien d'origine niçoise ultérieurement naturalisé Français, il est l'auteur, entre autres, de l'École Impériale de médecine à Haydarpacha (1893-1903 ; en collaboration avec Raimondo d'Aronco) et du palais de la Dette publique (1897).
28. L'Italien a été très actif à Istanbul ; on lui doit l'École Vétérinaire de Haydarpacha (1894-99), l'ensemble de l'École des Arts et Métiers, Musée des Janissaires place de l'Hippodrome (1896-1909), fontaine de Tophane d'après l'entrée de l'Imaret de Mahmoud Ier 1732 (1896-1901), etc.

29. Pour les architectes étrangers actifs à Istanbul à cette époque voir D. Barillari et E. Godoli, *Istanbul 1900*, Paris, 1997. Voir aussi E. Godoli, « Vers une architecture nationale : l'architecture en Turquie du style néo-ottoman au premier style national », in : C. Popescu et I. Téodorescu (éd.), *National et régional en architecture ; entre histoire et pratique*, Bucarest, 2002, p. 90-95.
30. P. Verussi, « Despre arta națională », *Analele Arhitecturii*, n. 7, (1891), p. 144-152, p. 145.
31. Pour le « style national » en Roumanie, voir C. Popescu, *Le style national roumain : construire une nation à travers l'architecture*, Rennes, 2004.
32. Voir sur le rôle de *Spisanie na BIAD* le très dense article de L. Stoilova et P. Iokimov, « The Search for Identifiably National Architecture in Bulgaria at the End of the 19th and During the early 20th Century », in : C. Popescu et I. Téodorescu (éd.), *National et régional en architecture*, op. cit., p. 96-105.
33. M. Valtrović, « Dragiša S. Milutinović, profesor Velike škole », *Nova iskra*, n. 3 (1901), p. 26. Cité dans B. Pantelić, *art. cit.*, p. 20.
34. Voir V. COLONAS, « Le régionalisme en Grèce de 1840 à 1940 », in : C. Popescu et I. Téodorescu (éd.), op. cit., p. 106-111.
35. Voir S. Bozdoğan, *Modernism and Nation Building. Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, Seattle/London, 2001, p. 24.
36. Cité dans B. Pantelić, *art. cit.*, note 76, p. 40.
37. Il est possible que les marchands roumains de Brasov aient fait appel à un architecte du milieu serbe. Nikolić, auteur du palais épiscopal de Novi Sad, était l'architecte en chef du Patriarcat Serbe, par conséquent ses réalisations auraient pu fonctionner comme modèles.
38. Conformément à H. Ganchev, « The Art Nouveau Architecture in Bulgaria—Development and National Examples », in : *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*, Bonn, 1988, p. 26-36, p. 27.
39. Sur l'histoire de l'École d'architecture de Bucarest voir G. Ionescu, *75 de ani de învățămînt superior de arhitectură*, Bucarest, 1973.
40. La remarque appartient à L. Blagojević, *Modernism in Serbia. The elusive margins of Belgrade architecture 1919-1941*, Cambridge, 2003.
41. Le Corbusier, *Voyages d'Orient, carnets*, Paris, 2002 (1987), Carnet 2, p. 93 et 40, p. 74, 75.
42. Voir M.-L. Crosnier-Leconte, « Un début de carrière à l'étranger. 1865-1869 », in : M.-L. Crosnier-Leconte et M. Volait (éd.), *L'Égypte d'un architecte. Ambroise Baudry (1838-1906)*, Paris, 1998, p. 34-55.
43. Parvillée était venu en Turquie avec la mission de restaurer les monuments qui avaient souffert après le tremblement de terre à Brousse en 1855.
44. Le pavillon serbe était le seul dessiné par un architecte autochtone, Milan Kapitanović, qui n'avait adopté le style serbo-byzantin que pour cette occasion. Le pavillon bulgare était l'œuvre d'Henri Saladin, et le roumain de Camille Formigé.
45. « Vsesvetskata izložbha v kraia na 19-to stoletie », *Spisanie na BIAD*, 12 (1900), p. 225-235. Cité dans L. Stoilova et P. Iokimov, *art. cit.*, p. 96.
46. Voir B. Pantelić, *art. cit.*, p. 20-21.
47. Cité *ibid.*, p. 22.
48. Voir L. Stoilova et P. Iokimov, *art. cit.*, p. 96.
49. Voir C. Popescu, « André-Emile Lecomte du Nouÿ (1844-1914) et la restauration des monuments historiques en Roumanie », in : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1998, p. 287- 308.
50. J. Chamardjiev, « Nadgrobna kapela na pokoyniia kniaz Alexandra I », *Spisanie na BIAD*, n. 95 (1894), p. 95. Cité dans L. Stoilova et P. Iokimov, *art. cit.*, p. 96.
51. Voir C. Popescu, *Le style national roumain*, p. 82-84. Sur le concours de l'hôtel de ville de Bucarest, qui a connu plusieurs épisodes, voir aussi C. POPESCU, « The Imagery of Power : The Projects for Bucharest City Hall », *Centropa*, vol. 2, n. 3 (sept. 2002), p. 202-211.
52. S. Cegăneanu, « Ion Mincu (1851 – 1912) », *Arhitectura*, n. 1 (1941), p. 28-35 ; p. 31.

53. A. Torniov, « Nachata kuchta », *Sedmitchnik na BIAD*, n. 2 (1906), p. 7. Cité dans L. Stoilova et P. Iokimov, *art. cit.*, p. 97.
54. L. Stoilova et P. Iokimov, *art. cit.*, p. 97.
55. Il inclut dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) la photographie de la cruche ornée au Pégase, qu'il avait achetée en Serbie, lors de son voyage : « Le folklore dans sa puissance lyrique ... la rivière, l'arbre, les fleurs sont transcrits en formes essentielles » (p. 34).
56. Pour le musée de Sofia, voir A.-M. Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, 2001, p. 103. Pour celui de Bucarest, voir C. POPESCU, *Le style national roumain, op. cit.*, p. 171-176.
57. A. Tzigara-Samurçaș, *Muzeografie românească*, Bucarest, 1936, p. 99.
58. Cité dans B. Pantelić, *art. cit.*, p. 29.
59. Voir S. Bozdoğan, *op. cit.*, p. 31.
60. « L'Embellissement de la capitale. Général Izzet Fouad Pacha », *Stamboul*, 9 et 10 juillet 1909. Cité dans E. Godoli, « Vers une architecture nationale », *art. cit.*, p. 92.
61. *Idem*, p. 36-37.
62. Pour l'engagement politique des deux architectes, ainsi que pour la relation avec l'idéologue Ziya Gökalp, voir S. Bozdoğan, *op. cit.*, p. 39, mais surtout E. Godoli, « Vers une architecture nationale », *art. cit.*, p. 93.
63. Voir L. Blagojević, *op. cit.*, p. 90.
64. À cette occasion on instaure un concours, dont les gagnants du 1^{er} et 2^e prix sont les architectes Petar et Branko Krstić. Voir L. Blagojević, *op. cit.*, p. 90-91.
65. Voir V. Colonas, « La reconstruction de Thessalonique après l'incendie de 1917. De l'éclectisme au modernisme, du néo-byzantin aux arabisances, le plan Hébrard trace une nouvelle morphologie pour la ville », in : C. Popescu (éd.) et I. Téodorescu, *op. cit.*, p. 150-157.
66. Voir S. Bozdoğan, « The Predicament of Modernism in Turkish Architectural Culture », in : S. Bozdoğan et R. Kasaba (éd.), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, 1997, p. 133-156.
67. Voir L. Blagojević, *op. cit.*, p. 95-97.
68. Voir C. Popescu, *Le style national roumain, op. cit.*, p. 296-298.
69. L. Stoilova et P. Iokimov, *art. cit.*, p. 97.
70. G. Milev, « Rodno izkustvo », *Vezni*, 1 (1920-1921), p. 40-50. Cité dans L. Stoilova et P. Iokimov, *art. cit.*, p. 97.
71. Voir L. Stoilova et P. Iokimov, *art. cit.*, p. 99.
72. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1996 (1925), p. II.
73. S. Giedion, « Pallas Athéné ou le visage de la Grèce », *Cahiers d'Art*, n. 1-4 (1934), p. 77-80 ; p. 78.
74. Voir H. Fessas-Emanouil, « Reconciling Modernity and Tradition. The Balcanic Relevance of Aristotelis Zachos (1871-1939)-Architectural Approach and Work », in : C. Popescu et Téodorescu i., *op. cit.*, p. 142-149.
75. *Idem*, p. 146.
76. B. Kojić, « Arhitektura Beograda », *Vreme*, le 6 janvier 1929. Cité dans L. Blagojević, *op. cit.*, p. 10-11.
77. « Vrtarski grad », *Tehnicki List*, Zagreb, n. 1, 2, 3 (1925), p. 10. Cité dans L. Blagojević, *op. cit.*, p. 131.
78. Nous empruntons cette expression à F. Borsi, *L'Ordre monumental*, Paris, 1986.
79. Plusieurs articles paraissent dans la revue de spécialité *Arhitectura*, surtout après le congrès international des architectes qui a lieu en 1935, à Rome. Voir C. Popescu, *Le style national roumain*, p. 334-336.
80. G. M. Cantacuzino, *Despre o estetică a reconstrucției*, Bucarest, 1947.
81. J. Neidhardt et D. Grabrijan, *Arhitektura Bosne i put u suvremeno*, s.l., s.d. [années 1950].
82. *Idem*, p. 6.

83. Le terme de « new regionalism » est employé par Sigfried Giedion («New regionalism», in *Architecture you and me*, Cambridge, 1958, p. 138-151). Le « régionalisme critique » est une création de Liane Lefavre et Alexander Tzonis (plusieurs livres, dont le dernier : *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World*, Munich/ Berlin/ London/ New York, 2003); il est repris et exploité par Kenneth Frampton dans « Critical regionalism Modern architecture and cultural identity », in : *Modern Architecture. A critical history*, London, 1992.

84. « Dacă găindesti românește, nu poți să faci arhitectură românească », p. 28.

85. R. Moćnik, « The Balkans as an Element in Ideological Mechanisms », in : D. I. Bjelić et O. Savić (éd.), *op.cit.*, p. 79-115.

86. Blagojević cite l'article de Micić publié dans *Tank*, n. 11/2 (1927) (L. Blagojević, *op. cit.*, p. 9).

RÉSUMÉS

A l'heure des théories nationalistes, les peuples des Balkans aspirent à des Etats indépendants. Ceci correspond, en même temps, à une période de modernisation systématique, sous la tutelle et l'influence des Grands Pouvoirs, pris comme modèle.

L'article retrace la création et l'évolution des « styles nationaux », reflet des aspirations nationalistes, perçus comme autant des réponses « authentiques » à l'influence occidentale. En deçà de leurs revendications de spécificité, ces « architectures de l'identité » sont animées par des mécanismes communs et partagent souvent un même héritage comme source d'inspiration.

When nationalist theories arose, Balkan peoples desired independent states. Simultaneously, they entered in a process of systematic modernization, under Great Powers' supervision and influence.

Creating a “national style”, which was evolutive, was a reflect of occidental patterns as well as of national, “authentic” aspirations that aimed at foiling western influence. Within their desired specificities, however, these “architectures of identity” are sustained by common mechanisms and often share the same inheritance as inspiration source.

AUTEUR

CARMEN POPESCU

Laboratoire André Chastel (C.N.R.S.), Paris