

Center for the Study of the Imaginary

*NATION AND NATIONAL IDEOLOGY  
PAST, PRESENT AND PROSPECTS*

Proceedings

of the International Symposium  
held at the New Europe College, Bucharest  
April 6-7, 2001

New Europe College

This volume was published thanks to the financial support  
offered by



Copyright © 2002 – The Center for the History of the Imaginary  
and New Europe College

ISBN 973-98624-9-7

## Qu'est-ce que c'est que l'architecture « au spécifique national » et comment se révèle-t-elle ?

AUGUSTIN IOAN

Il n'existe pas de véritable « architecture au spécifique national<sup>1</sup> ». Celle-ci n'est pas un élément chimique existant à l'état pur dans un tableau des identités collectives édifiées. Dans ce qui suit, nous allons faire une *vivisection* de ce syntagme et de la réalité qu'il sous-tend. *Vivisection*, puisque, malgré l'éclipse où sont entrés dernièrement tant le concept de nation que son pendant architectural, on parle encore d'identité dans l'architecture, surtout chez les petites nations, dans les territoires postcoloniaux et/ou sous-développés du point de vue économique, et/ou à peine sorties du spectre du totalitarisme. Les travaux de quelques célèbres architectes contemporains, tels Renzo Piano, Mario Botta ou, à Bucarest, Meihard von Gerkan, essaient soit de formuler d'une manière intelligible, soit, seulement, de donner une forme édifiée aux aspirations d'émancipation des communautés respectives. Toute une direction dans l'architecture des trois dernières décennies – le régionalisme critique – s'est sérieusement posé le problème des identités – locale et régionale – aussi bien que celui de leur formule architecturale, de sorte que le discours résultant

---

<sup>1</sup> J'utilise, avec une circonspection critique massive, indiquée par les guillemets qui l'accompagnent, le syntagme usuel dans la Roumanie des années '70 et '80.

s'oppose à la progression de la (sous)culture occidentale, massificatrice et mondialisante à un niveau sous-médiocre.

Puisque les nations modernes sont construites – du point de vue territorial, politique, économique et social – sur des concepts antérieurs, tels la localité (commune), la région ou le royaume, il va de soi que l'expression artistique aussi, surtout celle architecturale, possède ce conditionnement de l'*artificialité*. Il conviendrait, peut-être, d'exposer les hypostases de cette artificialité immanente de l'architecture « au spécifique national ».

**1. La réplique**, donnée de nos jours à un prestigieux monument d'autrefois. C'est la plus bénigne forme de célébration d'une identité. Geste artificiel, de répétition d'un original extrait ainsi de sa « neutralité » originelle pour servir à des fins qui n'appartiennent pas au temps de son édification; un simple exemple nous est offert par le château de Hunedoara (appelé aussi Vajda-Huniady) bâti par l'ancien roi de Hunedoara (connu en Hongrie sous le nom de Huniady János). Celui-ci a été cité comme tel au moins deux fois, pour témoigner de l'identité hongroise : en 1896, lors de l'exposition du millénaire de Budapest, comme une partie de l'édifice qui est aujourd'hui le Musée de l'Agriculture et illustrant la période du Moyen Âge gothique des Hongrois et, également, à l'Exposition Universelle de Paris en 1900, lorsque la réplique du château respectif servait de « pavillon national » austro-hongrois.

**2. La réécriture de l'original ou des archives qui le comprennent**, lorsque, pour diverses raisons, elles ne sont plus convenables. C'est le cas des interventions faites par Lecomte de Nouy (que Grigore Ionescu nommait le « restaurateur »<sup>2</sup>) à

---

<sup>2</sup> Grigore Ionescu, *L'Architecture sur le territoire de la Roumanie le long des siècles (Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor)*, Bucarest: Editura Academiei RSR, 1982, p. 255.

Curtea de Argeș, quand on a démolit et refait l'église (épiscopale) de l'ancien monastère (1512-1518) dans un style plus accentué que « l'original » (qu'on peut encore observer dans la photographie de Al. Petit) ainsi qu'à l'ancienne église métropolitaine de Târgoviște, entièrement remplacée par une nouvelle église, après le relèvement de celle existante. L'école de Viollet-le-Duc, de « correction » des monuments ayant acquis le long des siècles des adjonctions « parasitaires » ou des réécritures « contaminant » la « pureté » du style originaire, a été particulièrement utile en Roumanie, et ceci non seulement au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est également ce qui s'est passé avec les restaurations des monastères du nord de la Moldavie dans les années '60. Tout ce que n'y convenait plus a été « nettoyé » (par exemple, les tours baroques, *i.e.* « autrichiennes » de Neamț), les monuments étant ensuite refaits et recouverts dans une manière que les restaurateurs, assurément de bonne foi, considéraient comme correspondante à l'époque de leur première construction. Cela allait de soi qu'il s'agissait d'une célébration de l'époque « d'or » de la Moldavie médiévale (Étienne le Grand – Petru Rareș). Aujourd'hui, après tant de décennies depuis cette restauration qui a été considérée un grand succès, nous pouvons regarder le Neamț d'avant et d'après la contrefaçon et juger les interventions comme grossières et, d'une manière à peine voilée, nationalistes.

A la limite, le déterrement des « archives » (les couches des ruines se trouvant sur place) peut devenir délibéré et, par ses effets, agresser la mémoire. Le déterrement ou la couverture incomplète. Bref : la visibilité partielle, d'iceberg, a été une procédure assez fréquente dans la reconstruction d'après-guerre des villes massivement détruites par les bombardements. La reconstruction de la cité de Buda, par exemple, contient de tels « débris » – des fragments de ruines – laissés comme tels, sur les lieux et dans des positions qui les rendent visibles en

tant qu'allogènes (en fait, ce qui est nouveau diffère de la ruine qui, elle, est « originale »). Les fragments des archives font ainsi surface et, par l'effet de contraste avec le contexte de leur emplacement, entraînent au moins la question suivante : « qu'est-ce que c'est que cette ruine sur le passage ? » ; et rien que cette question mineure peut conduire au dépliement de l'histoire des archives qui, de cette manière, deviennent en quelque sorte actives, mises à jour.

Un autre procédé utilisé est celui d'incorporer dans la nouvelle maison ce qui est ancien sur la place respective, comme « témoignage » de la « continuité ». Ce qu'on ajoute dans la restauration de l'ancien est marqué comme nouveau par rapport à ce qui est « original ». Dans ces formes « bénignes », le maintien d'une « détente » qui puisse déclencher les archives (ou au moins invoquer sa présence/ son absence physique) est bénéfique autant pour le souvenir que pour l'enregistrement du nouveau dans le temps historique, d'ennoblissement de la nouvelle maison, qui ex-pose l'ancien fragment. Le nouveau n'est plus absolu, inaugural. Nous appellerons ces formes de symbiose nouvelle/ancien « les archives actives ». La fouille des archives enterrées, invisibles, peut témoigner d'une insatisfaction provoquée par les archives de surface, présentes. On peut dire que, dans ces cas extrêmes, les archives sont plutôt agressées qu'actives. G.M. Cantacuzino critiquait<sup>3</sup> la manière dont les architectes italiens ont fait participer les ruines romaines à la propagande politique. L'effort de découvrir de tels vestiges et de les reconstruire impliquait parfois des destructions délibérées dans la ville existante, donc dans les archives de surface, « mineures » par rapport aux buts de la propagande. Le présent ou le passé récent – les deux,

---

<sup>3</sup> G.M. Cantacuzino, *Sur une esthétique de la reconstruction (Despre o estetică a reconstrucției)*, Bucarest: Cartea Românească, 1947, p. 37.

indignes d'un avenir héroïque – devaient faire place à l'excavation d'un passé sur mesure. Il s'agit de « la mise en relief des ruines et des monuments ayant trouvé au cours des siècles un cadre qui s'était intégré dans la plastique de la Renaissance », à la manière des vétérans qui exposent les bouts de leurs membres amputés comme preuve de leur héroïsme.

**3. La Naissance** (*Natio*) et, par conséquent, **les origines**. Le mot même de nation nous en parle, étymologiquement et aussi mythiquement. Une grande partie du « spécifique national » architectural, surtout de celui des années '30 et '40 européennes, est par ailleurs **un discours sur les origines** – réelles, présumées, mythiques – des nations qui cherchent à les mettre en œuvre. Dans le cas de l'Italie, *stile littorio* parle de la nostalgie du caractère romain impérial que le régime fasciste voulait redécouvrir.

3. a. **Exhibition violente des origines**. G.M. Cantacuzino, dans le même fragment que nous venons de citer, parle d'un « réveil de la léthargie » des ruines (on dirait, donc, de la neutralité de leur emplacement comme couche de la ville vivante). Ce convoi de déterrés doit marcher à côté des vivants :

« On a sorti les ruines de leur décor végétal et pittoresque, on a lavé et poli les colonnes, on a rebâti des murs entiers, on a réédifié le tombeau de Caesar Augustus pour en faire des documents politiques (...) Tout a été mis sens dessus et présenté sous un faux jour<sup>4</sup>. »

Des déterrements et des restaurations excessivement propagandistiques ont eu lieu en Roumanie, aussi. Un exemple : Tropaeum Traiani de Adamklissi aurait dû être reconstruit

---

<sup>4</sup> Ibidem.

comme Mausolée des Héros dans le Parc Carol de Bucarest<sup>5</sup> ; pourtant il a été « restauré » *in situ* (i.e.: reconstruit dans la même manière discutable décrite auparavant à propos des plus récents monuments nord-moldaves) au cours des années du régime Ceaușescu.

3. b. Un autre discours sur les origines est la **ré-utilisation de la toponymie « originaire »**, comme il est arrivé en Roumanie aux noms latins rajoutés dans le but de re-substantialiser le sens de la toponymie courante ; Napoca pour Cluj, Drobeta pour Turnu Severin ; enfin, « *municipium* » pour le chef-lieu de district et « for » ou « centre civique » pour les nouvelles places obtenues par le démolissement et la réécriture des centres des « *municipia* » communistes respectifs, à partir de 1968 et culminant avec « le nouveau centre civique » bucarestois.

3. c. Mais le procédé le plus fréquent est bien **la réécriture en clé contemporaine du langage architectural des temps « originaires »** pour la nation respective. *Stile Littorio* et *Le Style Roi Carol II* en sont des exemples de styles officiels de l'entre-deux-guerres. L'édifice ainsi projeté est nouveau et ancien en même temps, il est à la fois « maintenant/ici » et « alors/là » (le second couple étant valable lorsque la localisation des origines diffère de celle présente), sa contemporanéité laissant voir les origines anhistoriques, situées dans cet « *illo tempore* » mythique dont parlait Eliade. Mais un exemple moins discuté est la façade refaite par Cezar Lăzărescu pour le Théâtre National de Bucarest, avec des renvois explicites à la grandeur d'un aqueduc romain et pourtant dépourvue de l'importance pratique de ce dernier.

---

<sup>5</sup> Préconisé en 1943 par un concours indécis et critiqué par Spiridon Cegăneanu dans la revue *Arhitectura* 1943-44 (numéro unique), p. 52-53.



4. Enfin, il s'agit des cas où, du point de vue territorial, la nation est un ensemble de territoires (régions) ayant leur propre identité. Dans ce cas, la construction d'une identité nationale suppose quelques décisions plus ou moins aléatoires : **le choix de la capitale, de la langue officielle, des ingrédients d'un style officiel dans les arts et l'architecture, par le collage des identités régionales et/ou locales préexistantes.** « Roumain » signifiait premièrement *originaire de Valachie, et de Moldavie, et de Dobroudja, et d'Olténie* ; après 1918, on a ajouté à l'équation un nombre impressionnant de variables qui, en plus, comprenaient des inconnues ethniques massives : *et de Transylvanie, et de Bessarabie, et du Banat.*

Les procédés compositionnels et la syntaxe par lesquels s'articulent les hypostases ci-dessus dans une « architecture au spécifique national » sont eux-aussi dignes d'une analyse. Si les hypostases sont capables de lier une « poétique », les procédés compositionnels employés peuvent nous fournir assurément une « poïétique » :

a. **Le collage d'éléments locaux et/ou régionaux** devient un procédé favori pour exprimer la diversité – souvent irréconciliable – dont nous avons parlé déjà, sous (4). La nouvelle église du Monastère de Sinaia est un exemple de pareil assemblage d'éléments régionaux. Pour des raisons éducatives, l'ancien édifice de l'École d'Architecture de Bucarest (arch. Gr. Cerchez) est un collage de « style » brâncovan et d'éléments régionaux et locaux de Roumanie.

Mais, d'une manière peut-être paradoxale, le collage a également servi à l'expression des « origines ». Le projet gagnant de Constantin Joja au concours pour une Cathédrale orthodoxe à Odessa (1942), quoique « speerien » et « romain » dans sa coupure extérieure, joint un plan typiquement moldave aux tours – surélevées – de l'église métropolitaine de Bucarest.

Maintes fois, ce collage est tellement bigarré, que les sources régionales s'effacent dans l'ensemble, comme dans le cas de certaines décorations « populaires » de N. Porumbescu.

b. **Pars pro toto** est un procédé favorisant un élément type, figure ou détail de construction/ornemental. Celui-ci est ensuite surdimensionné par rapport à l'échelle initiale, ou transformé en thème, incorporé dans des structures sérielles. L'*arc* (élément « romain » par excellence) se transforme soit en thème pour une colonnade, comme au Palais Victoria ou au Théâtre National de Bucarest (refait), soit, comme chez le même Duiliu Marcu, il est utilisé dans un ample élément unique, (peut-être un arc de triomphe) comme à l'Opéra de Timișoara. La *véranda paysanne*, répétée en plan horizontal et, par superposition, sur la verticale, a été considérée par Constantin Joja un élément conférant instantanément un spécifique national à la nouvelle architecture des immeubles. Une seule observation – le bois a dû être remplacé par un métal eloxé ressemblant au bois, et le toit couvrant chaque véranda autochtone a dû être considéré sans importance et, par conséquent, éliminé<sup>6</sup>. Et on ne doit pas oublier le destin ingrat des quelques détails de la sculpture de Brancusi – surtout de la *Colonne sans Fin* et de la *Porte du Baiser*, qui sont devenus des ornements usuels dans l'architecture roumaine d'après-guerre : détail à la porte de l'hôtel Europe d'Eforie Nord, la signalétique des limites des districts (à l'aide de la colonne) ; détail de panneaux préfabriqués pour des immeubles ou même élément de décoration pour un caveau du Cimetière Ghencea civil de

---

<sup>6</sup> L'architecture ne réside pas dans le toit mais sous le toit. Même pas dans le gothique la façade principale n'est pas marquée par le toit, mais par le pignon. Pour faciliter l'analyse, à v. notre article où nous nous avons présenté l'architecture sans toit, dans *L'architecture roumaine en contexte européen (Arhitectura românească în context european)*, Bucarest: Editura Tehnică, 1989, p. 23.

Bucarest (le cercle/la sphère coupée en deux de la *Porte du Baiser*).

c. **L'anamorphose** consiste à assimiler un élément existant et à altérer sa forme ou ses dimensions originaires : les parties par rapport au tout et/ou les parties entre elles. Un exemple est l'assimilation dans le projet gagnant pour la Cathédrale d'Odessa (Constantin Joja) des tours de la cathédrale métropolitaine de Bucarest et leur prolongement excessif. *Le découpage en bois* dans l'architecture vernaculaire, ou le dessin de la quenouille, agrandis à l'échelle et passés au béton armé comme éléments strictement décoratifs, sont devenus des thèmes dans beaucoup de travaux de N. Porumbescu (maisons de culture à Botoșani, Baia Mare, Satu Mare, etc.). Une forme à part d'anamorphose est appliquée aux « toits » des maisons de culture et des mairies, tels ceux de l'édifice, d'ailleurs « brutaliste », de la Mairie/l'organisation districtuelle du Parti Communiste, de Baia Mare.

Le toit, ayant si peu d'importance pour Constantin Joja, devient un élément essentiel de « ruralité » dans l'architecture au spécifique national des années '70 et '80 (par exemple le Théâtre de Târgu Mureș et les immeubles adjacents, 1974 : arch. Constantin Săvescu, ou l'Hôtel La Couronne d'Or, Bistrița, 1972 : arch. M. Alifanti, A. Panaitescu). Même lorsque les toits respectifs sont faux (des attiques camouflant des terrasses « modernistes »), comme dans le cas de la plupart des immeubles en préfabriqués des années '80, le toit apparaît comme un élément conférant de l'identité. Une note à part dans ce contexte vaut les étranges toits du Cirque d'État (1960 : arch. N. Porumbescu et Constantin Rulea) et du Théâtre National de Bucarest (la variante originale, qui a été ensuite englobée dans la nouvelle façade). Le premier exemple essaie d'approprier l'architecture des toiles autoportantes à une architecture qui se voulait « nationale » dès cette période-là et

qui, par conséquent, outre le toit tellement difficile à entretenir, usait de détails « vernaculaires ». Soulignons l'ironie qui fait qu'un architecte qui ne croyait pas à l'architecturalité des toits ait projeté tant d'édifices importants dans sa carrière, ayant des toits si prononcés ou particuliers (le dit Cirque), de sorte qu'ils allaient devenir le thème des bâtiments respectifs.

Même Ion Mincu a pratiqué de telles « altérations », en détachant le porche du « Buffet » de la Chaussée Kisellef de la console et en changeant ses proportions. Le destin des porches est avant tout anamorphique, comme on peut également observer sur l'immeuble de la Mairie de la Capitale (arch. Petre Antonescu), où piliers et torsades gagnent des proportions gigantesques par rapport aux originaux.

d. « **L'optimisation** » des éléments empruntés à l'architecture vernaculaire. Le même Ion Mincu a transformé le porche de la Maison Lahovary (1884) en perron pour les carrosses. Continuant l'anamorphose comme procédé et changeant leur position relative par rapport aux autres parties de la construction, les « porches » et les « vérandas paysannes » sont devenues des « loggia » ou de simples balcons de dernier niveau dans le cas des *blockhaus* de l'entre-deux-guerres. Une forme à part « d'optimisation » est représentée par « **la réduction à l'essence** » – associée régulièrement à l'adaptation en clé moderniste des éléments typologiques ou ornementaux empruntés à l'architecture vernaculaire. Puisque quelques-uns des architectes qui pratiquaient l'architecture « au spécifique national » appréciaient dans le vernaculaire autochtone justement la retenue, la simplicité, la sévérité de celui-ci, il allait de soi que, lorsqu'on voulait retenir une telle qualité, elle devrait être portée à ses dernières conséquences.

La réduction à l'essence consiste donc dans la simplification, la décomposition dans des formes géométriques

primaires ou le maintien des plus significatives d'entre elles, d'un élément emprunté à l'architecture vernaculaire. Nous avons déjà cité un exemple extrême, celui des études théoriques de l'après-guerre, signées par Constantin Joja : celui-ci considérait que « l'essence » de la maison roumaine est donnée par la négociation de sa relation avec la lumière et avec l'espace intérieur/extérieur. Par conséquent, cette essence est exprimée dans une forme architecturale duale: la véranda rurale et la véranda citadine. Au contraire, le toit n'est pas « essentiel », afin de comprendre une maison, il y nuit même et, par conséquent, doit être éliminé de toute analyse. Le thème de la « véranda paysanne-comme-espace intermédiaire » est revenu dans l'architecture roumaine des années '60 et '70, surtout après la « découverte » des analogies entre l'architecture vernaculaire japonaise et celle roumaine. L'enthousiasme pour l'*engawa* japonais – un élément relativement analogue à la véranda paysanne – a encore grandi après la visite en 1985 de Kisho Kurokawa à Bucarest, lorsque le célèbre promoteur de l'architecture métaboliste a parlé de la récupération contemporaine des essences de l'architecture vernaculaire. Maintes maisons de culture des syndicats ouvriers, construites dans la période respective, « actualisent » une « idée de véranda paysanne », comme dans le cas de celles du même Porumbescu (à Suceava et à Satu Mare se trouvent seulement la première et la dernière de celles-ci). Dans certains projets contemporains, la véranda paysanne réapparaît comme élément constitutif de l'architecture des maisons privées, dans des formes qui citent ou interprètent cet élément définitoire de l'architecture vernaculaire du territoire roumain.

On ne peut pas omettre l'utilisation des procédés mentionnés auparavant dans la seule architecture qui rend compte explicitement, après 1989, de la question de l'identité : celle orthodoxe. Pour les jeunes architectes surtout, la réduction

à l'essence est considérée comme le procédé le plus efficace de « modernisation » de la tradition byzantine. Dans ce contexte, la réduction à l'essence suit quelques pas : i.) l'épuration de la décoration ; ii.) la réduction de la planimétrie au minimum nécessaire pour le « fonctionnement » proprement dit des « saintes demeures » et iii.) l'identification des figures qui, réduites à une géométrie élémentaire, ont l'air de donner la différence spécifique (voûte, clocher, tours, absides) de cette architecture, par rapport à celle non-byzantine.

La simplicité de l'architecture vernaculaire de Roumanie n'a jamais été considérée comme une carence de la maîtrise, une inhabileté de décorer. L'utilisation de matériaux périssables n'a jamais été considérée autrement qu'une qualité, jamais comme une inhabileté d'édifier durablement, avec des matériaux résistants, capables d'affronter le temps. La précarité, le provisoire, la pauvreté des solutions architecturales et ornementales ont été regardés exclusivement comme des qualités et élevés au rang d'attributs métaphysiques du « peuple » même, au stade d'ethno-ontologie collective. Or, la simplicité est un attribut à regarder de près, lorsqu'elle est assumée délibérément, comme dans le cas du minimalisme.

Mais quand on discute d'une architecture le plus souvent strictement utilitaire, réalisée par des moyens, des matériaux et des techniques si modestes, la célébration de sa simplicité, une caractéristique constitutive, ni positive ni négative, comme étant délibérée, est risible. En plus, la simplicité devient évidente quand on l'oppose à une sorte d'opulence et, de ce rapport, elle ressort en vertu éthique dans le domaine de l'esthétique. On peut difficilement parler de cette opulence dans la période médiévale et, par conséquent, de la simplicité de l'architecture vernaculaire en général, mais surtout de celle autochtone ; c'est tautologique et, surtout, inopérant sur le plan théorique. L'une des figures de résistance de la simplicité moldo-valaque est le

caractère mignon de l'architecture orthodoxe de culte. Sérieusement, une série de spécialistes plus ou moins notables de l'architecture<sup>7</sup>, beaucoup d'entre eux sous la pression métaphysique venue des œuvres Lucian Blaga ou de Noica, ont décidé que la *petitesse* et l'*obscurité* des murs autochtones sont, combinées, des vertus métaphysiques, des conséquences nécessaires du sentiment moldo-valaque de l'être ou au moins le signe d'un sentiment presque érémitique du sacré. Ayant la liberté du choix (comme prince de la Renaissance et maître de la Pocutzia), Étienne le Grand a décidé de faire bâtir plusieurs petites églises, à la place de quelques cathédrales *king-size*, à Suceava, Rădăuți ou au Dniestr, aux frontières de la chrétienté avec les païens. Puisque la présence des encadrements gothiques (en pleine Renaissance occidentale), provenant probablement du royaume polonais, prouve que, stylistiquement parlant, le seigneur n'était pas un autarcique en matière de goût architectural<sup>8</sup>, il en résulte, du point de vue technique, qu'il n'y avait pas de raisons pour les dimensions modestes, ni pour le primitivisme constructif, en dehors de leur assimilation délibérée au nom d'une cause supérieure.

Quelles seraient ces raisons ? Les voici, dans une sommaire énumération : i) assumer la différence ethnique sur le territoire d'une même confession/religion: « Si les Polonais construisaient

---

<sup>7</sup> Cela est valable surtout dans le cas des causeurs/essayistes à la recherche de causes pour leurs propres improvisations : ne s'y connaissant en rien de précis, ces messieurs émettent des propositions définitives sur n'importe quoi.

<sup>8</sup> Le retardement substantiel par rapport au style de l'époque nous rappelle le succès des murs-rideaux, dépassés du point de vue technologique et expressif, dans des vagues de plus en plus éloignées dans le temps et l'espace du « foyer » : en Roumanie et dans les zones spéciales de développement de la Chine populaire ils sont arrivés à plus de 50 ans après leur succès occidental.

des cathédrales amples, il ne me reste qu'à bâtir le contraire, l'arme dans une main et la truelle dans l'autre, à l'exemple des hommes de Néhémie sur les ruines de Jérusalem. » ii) Le tempérament moldo-valaque et la douce sinusoïde du paysage. « Mon rôle est de rendre visible la callophilie dans des formes courbes et, à leur abri, la pénombre ; ceux-ci marquent la manière dont je pose dans l'espace les données de mon être. » Le sentiment différent de « l'espace existentiel », comme l'appelait Christian Norberg Schulz, signifie que les formes prennent naissance *nolens-volens* dans les dimensions et les proportions réciproquement données. D'où ? – « de **ma** dite matrice stylistique, de l'espace sophianique ». Cette « incontinence » est irrépressible, inconsciente et indépendante de toutes autres intentions auctorielles... « que moi ou mes maîtres maçons aurions éprouvées (maîtres que je réprimerai, pour la violation de la règle, comme on fit avec Manole du monastère d'Argeş) ».

*Sustainable development* est probablement le syntagme recommandé pour expliquer le phénomène du « nanisme » dans l'architecture religieuse médiévale. Les dimensions des églises moldo-valaques ne sont pas réduites, mais adéquates, optimales. Bien que le concept soit ultérieur au Moyen Âge, il est probable qu'on ne peut parler que dans ces termes de la distribution des ressources limitées aux nombreux lieux de bataille et de bourgs qui, tous, désiraient une « sainte demeure ». Par la suite, on a utilisé les matériaux du lieu ou de la proximité, la force de travail des alentours du site (sous la direction d'un certain nombre de maîtres, probablement, quand on n'était pas en guerre avec leurs seigneurs mêmes, cas où on devait compter sur l'expertise locale, telle qu'on la trouvait) ; on limite le gabarit et l'athlétisme technologique au minimum, afin d'optimiser les coûts de l'opération. A ne pas oublier la longue durée de la construction des cathédrales médiévales, que les



princes roumains (qui ne disposaient que de l'intervalle d'entre deux batailles) pouvaient rarement se permettre, ainsi que le nombre impressionnant d'édifices de l'époque d'Étienne le Grand et de Petru Rareș, par exemple. Nous devons l'obscurité de l'architecture orthodoxe locale pré- et post-byzantine à la faible complexité technologique, et non à quelque métaphysique de la pénombre médiatrice dans le sens chrétien, qui joindrait l'altitude de la véranda paysanne au naos, mais qui oublie la vessie de porc des fenêtres de la hutte en bousillage, couverte de gerbiers de maïs, et pour laquelle les églises autochtones appartiennent, par comparaison, à un autre monde. Dès que la moindre prospérité – réelle ou imaginaire – l'a rendu possible, l'architecture religieuse et celle civile ont prospéré à leur tour, les espaces intérieurs se sont éclairés, et l'or de la peinture a multiplié de toute façon la lumière intérieure, des candélabres et des cierges. Pour ceux qui croient au nanisme immanent de l'architecture de source byzantine, la Sainte Sophie est un exemple tout aussi « originaire », qu'édifiant. Et pour les adorateurs de la pénombre, le même espace, baigné par la lumière qui semble « décapiter » et soutenir dans la gloire la coupole (ainsi que le décrivait, transporté, Procope de Césarée) prouve qu'il n'y a pas d'alternative à la métaphysique de la lumière céleste, et l'orthodoxie autochtone n'allait pas faire, à elle seule, exception.

« Le spécifique national » synthétise dans des formes artistiques ce que le discours sur la nation dit à un moment donné, en fonction de ceux qui possèdent, écrivent ou manipulent ce discours national. Ceux-ci ne se réduisent pas toujours strictement aux organes du pouvoir de l'État national et/ou à ses organismes de propagande, mais peuvent être des institutions avec un agenda relativement séparé (l'église vis-à-vis de l'État, par exemple), ou même des individus ayant une

autorité suffisante ou de l'argent pour imposer un programme ou un thème à part (les commissaires du pavillon national aux expositions mondiales, tel Alexandru Odobescu). A la limite, les artistes mêmes, par le prestige et le talent exprimés dans un idiome propre, peuvent l'imposer dans la conscience de la nation respective, par des œuvres significatives, comme l'expression caractéristique de ce « style national » (Ion Mincu pour la première génération du style néo-roumain, Duiliu Marcu pour « le style » Carol II, Nicolae « Gipsy » Porumbescu pour l'architecture roumaine « au spécifique national »). C'était la même chose lorsque l'auteur individuel s'estompait devant l'équipe de maîtres.

En définitive, qu'est-ce que le « style » brâncovan ? Un groupe de « saintes demeures » faites plus ou moins par les mêmes équipes de maîtres/ou dans la manière des premières équipes, qui ont écrit la page fondatrice du « style », d'après les indications ou les options du prince régnant éponyme, sur un territoire limité et dans une période relativement courte de temps. Le prestige de ce mélange dans le temps (quelques-uns ont utilisé le terme de « synthèse », ce qui le rend positif, lui confère un air de sérieux foncier, issu de la préméditation savante, alchimique, des composantes mises en commun et de la recette de l'agencement) de Renaissance italienne, matériaux locaux et technique combinatoire des maîtres, est dû en grande mesure à sa redécouverte comme « style

---

<sup>9</sup> « Depuis quelque temps, on a posé chez nous le problème du style de l'époque : et, comme les temps portent l'empreinte des grandes personnalités, on a parlé et écrit, à juste titre, du **style Roi Carol II**. (...) Le style de l'œuvre est le style de l'Auteur. Voilà pourquoi, sans le chercher, sans le préciser avant, dans tous ses détails, le **Style Roi Carol II**, (sic) sera une réalité et comprendra l'une des plus importantes époques de l'histoire du peuple roumain. » Cf. Arh. I. D. Enescu « Le Style **Roi Carol II** » dans la revue *Arhitectura* 2/1939, p. 4-5.

national ». Or, aucun des termes du syntagme ne peut être mis en pratique – et, parmi eux, le moins celui de « national ». Pour des raisons clarifiées depuis longtemps par la théorie de l'art, on pourrait parler tout au plus de l'idiome ou de la manière d'édification propres à une équipe de maîtres travaillant pour et sur l'ordre de Brâncoveanu dans la zone de Vâlcea et de l'Olténie. Quant à la nation, elle aura encore à attendre deux siècles pour être conceptualisée, d'autant plus à avoir des influences si drastiques sur les arts et les artistes d'une certaine nation.

### **Conclusion provisoire**

Voici comment, du peu de phrases formulées jusqu'à présent, on peut déjà détacher quelques conclusions d'étape :

L'architecture « au spécifique national » est un moment qui peut être daté dans l'histoire de l'architecture comme appartenant au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Elle ne connaît pas de précédents historiques et elle n'est pas uniquement la réécriture d'un (seul) style ou époque de l'histoire.

Au propre et au figuré, le spécifique national est construit sur des ingrédients préexistants ou inventés à leur tour. Ceux-ci peuvent – et doivent – ait appartenu aux époques historiques les plus favorables de l'histoire du peuple qui édifie son identité nationale – d'habitude, sa naissance collective et mythique – soit représenter une collection de localités : des typologies, des matériaux, des systèmes décoratifs propres aux provinces engrenées du point de vue territorial dans la nouvelle nation.

Par conséquent, nous espérons avoir pu démontrer au moins l'évidence selon laquelle l'identité architecturale des individus (clients ou architectes), des communautés locales et/ou nationales n'est pas du tout épuisée. Chez nous, elle est épuisée outre mesure, à cause des excès qu'elle a dû subir

dans les décennies du totalitarisme communiste. Mais son histoire est encore plus complexe, les solutions données le long de cette histoire sont plus nombreuses et plus raffinées pour les limiter seulement à ce qui s'est passé dans trois décennies de mauvaise rhétorique nationaliste.

Le dilemme formulé par Paul Ricoeur dans *Histoire et vérité* s'impose à nous dans cette clôture: les civilisations « mineures » (*i.e.* exprimé en termes politiques : les petites nations, développées, sous-développées ou en cours de développement) n'ont pas en fait une option réelle ; elles peuvent soit renoncer à leur propre identité pour rejoindre la technologie occidentale (qui arrive, elle, accompagnée de la soi-disant sous-culture et « californise » tout le paysage colonisé), soit cultiver en autiste leur identité, au risque de se découpler de l'histoire et, par conséquent, de s'en effacer<sup>10</sup> dans peu de temps. Par conséquent, la solution fortunée pour résister de manière créative devant une nouvelle « terraformation » de notre espace existentiel serait de connaître, sans les exalter, autant les modalités d'adéquation au site physique, que celles d'inscrire un nouvel édifice dans le contexte historique et culturel auquel il s'ajoute.

---

<sup>10</sup> « There is the paradox: how to become modern and to return to sources; how to revive an old, dormant civilization and take part in universal civilization. » Le fragment cité ici clôt un fragment de Paul Ricoeur mis comme moto par Kenneth Frampton pour son texte « Towards a Critical Regionalism: Six Points for An Architecture of Resistance », in Hal Foster (ed.) *The Anti-Aesthetic*, Seattle: Bay Press, 1982.