

Nabila Oulebsir et Mercedes Volait (dir.)

L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Le paradoxe de l'orientalisme balkanique : entre géopolitique et quêtes identitaires. Lecture à travers le cas roumain

Carmen Popescu

DOI : 10.4000/books.inha.4910

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2009

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : InVisu

ISBN électronique : 9782917902820



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

POPESCU, Carmen. *Le paradoxe de l'orientalisme balkanique : entre géopolitique et quêtes identitaires. Lecture à travers le cas roumain* In : *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2009 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/4910>>. ISBN : 9782917902820. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.4910>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

Le paradoxe de l'orientalisme balkanique : entre géopolitique et quêtes identitaires. Lecture à travers le cas roumain

Carmen Popescu

Orientalisme ou balkanisme ?

- 1 L'idée que la culture des Balkans comporte une forte composante orientale n'est plus à débattre. Cette composante repose à la fois sur une réalité (l'héritage commun développé dans la péninsule sous l'Empire ottoman) et sur une projection (l'image que l'Europe occidentale s'est faite de cette région). Des historiens des Balkans ont trouvé légitime d'adopter le concept saïdien d'« orientalisme¹ » et d'interroger son opérativité dans le contexte de la péninsule. Dans son article traitant de l'impact de l'« orientalisme » dans l'historiographie balkanique, Katherin Elisabeth Fleming résume les différentes positions, en concluant que l'adoption du concept serait contre-productive, car son facteur déterminant – le colonialisme – ne pourrait être traduit que de manière « imaginaire » ou « métaphorique » dans l'histoire de la péninsule². Maria Todorova considère la relation établie entre l'Occident (de manière générique) et les Balkans comme une variante structurale de l'« orientalisme » de Saïd, tout en insistant qu'il s'agit, en fait d'un phénomène qui paraît identique, tout en étant particulier³. D'après M. Todorova, le « balkanisme », mot qu'elle utilise pour désigner ce phénomène afin de marquer sa différence, se distancierait de l'« orientalisme » par trois facteurs : la situation géopolitique des Balkans, son manque d'héritage colonial et la construction d'une identité (voire de plusieurs identités) balkanique idiosyncrasique toujours en opposition à une altérité « orientale »⁴.
- 2 Qu'en est-il de ces concepts, et de leurs hypostases différentes, dans le champ de l'architecture balkanique aux XIX^e et XX^e siècles ? L'emploi d'éléments orientaux relève

d'un complexe de facteurs, qui croise (ou superpose) des aspects spécifiques à chacun d'entre eux. Géopolitique, identitaire et émulation artistique se mêlent dans la problématique architecturale. Ainsi que MacKenzie l'avait mis en évidence, l'orientalisme artistique – par rapport à celui politique – est une notion *instable*, *hétérogène* et *poreuse*⁵. Cette rupture découle des différences qui existent entre les sphères du politique et du culturel. Certes, entre *pouvoir* et *culture* il y a une alliance indéfectible, qui prend encore plus d'importance dans la construction des États-nations⁶, mais en dehors de cela, la création artistique et la circulation de formes sont régies par des lois spécifiques.

- 3 L'orientalisme artistique des Balkans est une résultante de la géopolitique qui fait des Balkans une région à statut particulier. Ceci implique une double représentation : une image fabriquée par l'Europe « civilisée », et celle que la péninsule s'invente elle-même. Les deux lectures – de l'extérieur comme de l'intérieur – se fondent sur une rhétorique binaire qui joue un rôle essentiel dans l'imaginaire identitaire des Balkans : Occident/Orient ; modernité/tradition ; progrès/arriération voire progrès/authenticité.
- 4 Pour les pays occidentaux, les Balkans représentent un Orient rendu proche, ou autrement dit l'Orient de l'Europe. Ce regard, qui engage un positionnement moral et culturel en dehors de celui géographique⁷, s'installe progressivement dès la fin du XVIII^e siècle et s'épanouit au siècle suivant. La relativisation de l'histoire et de la géographie ne profite pas uniquement à une esthétique romantique, mais aussi aux fins politiques des grandes puissances qui font des Balkans une zone d'influence. D'une part, les intellectuels occidentaux « orientalisent » la péninsule, cherchant des sujets d'inspiration ; d'autre part, les grandes puissances profitent du désir d'émancipation des pays balkaniques et exportent les codes de leur culture. Le « bon sauvage » balkanique est ainsi « civilisé » – la culture sert à le cantonner dans une altérité indéniable et à faciliter l'emprise politique. Certes, les Balkans ne sont pas colonisés par l'Europe, toutefois, l'hégémonie culturelle (pour reprendre le concept qui dérive des théories de Gramsci, filtré par celles de Saïd) est semblable à une situation de colonisation.
- 5 Si, l'Occidental uniformise les distinctions à l'intérieur de la région, transformant les Balkans en une entité homogène, l'*Homo balkanicus* se voit toujours à la lumière de sa spécificité, qu'il clame avec beaucoup d'ardeur (y compris de nos jours) comme fondatrice des vertus de sa nation. À l'inverse de l'image que forge de lui l'Occidental, il réfute obstinément son « orientalisme » parce qu'il aspire à l'émancipation de son pays, processus qui a un double but : la modernisation, qui ouvre la voie à son aspiration d'intégrer l'Europe, et l'émancipation politique de la tutelle de l'Empire ottoman. Par conséquent, il entend affirmer l'entité nationale en dehors de toute connotation d'orientalisme qui non seulement nuit à son image, mais surtout contredit toute son histoire : car l'Orient est, dans les Balkans, l'ennemi qui porte atteinte à la nation.
- 6 Pourtant, l'architecture des États-nations de la péninsule abonde en éléments orientaux ou en allusions orientalisantes. Ceci est le fruit du croisement permanent des niveaux esthétique et idéologique : d'un côté, l'appel à une esthétique orientalisante, induite par la mode qu'impose l'Europe occidentale et, de l'autre, l'emploi d'éléments orientaux, assimilés et présentés comme partie constituante de l'héritage national.
- 7 Cet article porte sur la manière dont la notion d'Orient a été assimilée et relativisée dans l'architecture balkanique. Il interroge la rhétorique binaire que nous avons évoquée plus haut, caractéristique de l'identité de la péninsule, telle qu'elle est forgée

par l'interaction entre le regard de l'Occidental et l'image de soi-même de l'intellectuel balkanique. En partant du concept de balkanisme défini par M. Todorova et en le nuancant en fonction des questions spécifiques à la création architecturale, l'article tente d'établir une « triangulation », pour reprendre la formule de Zeynep Çelik⁸, entre ces deux regards croisés.

- 8 Nous pensons que l'orientalisme peut servir d'élément révélateur pour une lecture de l'architecture des pays balkaniques dans la lumière des théories post-colonialistes. Cette lecture permet d'apporter une autre compréhension des modèles architecturaux fondateurs et de leur circulation depuis l'Europe civilisée.
- 9 Évoqués jusqu'ici comme un corps solidaire, les Balkans présentent une situation complexe, que nous ne pouvons pas traiter dans cet article sans la réduire à un inventaire schématique. Nous avons choisi d'évoquer la problématique de l'orientalisme architectural à travers l'exemple roumain. Notre démarche restera synthétique, privilégiant, au détriment du détail factuel, l'articulation du phénomène et de ses mécanismes.

Le regard occidental

- 10 L'identité des Balkans se détermine par rapport à l'Europe. Paradoxalement, dans ce processus, la place de l'altérité revient aux Balkans, tandis que l'Europe occupe la position centrale en tant que référence⁹. C'est cette dernière qui définit l'identité de la péninsule – non seulement en exportant les théories nationalistes, qui fondent des idéologies puissantes dans cette région en quête d'émancipation, mais aussi en posant son *regard* sur elle. À leur tour, hantés par leur retard, les Balkans se définissent comme l'*autre* de l'Europe, modèle auquel ils aspirent. Les deux regards, extérieur aussi bien que intérieur, jouent par l'image des Balkans en tant que l'Orient de l'Europe.
- 11 Même si cela paraît contradictoire, pour le Balkanique, atteindre le rêve occidental passe par le phantasme oriental. Ainsi, la représentation orientalisante joue un rôle certain dans la période de constitution des États-nations dans la région. C'est l'âge d'un orientalisme « actif » (pour reprendre un terme saïdien) qui fleurit à la fin du XIX^e siècle et qui dure jusqu'à la Grande Guerre.
- 12 Au début du XIX^e siècle, les Principautés roumaines, comme d'autres peuples d'Europe en quête d'affirmation, aspirent à l'émancipation, à la fois politique et culturelle. Elles recherchent un modèle en Europe occidentale, non seulement par désir de modernisation, mais également par volonté d'échapper au « joug » de l'Empire ottoman et à la « barbarie orientale » que celui-ci avait instaurée. Cette expression, forgée par Titu Maiorescu¹⁰, figure majeure de la scène politique et littéraire roumaine, situe très explicitement le positionnement de l'intelligentsia roumaine par rapport à l'orientalité. Ironiquement, la géopolitique aidant, la Roumanie non seulement n'échappe pas à cette étiquette mais elle s'en sert pour la bonne cause, comme en témoigne le syntagme « Belgique de l'Orient », fréquemment employé dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour désigner le jeune État des Balkans¹¹.
- 13 Dans un premier temps, l'émancipation se traduit par l'importation de modes et coutumes de l'Europe « civilisée », censés effacer toute trace de mode de vie à l'orientale et de rattraper ainsi le progrès occidental. L'architecture occupe une place significative dans ce changement et, comme dans le reste de la péninsule balkanique,

l'importation de courants occidentaux s'inscrit d'abord dans un phénomène de mode : l'élite roumaine est voyageuse et imbue de faire montre de ses goûts et moyens. L'avancement du processus politique de la constitution des États-nations dans la péninsule – qui deviendront, à terme, indépendants – déplace l'accent vers une utilisation idéologique de cette même architecture. De la sorte, les pays balkaniques recourent aux architectures prestigieuses de l'Europe occidentale, appuyant ainsi leur légitimité politique par des images consacrées. Ces architectures importées constituent non seulement l'emblème des jeunes États, mais aussi une déclaration explicite de leur volonté de tourner le dos à la culture orientale imposée par l'Empire ottoman. D'ailleurs ce dernier est engagé dès la fin du XVIII^e siècle dans une modernisation soutenue, y compris sur le plan architectural, faisant appel aux spécialistes étrangers.

- 14 Garants de prestige, les modèles occidentaux sont empruntés selon les sphères d'influence qui règnent dans la péninsule : l'académisme viennois et allemand est très présent en Serbie et en Bulgarie mais aussi en Grèce, dans une moindre mesure ; à son tour, l'École des beaux-arts parisienne est particulièrement influente dans le royaume roumain et en Grèce. C'est l'époque où Bucarest se fait connaître comme le « Petit Paris » ou le « Paris des Balkans ».
- 15 C'est par ce canal de communication avec l'Europe occidentale que l'orientalisme architectural fait sa place en Roumanie. Ses avatars seront variés, ainsi que ses niveaux de manifestation. Les débuts se font sous les auspices d'une vision très orientalisée, qui exalte la fascination pour une décoration foisonnante et des matières précieuses (mais aussi l'attrait pour des coutumes « ancestrales ») et évolue vers une codification précise et une décantation des éléments orientaux à utiliser. En grandes lignes, cela correspond au regard de l'Occidental, qui « orientalise le Balkanique » (pour paraphraser Saïd), et qui fait place ensuite au regard que les autochtones posent sur eux-mêmes.
- 16 Les architectes étrangers, notamment français en Roumanie, jouent un rôle essentiel dans la circulation et la cristallisation de la vision orientalisante. À l'instar des peintres et graveurs étrangers qui sillonnent le pays à la recherche des images « authentiques », ils sont fascinés par le côté « exotique » voire fruste de la civilisation roumaine. C'est le cas d'Émile-André Lecomte du Nouÿ (1844-1914), qui est redevable de cette vision, malgré le savoir qu'il avait acquis sur l'art ancien roumain pendant les presque quarante ans passés comme architecte restaurateur des monuments historiques du pays.
- 17 Disciple de Viollet-le-Duc, l'architecte français arrive en Roumanie en 1875 sur la recommandation de celui-ci pour prendre en charge la restauration de l'église épiscopale de Curtea de Argeş (1512-1521), considérée à l'époque comme le monument référence de l'architecture roumaine¹². Il avait été, entre 1873-1874, attaché à une mission archéologique organisée par le *Palestine Exploration Fund* et dirigée par Charles Clermont-Ganneau¹³. À son arrivée en Roumanie, il a donc une bonne connaissance de l'Orient qu'il entend mettre au profit des restaurations dont il est chargé en Roumanie. Ainsi, la réfection de l'intérieur de l'église épiscopale de Curtea de Argeş est imprégnée de cet esprit. En accord avec les autorités roumaines, Lecomte du Nouÿ décide d'offrir à l'édifice une décoration digne de son architecture : le mobilier et les objets liturgiques qu'il dessine lui-même, ainsi que les fresques réalisées par son frère, le peintre Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, déploient une esthétique orientalisante, évidente à la fois dans le choix des matériaux (abondances des dorures pour les ornements de fresques et le mobilier, pierres semi-précieuses montées sur l'iconostase) et des formes

(fig. 1). Les caractéristiques post-byzantines de l'art valaque font place à une vision de *splendor*, censée reprendre voire magnifier la décoration extérieure, constituée de panneaux de pierre sculptés des entrelacs à l'orientale et dorés à l'or fin. L'architecte français généralise cette démarche orientalisante, en l'appliquant aux intérieurs de ses autres restaurations : ainsi, ce qui représentait au départ une solution pour un monument spécifique, devient par la suite l'image du nouvel art religieux roumain. Certes, à Curtea de Argeș, la décoration extérieure d'origine était inspirée par les plus importants monuments stambouliotes de l'époque, notamment par la mosquée de Bayazid II (1504-1505)¹⁴, car le prince commanditaire de l'église valaque voulait bénéficier des meilleurs artisans de l'Empire ottoman. Toutefois, l'édifice reste exceptionnel dans l'art valaque.

1. LECOMTE DU NOUÿ, restauration de l'église épiscopale de Curtea de Argeș, détails de l'intérieur.



Aurelian Stroe.

- 18 L'approche de Lecomte du Nouÿ a une double explication : d'une part, il travaille sur des édifices de rite orthodoxe, assimilés dans l'esprit des érudits occidentaux aux racines orientales du christianisme ; d'autre part, l'histoire de l'art se trouve à ses débuts en Roumanie et donc les intellectuels du pays ont une vision très confuse sur le sujet. À une époque où les débats sur l'art roumain se multiplient dans les publications, l'architecte français apporte sa contribution, à travers son expérience orientale et ses convictions. Car il est un bon disciple de Viollet-le-Duc, qui écrivait dans *L'Art russe* : « nous croyons [...] qu'on s'est beaucoup exagéré l'influence de l'art byzantin sur l'art russe, et la Perse paraît avoir eu sur la marche des arts en Russie tout autant d'effet au moins que Byzance¹⁵. » La démarche de Lecomte du Nouÿ permet d'introduire l'art religieux roumain dans les débats à la fois doctrinaires et esthétiques qui préoccupent le monde occidental. Ainsi, le renouvellement qu'expérimente cet art religieux est

autant porté – sinon plus – par l'émulation d'une esthétique très prisée dans les milieux artistiques de l'Europe entière.

- 19 Une même émulation justifie la vision orientalisante qu'affiche l'architecture séculière de l'époque. Il faut préciser d'emblée que cette vision est plutôt diffuse et moins accusée que l'orientalisme pratiqué à la même époque en Serbie et en Bosnie-Herzégovine, où fleurit un style mauresque inspiré par les cercles viennois : le palais du gouverneur de Sarajevo, devenu ultérieurement Bibliothèque nationale par A. Vitek et C. Iveković (1894-1896) ou encore le palais épiscopal de Novi Sad par Vladimir Nikolić (années 1890). Il est intéressant de remarquer que cette architecture mauresque qui se développe dans tout l'Empire Austro-hongrois possède, en dehors des implications esthétiques, une connotation ethnique. Elle est associée à la fois aux Slaves du Sud et aux Juifs, peuples rapprochés par leur « orientalité ». Religion, racines ethniques, géopolitiques et théories raciales très à la mode à cette époque s'emmêlent dans cette représentation.
- 20 Dans le royaume roumain, le style mauresque est très peu répandu et, comme pour l'orientalisme religieux, se manifeste plutôt dans la décoration intérieure. Il est moins un rappel de la résidence traditionnelle du boyard roumain, où les éléments orientaux abondent, que le reflet d'une vogue européenne qui séduit également les élites du pays. Dans sa résidence d'été à Sinaia – le très historiciste château de Peleş par Wilhelm Doderer et Johannes Schulz (1875-1880) –, le roi Carol Ier possède son salon turc et sa salle mauresque, dont le concepteur n'est nul autre que Lecomte du Nouÿ.
- 21 On peut considérer que la présence réduite du style mauresque dans l'architecture roumaine est une question de circulation de modèles : issus des milieux viennois, ils seraient moins véhiculés sur le territoire du royaume. Toutefois, cette présence est certainement liée au positionnement identitaire explicite « une enclave latine dans une mer slave » qui fait de la latinité un des piliers du discours nationaliste.
- 22 D'ailleurs, dans le projet gagnant pour la gare du Nord à Bucarest (1894), le Suisse Louis-Pierre Blanc (1860-1903) et le Français Alexandre Marcel (1860-1928) tempèrent l'apparence orientale, même si l'édifice aurait pu supporter un traitement plus « exotique », étant donné son lien avec la célèbre ligne Orient-Express. La grande salle des départs est constituée d'une enfilade de larges coupes reposant sur des arcs métalliques. La composition rappelle l'espace de Sainte-Sophie d'Istanbul, donc la référence doit être cherchée plutôt du côté byzantin. Il est possible que Blanc, qui était établi en Roumanie, ait canalisé les penchants orientalisants de Marcel vers une image plus « appropriée ». Il suffit de comparer leur projet à la gare de l'Orient-Express réalisée par August Jasmund à Istanbul (1880-1890) : les structures de la gare du Nord apparaissent sobres par rapport à l'orientalisme débridé de l'Allemand.

« Orientaliser » le Balkanique : les expositions universelles

- 23 Ces nuances du discours orientalisant pratiqué par les architectes étrangers actifs en Roumanie s'effacent dans l'approche des pavillons des expositions universelles.
- 24 Si les nations « civilisées » mettent en scène leur progrès dans ces manifestations, le reste du monde doit faire montre de son « authenticité », qui se traduit en termes d'exotisme souvent exalté. Les Balkans obéissent également à cette règle. Il est délicat

d'analyser la rhétorique des expositions universelles : certes, l'image promue par les pavillons répond à une logique spectaculaire, faite de traits grossis et de clichés, mais en même temps, chaque pays participant (surtout ceux en quête d'affirmation) construit très scrupuleusement son image. Cette ambiguïté se reflète aussi également dans le fait qu'on confie les pavillons des pays émergents aux architectes étrangers, qui n'hésitent pas à charger le pittoresque local.

- 25 À l'exposition universelle de 1867 à Paris, la Roumanie se présente pour la première fois séparément de l'Empire ottoman. Pourtant elle n'échappe pas à sa réputation de pays oriental, à la fois par son voisinage – le pavillon est situé entre le temple égyptien et le kiosque, la mosquée et les bains turcs – et par l'architecture de ses installations qui affichent une esthétique explicitement orientalisante. Leur auteur est le Français Ambroise Baudry (1838-1906). Il devient ensuite un représentant marquant de l'orientalisme français, mais à l'époque il n'a qu'une maigre expérience en la matière : son travail chez Pigny, architecte du ministère de l'Algérie¹⁶. Sa connaissance de l'art roumain n'est pas plus importante : il avait été attaché à une mission archéologique dans le pays en 1865. Encadré par le commissaire roumain, l'historien Alexandru Odobescu, il parvient néanmoins à rendre très exotiques les références d'architecture locale, tirées des deux monuments les plus admirés, l'église épiscopale de Curtea de Argeș et l'église Stavropoleos de Bucarest (1724-1730). Baudry est admiratif de leur esthétique chargée : « Les ornements qui recouvrent les colonnes et les tympans des arcades [...] ne donnent qu'une idée imparfaite de la richesse des enroulements en bandes gravées qui décoraient certains porches d'églises¹⁷ » ; il exalte à bon escient leur côté oriental (fig. 2). Le Français prend le motif récurrent de l'arc trilobé, lui donne un profil arabisant et fait de lui l'image emblématique du stand roumain dans la galerie des Machines.

2. Ambroise BAUDRY, pavillon roumain, Paris, Champ de Mars, Exposition universelle de 1867.



Bibliothèque de l'Académie roumaine, section des Estampes.

- 26 Le choix de références architecturales locales est doublement symptomatique : d'une part, on définit la « roumanité » par ce qu'on considère son expression artistique la plus accomplie, l'art religieux ; d'autre part, les deux édifices qui inspirent les installations roumaines à l'Exposition de 1867 possèdent tous les deux un aspect oriental indéniable qui a, fort vraisemblablement, influencé leur désignation en tant que monuments emblématiques. Durant la restauration de l'église épiscopale de Curtea de Argeș, qui avait à peine commencé au moment de l'exposition, ses traits orientalisants seront mis en évidence, voire accentués à plusieurs reprises, ainsi que nous l'avons montré plus haut. Par ailleurs, le deuxième monument roumain restauré, l'église des Trois Hiérarques de Iași (1639), est également paré d'une riche décoration orientalisante. Au départ, on avait envisagé le pavillon du Champ de Mars sous la forme d'une « maison de paysan fortuné » et choisi l'image la plus emblématique de celle-ci, mais finalement on lui a préféré l'art de cour. En s'exposant, la Roumanie mise donc sur sa grande culture (et non pas sur l'inné de l'ethnique), tout en acceptant de se placer dans une géographie qui lui est attribuée, celle d'un horizon oriental générique.
- 27 Cette démarche est nuancée dans le discours adopté pour l'exposition universelle de 1900 de Paris. À cette occasion, seul le pavillon des Tabacs, signé par le jeune et prometteur Roumain Petre Antonescu (1873-1965), affiche un orientalisme exubérant en phase avec son emploi. On pourrait considérer le néo-byzantinisme du pavillon principal, réalisé par le Français Jean-Camille Formigé (1845-1926), comme un reflet de l'avancée incontestable de l'histoire de l'art en Roumanie dont on est en train de poser les bases scientifiques. C'est sans doute le cas. Mais en même temps à l'Exposition universelle de 1900, ce néo-byzantinisme devient avec le néo-ottoman la formule « politiquement correcte » pour exprimer l'orientalité des peuples balkaniques. À côté de la Roumanie, la Grèce, la Serbie et la Bulgarie se représentent par des pavillons en forme d'église byzantine, tandis que l'Empire ottoman et la Bosnie optent pour une mosquée. Le regard que porte le monde occidental sur les Balkans est non seulement uniformisateur, mais il confond identité nationale et appartenance spirituelle. La confusion est encouragée par l'attitude des pays balkaniques qui accordent à la religion une place d'honneur dans leur panthéon identitaire. La pan-orthodoxie constitue d'ailleurs un symbole de leur résistance contre l'Empire ottoman. Toutefois, les mécanismes sont bien plus complexes, car de la part de l'Occidental, cette confusion témoigne d'un raccourci réducteur.
- 28 Dans les débats esthétiques, le néo-byzantinisme était déjà assimilé à l'Orient¹⁸. À l'Exposition universelle de 1900, il s'impose comme le symbole de l'« Orient de l'Europe ». En comparant les pavillons serbe, bulgare et roumain, l'architecte bulgare Anton Torniov loue ce dernier pour son « luxe » et ses « divers motifs mauresques [notre soulignement] employés pour les chapiteaux et les moulures¹⁹ ».
- 29 Six ans plus tard, en 1906, a lieu à Bucarest l'Exposition générale nationale, organisée sur le modèle des grandes manifestations universelles. Emblématique pour la construction du jeune État, elle célèbre trois dates majeures : la colonisation de la Dacie par Trajan, la montée sur le trône de Carol I^{er} et la proclamation du royaume roumain. Elle établit, à travers la multitude de ses pavillons, une image officielle de la Roumanie²⁰. Toutes les architectures sont « nationales », ou se présentent comme telles. En de dehors de la mosquée – employée moins pour mettre en valeur des minorités que pour relever la couleur locale de la région de Dobroudja – l'orientalisme est relégué aux

kiosques fantaisie des commerçants qui juxtaposent un vocabulaire explicitement exotique, allant des formes arabisantes aux détails extrême-orientaux.

Définir la « roumanité » par l'architecture : la place de l'Oriental

- 30 Les pavillons de l'exposition de 1906 de Bucarest utilisent des références locales articulées dans des compositions typiques de l'académisme architectural de l'Europe occidentale, notamment de l'École des beaux-arts de Paris. Ils « parlent » donc le langage universel des styles prestigieux, particularisé par quelques tournures de phrase locales. Cela faisant, la Roumanie montre qu'elle ne veut pas être regardée comme une *Autre* de l'Europe, d'ailleurs tous les « styles nationaux » créés dans les Balkans à la même époque adoptent le même mécanisme. Dans la création de ces architectures identitaires, tout « orientalisme » possible est réfuté d'avance, car non seulement les pays balkaniques veulent intégrer l'Europe, mais ils centrent leur histoire sur la lutte contre les Turcs.
- 31 Pourtant, ces nouvelles architectures « nationales » contiennent toutes des références orientales. Si la présence de ces dernières se justifie d'abord par la « nationalisation » des éléments ottomans, assimilés à l'héritage autochtone, l'engouement pour la mode orientalisante joue également un rôle non négligeable. C'est le prix que les architectes roumains sont prêts à payer afin d'être accordés à leurs confrères occidentaux. La démarche de Ion Mincu (1852-1912) et Ion Socolescu (1856-1924), les deux pères fondateurs du « style national » roumain, illustre parfaitement cette ambiguïté envers l'élément oriental.
- 32 Les deux font de l'arc en accolade, typique de l'architecture valaque du XVIII^e siècle, l'emblème de la nouvelle architecture. En dehors de son élégance formelle, le caractère synthétique du motif de l'arc convient, car il semble résumer l'exégèse de l'art roumain, présenté comme un chaînon entre l'Occident et l'Orient. À l'époque, on s'interroge longuement sur l'existence d'un art roumain, débat qui revient régulièrement dans les pages de la première revue d'architecture : *Analele Arhitecturii și ale artelor cu care se leagă* (Les Annales de l'Architecture et des arts qui s'y rattachent ; 1890-1893), fondée par Socolescu²¹. L'adoption de l'arc en accolade avec ses doubles origines, vénitiennes et stambouliotes, apporte une explication du « génie » roumain par l'assimilation des sources.
- 33 Considéré comme créateur du « style national », Mincu lance ce motif emblématique qui rappelle les arcades du porche de la maison traditionnelle ou encore celles des galeries des monastères. Mincu l'emploie dès sa première œuvre d'inspiration « nationale », la maison du général Lahovary (Bucarest, 1886) où il transforme le porche traditionnel en perron. L'architecte associe à la gracilité des courbes de l'arc en accolade la préciosité des ornements en céramique, renforçant ainsi subtilement l'effet oriental. Si la décoration en céramique s'inspire de la tradition moldave qui rehausse les façades des églises avec des disques céramiques, elle répond aux recherches sur la polychromie qui occupent le milieu architectural français de l'époque. Mincu trouve à ces références croisées des explications bien locales : « J'ai fait appel à la polychromie, qui est dans la nature du peuple roumain et pour cela, pour des raisons de durabilité, j'ai recouru à la faïence. J'espère qu'elle dégage une atmosphère roumaine²². »

- 34 Mincu est formé à l'École des beaux-arts et donc familier avec ces préoccupations ; il connaît aussi les écrits sur l'orientalisme, comme *Architecture et décoration turque au XV^e siècle* de Léon Parvillée²³. Les tentatives de ce dernier pour définir la spécificité ottomane ont influencé Mincu dans sa conception de l'arcade en accolade : ainsi, le Roumain s'inspire directement de son pavillon du Bosphore, réalisé avec Giovanni Battista Barborini pour l'exposition de 1867. Les fruits de cette inspiration sont évidents dans le Restaurant roumain (projet pour l'exposition de 1889, non réalisé, mais repris à Bucarest en 1892) et dans la composition de la cour de l'École des filles (Bucarest, 1888-1890 ; fig. 3). Le succès de l'arc de Mincu et de sa décoration céramique est tel que l'Italien Giulio Magni (1859-1930) le reprend également quand il veut faire de l'architecture à la « roumaine » (voir surtout l'école Mavrogheni, Bucarest, 1897).

3. Ion MINCU, École des filles (Bucarest, 1890) – détail de la cour.



Arhitectura, 1, 1941, p. 34.

- 35 L'orientalisme de Mincu est diffus. Il l'emploie pour évoquer la vie patriarcale d'avant la modernisation du pays – comme il le fait pour décorer l'intérieur de sa propre maison, où il combine des lourds tissus à des vases ottomans. Mais aussi pour suggérer l'ambiance artistique parisienne, quand il orne la couverture de la revue *Literatura și Arta Română* (La Littérature et l'Art roumains ; 1896-1910, publication très influente dans la création d'un art national), d'un encensoir qui semble sorti directement d'une des peintures orientalistes du temps.
- 36 Mincu accorde une importance accrue à l'étude des sources de l'art roumain, cultes aussi bien que vernaculaires. Parmi ces dernières, il prend aussi en compte la maison « balkanique », qui est bâtie dans toute la péninsule à l'époque ottomane. Il s'attache surtout au motif particulier du « saknasî » (*şahnişin*), qu'il « occidentalise » à la façon d'un oriel, comme il le fait pour la maison de son ami, l'écrivain Nicolae Petraşcu (Bucarest, vers 1906).
- 37 Curieusement, Mincu, si attentif à doser chaque élément de l'héritage local, procède, vers la fin de sa vie, à une « orientalisation » de son architecture : il accentue l'accolade de son fameux arc (préfecture de Galaţi, 1906-1907) et multiplie les toitures

« ottomanes » (projet pour l'hôtel de ville de Bucarest, 1900 ; Banque agricole, Craïova, 1906-1913). Faut-il voir dans cette démarche une influence des recherches identitaires développées à Istanbul par des architectes étrangers et locaux ? Le Roumain n'en parle pas mais il est évident qu'il connaît cette architecture, car ses projets pour le ministère de la Guerre et l'hôtel de ville de Bucarest rappellent des dispositions des œuvres de Vedat Tek (1873-1942) et Kemaleddin Bey (1870-1927), créateurs du « premier style national » turc.

- 38 Les exemples les plus saisissants sont ses chapelles funéraires notamment celles pour les familles Stătescu, Ghica et Cantacuzino, toutes les trois au cimetière Bellu de Bucarest (vers 1900 ; fig. 4). Mincu revisite les références aux mausolées antiques et combine éléments byzantins et ottomans (tirés des *türbe* des sultans) afin de parvenir à une composition symbolique. Sa conception a été probablement inspirée par la coupole du crématorium du Père-Lachaise (Jean-Camille Formigé, 1886) ; en même temps, elle rappelle de manière surprenante le complexe funéraire que l'Italien Raimondo d'Aronco (1857-1932) dessine pour le cheikh Zafir (Istanbul, 1903-1904). Toutefois, s'il n'y a pas d'influence directe – l'antériorité des projets pour la chapelle Stătescu (datés 1898) le prouve – il y a un esprit du temps et de la région, dans son identité partagée.

4. Ion MINCU, chapelle Ghica, Bucarest, cimetière Bellu, vers 1900.



Arhitectura, 1, 1941, p. 32.

- 39 Socolescu affiche dès le départ un fort penchant pour les éléments orientaux au point que ses efforts identitaires soient contestés par les générations ultérieures de créateurs du « style national » : dans les années de l'entre-deux-guerres, on qualifiera son approche de « vénitienne » voire d'« arabe »²⁴. En effet, Socolescu profite de la mode orientalisante pour proposer une version plus flamboyante de l'art roumain, puisant son inspiration directement à ses sources. Tirant cette révérence à la tradition, il pense justifier ainsi tout écart.

- 40 Comme Mincu, Socolescu est formé à l'École des beaux-arts de Paris, mais il ajoute à cette expérience l'influence, non avouée mais facilement discernable, de Ruskin. Théoricien rompu – il est fondateur de la première revue roumaine d'architecture –, Socolescu nourrit sa démarche des écrits ruskiniens. La leçon des *Pierres de Venise* est particulièrement opérante, surtout pour l'esthétique byzantinisante et de la polychromie des façades (ancienne mairie de Constanta ; école normale de Cîmpulung, 1892-1895). Socolescu est également ouvert aux milieux viennois – son père, l'architecte Nicolae G. Socol avait été vraisemblablement formé à Vienne – d'où une certaine influence du style romano-byzantin élaboré ici.
- 41 En dehors de ces références « scientifiques », sa vision orientalisante est nourrie par un goût certain pour le décoratif. Celui-ci s'affirme dès sa première création, la maison de l'historien Ionescu-Gion (Bucarest, 1889) dont les façades sont habillées d'une ornementation riche et détaillée (fig. 5). Socolescu fait appel à la tradition valaque – ses sources sont reconnaissables – mais il l'orientalise afin d'enrichir son pittoresque. Il choisit déjà des références dont l'origine orientale est manifeste, comme c'est le cas de l'église épiscopale de Curtea de Argeş. Il emploie à plusieurs reprises la ceinture torsadée de cet édifice et copie presque fidèlement son porche à fleurs de lys (école normale de Cîmpulung), deux autres motifs qui deviendront ultérieurement récurrents dans la plastique du « style national ». L'architecte exploite également le répertoire vénitien, comme il le fait pour ses deux propriétés du boulevard Carol (Bucarest, 1890) où il joue sur la finesse de la décoration, la courbe des arcs en accolade et le volume des oriels.

5. Ion SOCOLESCU, maison Ionescu-Gion, Bucarest, 1889.



Arhitectura, 1, 1941, p. 60.

- 42 Au fil de ses projets, Socolescu peaufine une démarche qui lui est propre, désignée en tant que « style Socolescu » qui inspire, du vivant de l'architecte, plusieurs de ses confrères voire les maçons des quartiers périphériques de la capitale ou de la province. Une multitude d'habitations, plus ou moins réussies, perpétuent pendant plusieurs décennies son esthétique orientalisante.

Une identité assumée : l'orientalisme après la Grande Guerre

- 43 Au début du XX^e siècle, l'orientalisme « actif » du siècle dernier devient de plus en plus diffus : l'engouement pour les formes orientalisantes diminue, tandis que les éléments orientaux du vocabulaire architectural sont le plus souvent perçus comme une marque de « roumanité ». D'ailleurs, le « style national » en généralise quelques-uns comme image identitaire, si bien que personne ne songe plus à reconnaître dans leurs formes autre chose que la tradition locale.
- 44 Les courants architecturaux occidentaux, notamment l'éclectisme à la française, sont encore plus présents – même le « style national » emprunte leurs schémas compositionnels – ce qui rend parfois peu discernables d'autres éléments. C'est pour cela, certainement, que le jeune Le Corbusier ne remarque guère de particularisme architectural roumain lors de son voyage en Orient : « L'architecture est futile comme la vie d'ici ; de l'École des beaux-arts partout, car seuls les architectes diplômés de Paris travaillent ici²⁵ ». Le Corbusier incarne parfaitement l'intellectuel occidental qui, à la veille de la Grande Guerre, est toujours à la recherche du pittoresque, voire des sensations fortes quand il visite les Balkans. Venu rencontrer l'*Homo balkanicus* en « bon sauvage », il trouve à sa place un paysan habillé en costume de ville. Il apprécie le vernaculaire péninsulaire, mais pour le reste il juge la civilisation des Balkans ridicule. Il est autant déçu par les architectures modernes de la région que par le paysage :
- « Il faut avouer cependant notre désillusion première : les Balkans sont verts et nous les avons rêvés rouge (sic). Rouge comme de la brique sur laquelle darde le soleil ; secs, arides sans végétation. Nous n'osions pas même espérer être attaqué par des brigands puisqu'on nous avait dit qu'il n'en était point. Cependant nous nous trouvons presque dupes 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 de guet-apens et à des boucheries d'hérétiques²⁶ ? »
- 45 À la fin de la Première Guerre mondiale, les Balkans sont non seulement « européanisés », ils sont surtout apaisés dans leurs quêtes d'affirmation nationale (quelques États plus que d'autres). Une fois policés, donc décomplexés, ils ont un autre rapport avec l'élément oriental.
- 46 En Roumanie, ce « nouvel » orientalisme se manifeste sur deux plans distincts qui reprennent les mécanismes esthétiques et idéologiques d'avant-guerre : d'une part, le style « mauresque » émerge à nouveau, pour orner les résidences chics du pays ; d'autre part, le style vernaculaire, y compris l'héritage commun balkanique, devient la source majeure d'inspiration de l'identité.
- 47 L'engouement pour ce qu'on désigne à l'époque comme l'« architecture mauresque » n'est qu'une actualisation de l'orientalisme de jadis, mêlé avec le penchant pour l'esprit

méditerranéen. Son caractère exotique et décoratif à la fois lui assure un succès auprès d'un certain public aisé qui veut faire montre de son « cosmopolitisme ». Parfois, les spécialistes se laissent tenter aussi : le projet de la nouvelle résidence royale, le *Foişor*, à Sinaïa (Arthur-Jean Lorenz, 1933) reçoit malgré son aspect de château d'opérette un accueil très favorable dans la presse architecturale française, dont un article est signé par Louis Hautecoeur²⁷. Pourtant, le « mauresque » trouve moins de soutien parmi les architectes roumains : « Maisons d'un pittoresque torturé, inappropriées dans une capitale, [...] maisons qui, sous l'étiquette de style roumain, ressuscitent tantôt le Moyen Âge, tantôt la Renaissance espagnole²⁸ ». Jugement artistique et politique nationaliste peuvent se rencontrer dans ces critiques, comme c'est le cas dans le propos cité, éloquentement intitulé « Architecture roumaine de rite espagnol », qui défend une architecture roumaine faite par des Roumains. Ainsi, dans la lignée des théories racistes développées à la fin du XIX^e siècle, esthétique et ethnique se superposent encore une fois ; dans ce cas, dénoncer les excès orientalisants sert à protéger l'esprit roumain de l'intrusion juive.

- 48 L'ethnique détient une importance majeure à l'époque et sous-tend l'idée d'identité. Dans la représentation de celle-ci, on avait remplacé l'histoire par la géographie – en architecture, les exemples de la grande culture sont supplantés par le folklore et le vernaculaire, en général. Ce dialogue avec le site favorise une forme latente d'orientalisme qui est celle du recours à un vernaculaire qu'on pourrait qualifier de balkanique. En Roumanie, celui-ci correspond plutôt à une architecture urbaine, qui n'est qu'un souvenir après la Grande Guerre. Pourtant, plusieurs architectes roumains, surtout les adeptes du Modernisme et du renouvellement du « style national », tirent leur inspiration de la maison « balkanique », celle qui avait fasciné le jeune Le Corbusier. Leur attitude émule des principes modernistes mais elle est doublée de l'émergence d'une conscience régionale. La reconsidération du filon oriental enfouit à la fois de la récupération de l'inconscient collectif et de la doctrine esthétique.
- 49 Face au succès du Modernisme qui est reçu avec grand enthousiasme dans la péninsule quoique plus tièdement en Bulgarie, les architectes balkaniques reconsidèrent leurs racines. Ils convertissent la composante orientale de leur héritage commun en « esprit méditerranéen », ce qui leur permet de rejoindre les débats, très soutenus à l'époque, sur l'origine de la culture européenne et de suivre en même temps la quête corbuséenne (quelques-uns de ces architectes ont pu devenir collaborateurs du maître dans son atelier parisien). Les mieux placés sont, évidemment, les Grecs, non seulement grâce à la richesse de leur culture antique, mais aussi pour leur vernaculaire. Le IV^e Congrès international de l'Architecture moderne (CIAM) qui se tient en 1933 en Grèce est une révélation, ainsi qu'en témoigne Le Corbusier :

« La vie millénaire, profonde y demeure intacte... Nous découvrons des maisons éternelles, des maisons vivantes, d'aujourd'hui, qui remontent dans l'histoire et dont la coupe et les plans sont précisément ceux que nous avons imaginés depuis dix ans²⁹. »

- 50 Comment la culture roumaine, surgie si loin des rives de la Méditerranée, peut se revendiquer de l'« esprit méditerranéen » ? Par le biais du thème de la latinité, qui revient en force pendant l'entre-deux-guerres engendrant un « retour à l'ordre », mais aussi par sa participation à l'histoire commune de l'espace balkanique, lue dans la lumière des cultures grecque classique et byzantine. En court-circuitant l'histoire, les « racines » méditerranéennes des Roumains remontent aux colonies grecques du Pont-Euxin et à l'exil d'Ovide sur les mêmes lieux.

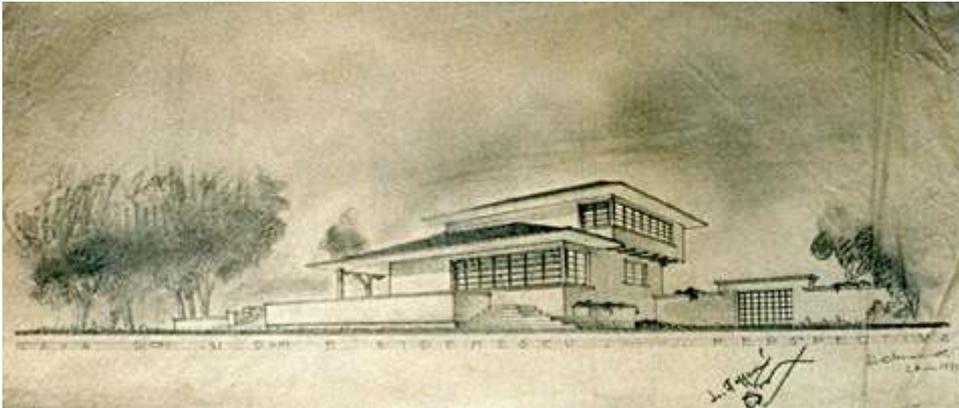
- 51 Au bord de la mer Noire, la Dobroudja, province turque jusqu'à la guerre d'Indépendance de 1877, devient à la fois le lien avec l'« esprit méditerranéen » et l'« Orient » de la Roumanie. Si ces terres sont sources d'inspiration pour les peintres et les écrivains roumains, elles ne le sont pas moins pour les architectes. Ces derniers trouvent ici un contact avec l'« authentique » d'une architecture sans âge, tant invoqué à cette époque. Ils retrouvent, également, la trace du vernaculaire balkanique, l'héritage d'antan qui suscite des nostalgies et emballe les imaginations. Leurs réalisations sont marquées par la « spécificité » de la maison « balkanique » : surfaces grandes et simples, volumes épurés en saillie, murs blancs ; autrement dit, des éléments qui constituent aussi la composante orientale de cette architecture.
- 52 À côté de peintres et d'écrivains, la reine Marie contribue significativement à la vogue d'« orientalité primitive » de la Dobroudja. Elle a plusieurs propriétés sur le littoral roumain dont le célèbre « Nid de la Reine » à Balcic. La beauté agreste de son paysage et son esprit oriental avaient séduit la reine, ainsi que ses invités, comme Paul Morand :
- « Après la Dobroudja, immense plaine bossuée çà et là d'anciens tombeaux scythes, mamelons couverts parfois d'une herbe jaune, une herbe du commencement du monde, après ces collines qui sont les plus vieilles du globe, après la traversée cahoteuse des villages où les femmes tartares, à pantalon bouffant, se cachent encore la bouche par pudeur islamique, où les enfants tondues grouillent comme des porcelets, le sol s'était effondré soudain et le petit village de Balcic m'était apparu d'un creux de la falaise³⁰. »
- 53 Marie était friande du style oriental : sa passion pour Byzance l'avait poussé à s'habiller en « Théodora, impératrice d'Orient » le jour de son sacre et à dessiner des meubles dans cet esprit. Elle avait imaginé sa vaste propriété à Balcic comme un paysage romantique parsemé de petits « accidents » architecturaux ou végétaux. Avec les architectes auxquels elle fait appel, elle exalte le caractère oriental de ces lieux : flanqué d'un minaret, son « nid » (Emil Guneş, vers 1930) enferme un minuscule « bain turc », éclairé par des vitraux primitifs (fig. 6) ; plus loin, s'érige, perché sur une roche, son « fumoir » (Henriette Delavrancea-Gibory, 1935) qui a la simplicité d'une maison traditionnelle. La leçon du vernaculaire balkanique dépasse un « régionalisme » confiné aux terres de Dobroudja pour contaminer la pensée architecturale de l'époque. À Bucarest, ainsi que dans d'autres villes apparaît une architecture qui porte son empreinte, tout en faisant écho aux expériences internationales du moment (fig. 7).

6. Emil GUNEŞ, Le « Nid de la reine », Balcic, années 1920.



Carmen Popescu.

7. Henriette DELAVRANCEA-GIBORY, projet pour la maison Eustație Stoenescu, Drăghiceni, 1939.



Bucarest, musée du Paysan roumain, fonds Delavrancea.

- 54 Cette sensibilité nouvelle pour le « primitivisme », qui nourrit les avant-gardes européennes, trouve dans les Balkans un débouché inattendu. Le complexe du « sauvage oriental » est devenu désormais un point fort. Le Serbe Ljubomir Micić consacre le concept – si éloquent pour la péninsule – de « barbarogénie » et envisage la « balkanisation de l'Europe »³¹. Ce qui paraît une simple boutade surréaliste (Micić est un adepte du mouvement) cache une certaine vérité : la problématique identitaire qui paraissait être réservée aux peuples sans « culture » agite maintenant aussi l'artiste européen.
- 55 L'intérêt des architectes balkaniques pour l'« authentique » de leur héritage vernaculaire commun, à travers lequel ils aspirent à retrouver les principes originaires de la création architecturale, leur permet pour la première fois d'être véritablement en phase avec les quêtes les plus poussées du moment, voire de les devancer.

NOTES

1. Edward SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil, 2004.
2. Katherine Elisabeth FLEMING, « Orientalism, the Balkans and Balkan Historiography », *The American Historical Review*, vol. 105, n° 4, 2000, p. 1218-1233. URL : <http://www.jstor.org/stable/2651410>. Consulté le 22 octobre 2013. Voir aussi pour les débats sur l'historiographie des Balkans dans cette perspective le volume dirigé par Dušan I. BEJLIĆ et Obrad SAVIĆ, *Balkan as a Metaphor: between globalization and fragmentation*, Cambridge (Mass) : MIT Press, 2002.
3. Maria TODOROVA, *Imagining the Balkans*, New York : Oxford University Press, 1997, p. 10-11.
4. *Ibid.*, p. 20.
5. John M. MACKENZIE, *Orientalism. History, theory and the arts*, Manchester : Manchester University Press, 1995, p. 208.
6. Ernest GELLNER, *Nation et nationalisme*, Paris : Payot, 1999, p. 25.
7. La remarque d'Edward Saïd, dans *L'Orientalisme*, *op. cit.* (note 1), p. 46, est applicable dans le contexte balkanique.
8. Elle fait référence à la technique de la « triangulation » en tant que méthodologie permettant plusieurs lectures d'une même histoire. Voir Zeynep ÇELİK. « Speaking back to orientalist discourse », in Jill BEAULIEU et Mary ROBERTS (dirs.), *Orientalism's interlocutors: painting, architecture, photography*, Durham: Duke University Press, 2002, p. 19-42.
9. Pour la problématique identitaire dans l'architecture des Balkans, voir Carmen POPESCU, « Un patrimoine de l'identité : l'architecture à l'écoute des nationalismes », *Études balkaniques*, n° 12, 2005, p. 135-172. URL : <http://etudesbalkaniques.revues.org/102>. Consulté le 22 octobre 2013.
10. Il emploie l'expression dans un article écrit en 1868, « In contra direcției de astăzi in cultura română » [Contre la direction actuelle de la culture roumaine], cité dans Lucian BOIA, *Istorie și mit in constiința românească*, Bucarest : Humanitas, 1997, p. 44.
11. L'exemple belge représentait une voie plus abordable pour suivre le modèle français. Voir Lucien BOIA, *ibid.*, p. 187.
12. Voir Carmen POPESCU, « André Lecomte du Nouÿ (1844-1914) et la restauration des monuments historiques en Roumanie », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1998, p. 287-308.
13. Il expose au Salon de 1875 cinq planches tirées de cette expérience.
14. Voir Vasile DRĂGUȚ, *Arta românească*, Bucarest : Editura Meridiane, 1982, p. 239-240.
15. Eugène VIOLLET-LE-DUC, *L'Art russe : ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*, Paris : A. Morel, 1877, p. 57. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048184>. Consulté le 22 octobre 2013.
16. Marie-Laure CROSNIER LECONTE, « Un début de carrière à l'étranger. 1865-1869 », in Marie-Laure CROSNIER LECONTE et Mercedes VOLAIT (dirs.), *L'Égypte d'un architecte. Ambroise Baudry (1838-1906)*, catalogue d'exposition (La Roche-sur-Yon, Conseil général de la Vendée, 7 mai-20 juin 1998, Le Mans, Musée de Tessé, 1^{er} juillet-20 septembre 1998, Rodez, Musée Denys-Puech, 9 octobre-24 janvier 1999), Paris : Somogy, 1998, p. 34-55.
17. *Ibid.*, p. 54.
18. Pour la dialectique Orient/Occident, voir surtout le choix du romano-byzantin pour la nouvelle Major à Marseille (1852-1893, Vaudoyer et Révoil arch.). Barry BERGDOLL, « L'architecture religieuse au XIX^e siècle », in Marie-Paule VIALE (dir.), *Marseille au XIX^e siècle. Rêves et triomphes*, catalogue d'exposition (Marseille, Musées de Marseille, 16 novembre 1991-15 février 1992), Marseille : musées de Marseille ; Paris : Réunion des musées nationaux, 1991, p. 184-211.

19. Cité dans Ljubinka STOILOVA et Petar IOKIMOV, « The Search for Identifiably National Architecture in Bulgaria at the End of the 19th and During the early 20th Century », in Carmen POPESCU et Ioana TOEODORESCU (dirs.), *National et régional en architecture : entre histoire et pratique*, Bucarest : Simetria, 2002, p. 96-105 (part. p. 96).
20. Voir, pour plus de détails, Carmen POPESCU, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture 1881-1945*, Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Bucarest : Simetria, 2004.
21. *Ibid.*, p. 77-80.
22. Nicolae PETRAȘCU, *Ioan Mincu*, Bucarest : Cultura națională, 1928, p. 10.
23. Ce livre figure dans la collection de l'École d'architecture de Bucarest fondée en 1892 : il avait appartenu à George Mandrea, ami de Socolescu, qui avait milité pour sa création.
24. Il s'agit des deux exégètes du « style national » roumain, Ion D. Traianescu et Toma Socolescu (le neveu de l'architecte).
25. LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Paris : Éditions Forces vives, 1966, p. 50.
26. LE CORBUSIER, *Voyages d'Orient, carnets*, [1^{re} édition 1987], Paris : Fondation L. C., 2002, Carnet 2, p. 74-75.
27. Louis Hautecoeur, « Le château royal de Foișor – Sinaïa (Roumanie) », *L'Architecture*, vol. 4, 1934, p. 109-116.
28. Constantin MOȘINSCHI, « Arhitectura românească de rit spaniol », *Arhitectura*, vol. 6, 1936, p. 7-8.
29. LE CORBUSIER, « Une hauteur de logis efficace » in *La Ville radieuse : éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Boulogne (Seine) : Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935 (Collection de l'équipement de la civilisation machiniste).
30. Paul MORAND, *Bucarest*, [1^{re} édition 1935], Paris : Plon, 1990, p. 107.
31. Voir Ljiljana BLAGOJEVIĆ, *Modernism in Serbia. The elusive margins of Belgrade architecture 1919-1941*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2003, p. 9.

INDEX

Mots-clés : orientalisme, expositions universelles, architecture et histoire, architecture et idéologie, architecture et société

Thèmes : architecture

Index chronologique : XIX^e siècle

Index géographique : Balkans, Roumanie

AUTEUR

CARMEN POPESCU

Historienne de l'art et de l'architecture, elle est spécialisée dans les problématiques de l'architecture et de l'identité, qu'elle a traité à la fois en perspective théorique et à travers des études de cas (la Roumanie, les Balkans). Les résultats de sa recherche ont donné lieu à plusieurs

publications. Elle est chercheur associé auprès du Centre de recherche André Chastel (CNRS, Paris).