

Le postmodernisme dans l'architecture: ni sublime, ni complètement absent

AUGUSTIN IOAN

Du postmodernisme et de ses relations avec l'Europe de l'Est je me suis occupé en analysant l'actualité du discours architectural autochtone dans mon livre *Arhitectura și puterea* («L'Architecture et le pouvoir», 1992). J'affirmais que l'architecture roumaine, marquée génétiquement par la vigoureuse progression du modernisme dans l'entre-deux-guerres, a été plus préoccupée, après l'intermède stalinien, de refaire les liens de tradition et donc d'identité avec ce modernisme de l'entre-deux-guerres que de réagir dans un sens antimoderne, comme cela s'est passé à l'Ouest dans les années '60 (systématiquement après 1966). Si le modernisme a été / est une expérience inachevée en Roumanie, il convient de remarquer que, par voie de conséquence, ni la réaction antimoderne n'a pu avoir de bases solides. Je constatais toutefois, dans le volume susmentionné, ainsi que dans un texte publié auparavant dans la revue *Arhitext* (1990), qu'il y a eu des solutions de rechange au discours architectural officiel, que je groupais sous le titre générique «L'Architecture parallèle». Enfin, dans *Celălalt Modernism* («L'Autre Modernisme», 1995), j'ai proposé une possible démarche comparatiste qui puisse mettre en équation le postmodernisme et le réalisme socialiste. Je chercherai donc à donner une vue d'ensemble du «postmodernisme» architectural autochtone, en réévaluant les hypothèses théoriques lancées jusqu'à présent et en cherchant surtout à ce que l'on discute du laps de temps 1990-1995 qui peut nous offrir des études de cas d'une surprenante fertilité théorique. Grâce à l'amabilité du professeur Mircea Martin il m'est possible de relater ce qui s'est passé en Roumanie avec l'art qui a engendré le postmodernisme.

Les théoriciens et les historiens de l'architecture roumaine (nous en avons si peu que c'est vraiment inquiétant) soit ne tiennent pas compte du problème du postmodernisme parce qu'il appartient à une période dont il vaut mieux ne pas se souvenir, la huitième décennie, soit en finissent avec lui en deux phrases: il n'y a pas eu de postmodernisme dans les pays du socialisme réel / multilatéral, pour des raisons idéologiques. Dans le même temps, les architectes, gens encore tarés par le statut servile de leur corporation avant la révolution, ont des crises d'indignation quand ils entendent parfois la remarque de certaines âmes naïves (parce qu'occidentales) selon laquelle la zone du «boulevard de La Victoire du Socialisme», sinon la Maison du Peuple elle-même, serait la plus ample intervention post-moderne en Europe. Que se passe-t-il en réalité?

Si l'on veut des dissociations subtiles et efficaces, il faut décrire du point de vue herméneutique le paysage théorique, tant synchronique (le contexte ouest-européen et, surtout, américain de la critique antimoderne et de l'idéologie du postmodernisme) que diachronique («l'information génétique» d'un possible discours postmoderne roumain) Il convient ensuite

de synthétiser les hypothèses que le moment 1995 nous permet de formuler sur une période de près de vingt ans d'architecture roumaine à l'intérieur de laquelle le politique a provoqué plusieurs césures sévères. Nous ferons donc appel aux architectures alternatives, fussent-elles officielles ou particulières et, à la fin, à l'architecture qui est apparue après 1990, avec un goût marqué pour le style néo- et pseudo-vernaculaire.

Après le modernisme – le déluge

La critique du modernisme architectural n'est ni propre exclusivement aux années '80, du postmodernisme «(im)pur et dur», ni limitée à l'architecture elle-même. Au contraire. Un premier argument en faveur de la comparaison avec le réalisme socialiste (et, par analogie, avec les «esthétiques» officielles de l'entre-deux-guerres) est justement la réaction anti-avant-gardiste et antimoderne. Ayant des assises populistes (l'architecture de l'avant-garde était créée par une élite et radicalement différente des sens traditionnels de l'architecture, semblait «illisible» et exclusiviste pour les masses), nationalistes (l'élite de l'avant-garde était minoritaire non seulement du point de vue esthétique mais aussi – souvent même – ethnique¹) et liée à «l'image publique» (centrée sur l'exaltation des origines archaïques, mythiques et non seulement, comme au XIX^e siècle, sur les traditions médiévales et / ou vernaculaires), l'architecture des édifices officiels de l'entre-deux-guerres, en Europe comme en Amérique, a occulté le modernisme naissant, l'exilant dans une situation marginale: l'architecture industrielle des villas et des habitations collectives. Dans le même temps, on a vu émerger une architecture éclectique, fondée sur des schémas de composition et sur un vocabulaire formel d'origine classique (colonnades, architraves, bas- / hauts-reliefs et statues), épurée («modernisée») par le renoncement au décor et par l'utilisation de nouvelles technologies et de nouveaux matériaux (acier, verre, béton armé). C'est l'architecture majoritaire des foires et des expositions universelles de l'entre-deux-guerres (en particulier de Paris – 1937 et de New York – 1939), architecture désignée par des étiquettes idéologiques («fasciste», «nazie», «stalinienne» ou, par un terme générique, «totalitaire»), l'architecture de l'époque *New Deal* en Amérique, avec ses offices postaux, ses édifices fédéraux et les ouvrages de la *Tennessee Valley Authority*, célèbre à l'époque. Dans absolument tous ces contextes politiques, l'architecture a été à la fois «conservatrice», «traditionaliste» (reposant sur des schémas urbains idéaux, classicisante, nostalgique, monumentale) et «réformatrice», «projective» (centrée sur la refonte de la réalité physique), utopique, rigoureusement fonctionnaliste.

Ce n'est qu'après la guerre que le modernisme «orthodoxe», ou *corporate modernism* (surtout sous sa forme la plus austère et désémantisée: *international style*, l'architecture fonctionnaliste) est devenu l'image éponyme du capitalisme. Ayant gagné la bataille, en particulier en Amérique, le modernisme réécrit l'histoire, exilant à son tour les discours alternatifs des manuels scolaires et, assez souvent, de la texture urbaine même, de toute façon décérémonie à cause de la guerre (c'est le cas de l'Allemagne, par exemple).

Cela ne signifie pas que le modernisme était une image unanime ou unanimement acceptée. De nombreuses critiques à l'adresse du style international surviennent même lorsque celui-ci se trouve au faite de sa gloire. Le brutalisme britannique, par exemple. Celui-ci radicalise le

discours moderne, en poussant ses latences jusqu'à leurs dernières conséquences. L'édifice devient non austère, mais pauvre. Ce n'est pas un édifice fonctionnel, mais une expression explosée du schéma fonctionnel même. Ce n'est pas un mécanisme mais un écorché: les tuyaux des installations sont exhibés à l'extérieur. Il s'agit, bien entendu, d'une critique de «l'intérieur», de même que de l'intérieur «l'utopisme» des années '60 et '70 enflamme les ménages modernes: Yona Friedman, Nicholas Schoffer, l'architecture pop du groupe Archigram (*Collage City, Walking City, Plug-in City*), les villes sous-aquatiques ou planantes et bien entendu, l'architecture cosmique. C'est de la même manière qu'a évolué l'hystérie formelle de Paul Rudolph (l'édifice de la faculté d'architecture de Yale, 1963) ou Minoru Yamasaki, qui croyaient que pour cesser d'être ennuyeux, le modernisme doit (seulement) flétrir ses muscles et draper un peu ses bétons.

Il y a eu également d'autres doux schismatiques du modernisme qui ont mis à celui-ci un bémol. Les variantes régionales, «péripériques», de la modernité (l'architecture Scandinave: Aalto, Saarinen, le cubisme tchèque, l'architecture catalane, portugaise ou maltaise et plus proche de nous, des architectures ethniques dans le genre de celle de Hassan Fathi en Egypte ou Balkrishna Doshi aux Indes) sont invoquées aussi bien par Kenneth Frampton, comme génératrices de son régionalisme critique, que par Colin St. John Wilson dans sa récente étude sur *L'Autre tradition* de l'architecture moderne, j'achèverai enfin cette énumération par l'activité du groupe «New York Five», qui commence aux alentours de 1964 à l'Institute for Architecture and Urban Studies, coordonnée par Philip Johnson, groupe qui édite la revue *Oppositions*, dont la démarche est profondément théorique, et le volume *Five Architects*, qui est à l'origine du *late modernism* (Meier Cwathmey, Hejduk), et a donné un postmoderne historisant (Graves) et un militant du déconstructivisme (Eisenman). Il faut dire que Venturi, aussi bien qu'Eisenman, se meuvent sur la toile de fond de l'émergence des études de linguistique et de sémiotique des années '60, car ils sont préoccupés du statut de l'architecture comme langage. Eisenman désire une architecture comme syntaxe pure, sans signification, alors que Venturi dissocie la signification de l'édification et la place comme une affiche / un signe devant l'édifice (*decorated shed*).

Mais ce qui nous intéresse c'est l'année 1966, quand deux livres fondamentaux concernant la déstructuration du projet moderne ont été publiés. Le premier est *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi. Dans la préface de ce livre, Vincent Scully prophétisait abruptement: «...it is probably the most important writing on the making of architecture since Le Corbusier's *Vers une Architecture*, of 1923». L'autre est le livre d'Aldo Rossi: *Architettura della Città*. Ces deux ouvrages ont porté un coup fatal au modernisme. Celui-ci était exclusiviste. L'architecture nouvelle et la ville devaient être tolérantes, plus permissives, des duos et des chœurs et non des solos, même exécutés de main de maître. La ville américaine («Main Street is almost all right» – Venturi), avec sa diversité déconcertante d'images, de symboles et de signes («L'architecture est un abri décoré de symboles» – Venturi) est plus riche, plus significative pour la vie communautaire que les gratte-ciel disposés aléatoirement dans le paysage. Il en va de même de la ville médiévale, avec ses ruelles organiquement entrelacées, soutient Rossi, qui voit comment, dans le domaine de l'architecture, se forment et persistent des *types* (modèles platoniques, archétypes), plus significatifs que les

styles, parce que plus profonds. La diversité et même l’adversité doivent être admises dans l’architecture. L’ambiguïté est fertile, les contradictions (qu’on ne résout pas en tranchant le nœud gordien, comme dans le modernisme) amplifient la signification, la décoration (l’ornementation) et le décor (l’apologie de la façade urbaine) acquièrent de nouveau droit de cité. Rien n’est plus comme avant après la publication des livres susmentionnés et d’autres ouvrages dans la même ligne. Les années ‘70 démolissent le discours moderniste dans des universités prestigieuses: à Yale, Charles Moore est élu doyen à la place de Rudolph, Vincent Scully fait l’éloge de Venturi, l’«axe» Princeton-Yale commence à donner des architectes sensibles au changement, par exemple Robert A. M. Stern ou Michael Graves. On voit apparaître des constructions manifestement non modernes, presque toutes cependant perdues, pour le moment, dans les forêts des millionnaires du Connecticut.

Même si Charles Jencks donne l’heure précise à laquelle «est mort» le modernisme, il vaut mieux observer qu’il existe deux édifices postmodernes acceptés comme étant «les premiers»: Portland Public Building (Michael Graves) et AT&T Building (Philip Johnson). Le reste, c’est-à-dire l’association avec la révolution conservatrice, l’implosion dans l’architecture de supermarché et Disneyland, l’épuisement en moins de dix ans, est aujourd’hui de l’histoire, une histoire bien connue. On ne peut être avant-gardiste si on est adopté par la culture de masse. Le postmodernisme meurt donc comme ce célèbre personnage qui meurt de trop d’amour. Mais le discours théorique a survécu au postmodernisme architectural, produisant des concepts fertiles: la fragmentation, le collage³ et le pastiche (la citation à fonction esthétique), la représentation et la simulation (l’éloge de la façade, de l’artificiel et du superficiel), la théorie des simulacres (Baudrillard), si utile non seulement dans l’étude de l’architecture des mégalopoles américaines, mais aussi dans l’interprétation du «nouveau centre civique». Tous ces concepts sont essentiels pour l’interprétation de l’architecture du réalisme socialiste, ils nous montrent non que les Soviétiques faisaient du postmodernisme dès les années ‘30 mais que les deux discours populistes-conservateurs, éclectiques, nostalgiques, schizoïdes sont irrigués souterrainement par la même sève. (*La théorie des catastrophes appliquée à l’architecture roumaine*)

Une brève digression dans notre propre passé situera sur un terrain ferme ce que nous dirons au sujet du postmodernisme. Pour l’architecture roumaine, le stalinisme a fonctionné comme une faille symétrisante. Ce qui se trouvait à gauche (*i.e* avant) se répétait inévitablement, mais avec les nuances nécessaires, à droite (*i.e.* après). Si l’on ajoute à ce schéma⁴ le concept d’«architecture à deux vitesses»⁵, propre aux pays à régime autoritaire, mais où il peut y avoir aussi des discours alternatifs (l’Italie fasciste, les États-Unis à l’époque du *New Deal*, la Roumanie), on obtiendra, en fait, deux registres d’interprétation, que je m’empresse de présenter ci-dessous.

En ce qui concerne l’architecture «officielle», il n’y avait pas des écarts significatifs, dans la Roumanie d’avant-guerre: ni priorités, ni retards. L’éclectisme du siècle dernier – qui a conduit à la monumentalisation de la ville, mais aussi à la destruction du bourg médiéval – revient comme démarche dans les années ‘80 quand l’architecture du «nouveau centre civique» remplace des portions significatives du centre historique faisant, en même temps, voler en éclats

la silhouette urbaine des zones respectives. La rhétorique néo-roumaine est de retour dans les années '70 dans l'architecture des édifices administratifs et culturels sous la forme de la «spécificité nationale»: de nombreux «centres civiques» départementaux sont des variations sur des thèmes folkloriques à l'échelle monumentale (avec une apothéose hystérique à Satu Mare, la dernière démarche de ce genre du coryphée Nicolae «Gipsy» Porumbescu avant 1989). Ajoutons enfin que l'architecture du «classicisme épuré», de l'entre-deux-guerres, revient comme source plausible d'inspiration pour l'architecture d'après le stalinisme, non seulement parce qu'un grand nombre des auteurs de ces édifices (ou les membres de leurs équipes de projection, voir le cas de Tiberiu Ricci) retournent à la planche à dessin (ou continuent d'y travailler – le cas de Duiliu Marcu), mais aussi parce que la réaction antistalinienne d'après 1960 a eu pour effet la reprise des expériences modernes d'où elles avaient été interrompues par les hommes de culture de l'entre-deux-guerres (Marcu et Creangă dans le domaine de l'architecture, Blaga et Arghezi en littérature, etc.)

Le registre supérieur, de l'architecture du pouvoir, irriguait aussi celui des programmes «marginaux», mais d'une manière assez diffuse pour que les choses ne soient plus si évidentes. Cependant, l'architecture pseudo-éclectique des faubourgs bucarestois est portée plus haut par les immeubles du centre civique – une plus grande confusion et le signe de la victoire de l'espace périurbain sur le centre. On reprend le style des hauts immeubles décorés de motifs traditionnels – torsades, fenêtres à double ou à triple vantail ornées de colonnettes – avec cependant une image très dégradée, après 1977, sous la forme d'habitations collectives faites de panneaux préfabriqués mais avec des échandoles sur l'attique. On retrouve le modernisme sévère aux allusions classiques, de l'entre-deux-guerres, des immeubles Aro / Patria (H. Creangă) ou le Building des Magistrats du boulevard Magheru (D. Marcu) dans l'architecture des immeubles poststaliniens (Place Romaine, Place des Nations), alors que l'architecture industrielle reste encore, à l'époque du stalinisme, le refuge de nombreux architectes modernes de valeur, ce qui en fait un exemple atypique du point de vue de notre hypothèse.

Il convient sans doute d'apporter une nuance à cette grille interprétative – forcément schématique d'un siècle d'architecture «nationale» qui a commencé cependant avant la Maison Lahovary et a pris fin en 1990: pendant l'entre-deux-guerres il y a toute une série de manières (*Le postmodernisme dans l'architecture: ni sublime, ni complètement absent*) d'échapper aussi bien des architectures «officielles» quelles qu'elles aient été au moment respectif, que le penchant – ferme – du marché libre pour des programmes marginaux. Même si de telles tendances ont été exclues des livres d'histoire, leur présence dans l'organisme de la ville le rend plus complexe, plus ambigu et donc, comme dirait Venturi, plus expressif. L'architecture «néo-florentine» et / ou «néo-mauresque» a fait fureur à Bucarest. Ces villas *upper-class* – kitsch pour certains, pittoresques pour d'autres – font aujourd'hui les délices des flots d'architecture qui ne sont pas envahis par des buildings. Des images «romantiques» dans le genre de l'édifice aux tours crénelées du boulevard Etienne le Grand ou de l'immeuble décoré des signes zodiacaux (arch. Radu Dudescu), situé Calea Dorobanților, des «impuretés» orientales parvenues jusqu'à nous par l'intermédiaire de l'architecture de foire, dans le genre des

bow-windows, on en retrouve un peu partout dispersées dans la capitale. Il convient aussi d'ajouter à ces «aberrations» les «pollinisations croisées» entre différents styles. On rencontre ainsi: de l'éclectisme et / ou du modernisme avec des détails néo-roumains, des édifices entre le modernisme et l'Art Déco – des allusions, des contaminations réciproques, des citations de prestige. C'est justement de ces «marginaux» que nous nous occuperons dans ce qui suit, à la recherche de traces, de fragments et de tentatives de postmodernisme roumain.

«The Real McCoy»: le culte du fragment postmoderne

Il faut se rendre compte d'entrée de jeu que de même que nous avons attribué au postmodernisme la plage plus ample de contestations du moderne, de même il nous faudra procéder en parlant d'évasions hors des filets modernes chez nous et non seulement du postmodernisme. Ce qui nous intéresse en particulier ce sont les modernes qui ne respectent pas la moitié «droite» (*i.e.* après 1960) du schéma proposé plus haut, c'est-à-dire la succession des esthétiques – dirigée officiellement – dans l'ordre énuméré. Nous analyserons également le «relâchement» qui a eu lieu après 1977 et en particulier dans les années '80, quand des détails et des éléments du vocabulaire *late-modernist* et même postmoderne ont pu pénétrer dans les architectures marginales, alors qu'au sommet avait commencé le processus d'édification du «nouveau centre civique» auquel nous consacrerons plus tard une analyse séparée quand nous essaierons d'offrir une possible réponse à la question s'il est oui ou non postmoderne.

Ce qui a été dit jusqu'à présent nous suggère déjà une possible réponse unificatrice: oui, il existe des écarts par rapport au modernisme dans l'architecture roumaine poststalinienne. Ceux-ci se présentent sous la forme de certaines «refontes» de l'esthétique officielle par les officiels eux-mêmes – l'architecture «à spécificité nationale» et l'architecture du «nouveau centre civique» bucarestois – mais aussi comme des déviations individuelles dont aucune cependant n'a revêtu la forme d'une fronde ouverte car ce n'étaient que des «accidents» dépourvus de signification dans la consistance du discours officiel, accidents qui ont eu lieu avec la complicité nécessaire d'un quelconque dirigeant départemental ou, ce qui était plus sérieux, avec la complicité du «dauphin» Ceaușescu et/ou de sa «cour» liée aux jeunesse communistes, etc.

Au-delà du discours tenu par l'idéologie, il y a eu l'architecture parallèle dont je parlais plus haut, non moderne et (d'une manière fragmentaire, occasionnelle, périphérique, superficielle) postmoderne. Les maisons pour la jeunesse réalisées par Dorin Ștefan, Viorel Simion (en général par les équipes de projection coordonnées par le professeur Emil Barbu «Mac» Popescu) sont des exemples éloquents de vocabulaires atypiques pour l'époque à laquelle elles ont été construites. En général, elles sont le produit d'un cosmopolitisme éclectique. Louis Kahn et le métabolisme japonais (la visite de Kishō Kurokawa à Bucarest a été un triomphe hystérique), Stirling et Meier, le contextualisme et Mario Botta, les néo-rationalistes et l'architecture *High-Tech*, tout ce *bouillon* formel, non digéré et sans support contestataire autre que le refus de l'ubiquité autoritaire, a fait à l'époque le charme de certains architectes comme Zoltan Takács, l'un des professeurs que l'on courtisait et imitait le plus ces vingt dernières années. Les frères Hariton, Radu Radoslav, Florin Biciuscă, Viorel et Diana

Hurduc, voilà quelques-uns seulement des auteurs de projets et d'ouvrages réalisés – pour la plupart des immeubles à usage d'habitation – où la volumétrie devient plus compliquée, et où sur les façades, (plus) richement décorées apparaissent – timidement au début – des colonnes, des arcs et des frontons «postmodernes». Les travaux effectués dans les Émirats Arabes Unis par les architectes de l'équipe coordonnée par le professeur Cornel Dumitrescu (à l'époque, recteur de l'Institut d'Architecture), vers le milieu des années '80, ont été sans conteste des exemples de synchronie «historiste». Des hôtels qui n'étaient pas sans rappeler le faucon des cheikhs, le Palais de l'émir et de son successeur, à Abu Dhabi, des immeubles fantasmagoriques – tout n'était que déroulement postmoderne des architectes roumains, parmi lesquels se manifestait de la manière la plus évidente Dinu Patriciu.

Sur le plan théorique, les échos de ce qui se passait sur le plan mondial parvenaient jusque dans les pages de la revue *Arhitectura* (par exemple sous la forme de la série d'articles sur le contextualisme de Dorin Ștefan, ou d'une présentation de certaines réalisations récentes). Les revues de l'*American Library*, où l'on pouvait trouver Jencks, Collin Rowe et Blake, remplissaient d'une manière disparate et fragmentaire les «trous noirs» de notre information sur le postmodernisme, à condition de prendre le risque de franchir le seuil de la bibliothèque, geste que trop peu d'entre nous ont osé faire.

L'école elle-même était l'avant-poste d'affrontements violents entre les générations, affrontements qui se transformaient en batailles «stylistiques». Étant étudiant entre 1984 et 1990, j'ai eu moi-même l'occasion de connaître directement la brèche postmoderne, puis la façon dont elle s'est estompée, se transformant en déconstructivisme après 1988. Alors, pendant les soirées d'architecture du Club A, Dorel Ștefan et Viorel Hurduc nous montraient des images de Paris: le concours pour le quartier de la *Défense*, le parc *La Villette*, les projets de Bofill. Ceux qui retournaient (quand même) au pays après les excursions organisées par le professeur Mac Popescu à l'Ouest apportaient au Club des diapositives. Nous les regardions avec une sorte de religiosité. Les autorités mettaient tout en œuvre pour empêcher que pénètre le discours moderne. Coqueter avec le «dernier cri de la mode» de l'Ouest était une étiquette infamante que j'ai moi-même portée avec une fierté occulte, comme une étoile jaune. Nos professeurs, fonctionnalistes par nécessité et médiocres praticiens, étaient vigilants quand il s'agissait de nous interdire les colonnes rouges, les citations historicistes, les ironies, bien que leurs assistants fussent postmodernistes: Dinu Patriciu nous présentait ses projets pour les Émirats Arabes et sa proposition pour le boulevard de la Victoire du Socialisme qu'auraient pu signer avec enthousiasme Ricardo Bofill et / ou Léon Krier. Être postmoderniste était une douce subversion dans laquelle nous nous enfoncions avec frénésie, risquant de recevoir de mauvaises notes pour nos travaux de projection. Or, ce n'est peut-être pas un hasard, dans cette perspective, que justement de province sont venus les premiers signes des années '80 annonçant qu'un changement a lieu: timide, superficiel, modeste, mais changement tout de même.

«Le sentiment paraguayen de l'être»

Pratiquement, jusqu'à ce qu'intervienne un relâchement dans la campagne de construction de quartiers préfabriqués pour «résoudre le problème du logement», dans la première partie

des années '80, il n'y a pas eu de changements dans l'aspect étriqué de l'architecture de masse, autres que l'action d'ajouter des éléments «spécifiquement nationaux». De quoi s'agissait-il? La tentative visant à «ethniciser» l'architecture a, comme motivation sous-jacente, le mouvement des communistes roumains vers un discours nationaliste. Un théoricien comme Constantin Joja, dont les antécédents légionnaires garantissaient l'authenticité de ses opinions «autochtonisantes», devient le porte-drapeau de certaines prises de position «protochronistes» selon lesquelles les traits du modernisme que l'ont loué tant sont à trouver dans l'architecture vernaculaire traditionnelle roumaine depuis quelque deux mille ans. Il n'y a donc, croyait Joja, qu'à transformer le rythme des terrasses archaïques des maisons paysannes en structures sérielles à l'horizontale, superposées en n'importe combien d'étages, selon les nécessités.⁶ L'incorporation de la décoration folklorique et son expansion à l'échelle monumentale a été / est la spécialité – qui avec le temps a atteint le ridicule – de l'architecte Nicolae Porumbescu de Jassy. Le théoricien Joja et le «dessinateur» Porumbescu sont à la base de toute une rhétorique, tout de suite adoptée par les officiels et transformée en dogme uniquement pour être bientôt dégradée dans l'architecture mineure des quartiers de préfabriqués, mais aussi par son application à l'échelle monumentale, c'est-à-dire là où le néo-roumanisme avait lui aussi échoué. Aventure par laquelle l'architecture moderne devait acquérir des connotations «spécifiquement nationales» et une «identité» ubiquiste (collée) de Buhuși à Turnu Severin. L'identité régionale, qui fait que les architectures des régions historiques roumaines – autres que les architectures de maisons paysannes – soient si différentes, est occultée et supprimée par la démolition. Tout ce qui était identité locale devait disparaître.

À Tulcea, par exemple, en bordure du delta du Danube, on a démolie le centre – oriental par son expression, avec des *bow-windows* et des colonnes au rez-de-chaussée – pour construire à sa place des immeubles avec... des colonnes au rez-de-chaussée. La «place civique», projetée par un moderniste mineur de l'entre-deux-guerres, Jean Monda, au demeurant décente par ses proportions et son expression, a été ornée d'une statue du voïvode Mircea l'Ancien. Sur la falaise, on a bâti tout un écran d'immeubles-tours à sections typisées faits de panneaux préfabriqués peints en couleurs «lipovanes» et avec des attiques couverts de «tuiles» métalliques. De même, une artère majeure qui est une voie d'accès dans la ville, la rue Babadag, devait avoir son tracé modifié, ce qui aurait permis par la même occasion de se débarrasser de la synagogue de la ville. Toute virtualité du site, disposé en amphi-théâtre vers le Danube, a été ainsi brisée. Il ne reste qu'à attendre que l'économie permette un jour de faire voler en éclats toutes les absurdités de l'époque.

Le Disneyland communiste

«La plus ample intervention postmoderne en Europe»? Il ne saurait en être question. Le «Boulevard de la Victoire du Socialisme» et «La Maison du Peuple» sont des produits du même type d'intervention urbaine qui se proposait de «rationaliser», de monumentaliser les villes, organiquement développées, de l'Europe. Ces implants urbains artificiels dans les tissus médiévaux se trouvent, après les projets utopiques de la Révolution française et de l'idéologie



Nouveaux immeubles et anciennes églises dans le centre civique de Bucarest

des Lumières de partout, surtout dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. Des villes importantes d'Italie, y compris Rome, puis Berlin, Moscou (1935) et même Bucarest (1932-1935) sont «monumentalisées» dans des plans et – partiellement – même en réalité. Le plan pour Bucarest prévoyait la constitution d'un nouveau centre civique. Où? Surprise: sur la Colline de l'Arsenal. Rien de postmoderne donc.⁷

Les procédés de composition – les collages d'éléments classiques / éclectiques, citations⁸ à fonction évocatrice / esthétique⁹, simulacres, éloge de la façade urbaine¹⁰ – sont, sans conteste, du genre de ceux qui sont célébrés par l'architecture postmoderne. Ce qui fait défaut cependant, ce sont les ingrédients essentiels: l'ironie, le double codage, les indications de décodage à l'aide desquelles on nous fait de l'œil d'un air complice au sujet des concessions kitsch faites à la culture de masse. L'ensemble a un air guindé, veut être pris au sérieux, comme ces militants habillés en costumes noirs mais les épaules saupoudrées de pellicules et avec des chaussettes blanches dans des souliers ornés de pompons. Robert Venturi parle des échecs essuyés par les édifices monumentaux modernes qui prétendent «parler» en employant un vocabulaire inadéquat. Il les nomme *dead ducks*. Le «nouveau centre civique» bucurestois est un *canard mort*. La Palais qui, avec la zone environnante déchiquetée, fait maintenant l'objet du concours d'architecture «Bucarest 2000», a changé de nom après la révolution pour devenir l'enfant chéri des parlementaires. Les résultats du concours ont toutes les chances de ne faire aucune impression à nos parlementaires. Ils ne sont pas les seuls à croire, par delà les différences de

politique politique, que nous avons affaire à l'une des expressions du génie constructif daco-roumain. Mais la «Maison de la République» est aussi un *smash-hit* international. Cette architecture a du succès non seulement parmi les nouveaux parvenus mais aussi – et même surtout – parmi le menu fretin de la diplomatie. Des conférences internationales réunissant des représentants venus de l'autre bout du monde ont lieu ici. Le concours international d'urbanisme «Bucarest 2000», le plus grand jamais organisé en Roumanie, a déjà sa propre existence. Plus de cinq cents hectares dans la partie sud du centre de la capitale, celle où l'on est intervenu avec brutalité dans les années '80, attendent des idées pour devenir, grâce à l'immense potentiel de développement dont elle dispose, une nouvelle *Défense* – cette fois dans «le petit Paris», comme on appelait autrefois la ville de Bucarest. De même que la *Défense* (le quartier des expériences architecturales / urbanistiques de Paris), à la suite – et sur la base – d'un plan directeur obtenu par un concours, la zone du tissu urbain, aujourd'hui mise en pièces, pourrait être régénérée en quelques décennies.

La restructuration de la zone a figuré sur le calendrier de l'Union des Architectes dès 1990. En 1991 on a même organisé un concours national d'idées concernant la zone de la Maison du Peuple. Les idées présentées alors sont encore intéressantes, même celles dont l'application reste pour toujours une simple utopie. Par-dessus tout, elles méritent d'être citées ici parce qu'elles sont éminemment postmodernes.

L'attribution de la Maison aux enfants pour qu'elle soit peinte de toutes les manières possibles – une architecture pompeuse recouverte de graffiti, comme dans les villes américaines – a été l'une des solutions mentionnées. Le pseudo-journal *Mâine* («Demain»), édité à l'occasion de ce concours par les architectes Florin Biciușcă et Dan Adrian, annonçait les résultats d'un «référendum national» où 85% de la population de la Roumanie avait trouvé que l'édifice était «beau». Du coup, un décret était publié en ce sens. La reprise symbolique de la Colline de l'Arsenal, par la transformation de cet endroit en un tombeau, un tumulus de la Maison, ne laissait à la surface que son dernier registre. Certes, on aurait continué d'utiliser la Maison, comme un bunker souterrain. Dès lors qu'il est impossible de gérer l'espace qui se trouve à la surface, il est difficile d'imaginer combien aurait coûté l'enfoncement des plus de 18 000 mètres carrés. Un autre projet proposait que l'on recouvre la façade de l'édifice d'un immense triangle de verre. Ce qui en aurait résulté – en dehors du fait que l'on cachait ainsi la hideur de la partie postérieure – était évident: la Grande Pyramide du Petit Paris. L'allusion à la pyramide de I. M. Pei de la cour du Musée du Louvre était transparente. Mais le grand prix a été remporté par une déconstruction de la zone dont l'architecture doit être de nouveau traversée / lacérée par les ruelles de jadis.

Malheureusement, tout cela ne représente que des interventions ponctuelles qui ne résolvent pas les problèmes vraiment majeurs de cette zone: la circulation et les déchirures du tissu de la rue. De même, on n'a pas encore trouvé de solution à l'impossibilité de terminer une fois pour toutes l'édifice autrement que d'une manière superficielle. Mais les leaders du parlement, qui se sont épris de lui, continuent de prodiguer des sommes importantes pour sa finition. L'ouverture d'une immense galerie d'art du côté de la rue Izvor fait partie de ce programme. Mais accessible seulement à l'élite, cette galerie est dépourvue de sa raison d'être. Il en va



La Maison du Peuple / de la République, aujourd’hui Le Palais du Parlement, Bucarest

de même du restaurant parlementaire où l’on peut organiser des mariages et surtout des baptêmes où n’ont accès que des familles privilégiées.

L’optimisme bien tempéré qu’affichent les organisateurs quant aux résultats obtenus a une justification. La vitalité avec laquelle se transforme maintenant l’aspect du boulevard peut nous suggérer une issue mettant fin au marasme. Plus ou moins bien, mais de toute façon d’une manière inévitable, la propriété individualise sa propre tranche du gâteau totalitaire. Un phénomène général de virilité pseudo-vernaculaire¹¹ se manifestant par un *upgrading* et un *embellishment* (augmentation du niveau de finition et de confort) a lieu, effaçant sur les façades les traces de la «victoire du socialisme» pour les remplacer par du marbre, de l’air conditionné et des réclames sur écran. Pour l’instant, la solution – postmoderne! – est à trouver, semble-t-il, toujours dans un Disneyland et une *Main Street* américaine, mais sous la forme qu’a entrevue Robert Venturi dans *Learning from Las Vegas*.

À cet effet, le décor urbain en trompe-l’œil – l’architecture comme abri décoré de symboles, de façades-signes – témoigne de la vitalité de la civilisation urbaine. En définitive, l’architecture du boulevard incriminé est une architecture de foire, comme celle de la «Voaleta» (rues Gabroveni et Lipscani, par exemple) – mais à une échelle gigantesque. En assumant cette condition de «faubourg» dans le cœur historique même de la capitale, elle peut trouver son salut. Tout ce qui est aujourd’hui kitsch agressif, une fois poussé au-delà des limites de son

agressivité, peut être amadoué et devenir pittoresque grâce à des opérations simples empruntées aux exemples paradigmatisques mentionnés plus haut. Nous avons dans la ville un possible Disneyland communiste. Ce pourra être vraiment – et alors seulement – le plus important succès postmoderne: commerce, *entertainment* et culture de masse.

Quelle est la fonction optimale pour la Maison de la République? Un immense casino: *Caesar's Palace*, avec abri antiatomique transformé en *safe* monumental. Les deux places, celle de devant la «Maison» et la place de l'Union, peuvent être des sites pour de sympathiques *Luna-Parcs* où, à la sortie du MacDonald's (incontournable dans un tel paysage), les gosses feraient du patin à roulettes, et puis – des orgies de lumières et de réclames. Des colonnes rouges, des chapiteaux verts et bleus, Coca Cola et des tours dans le genre du lamentable Star-Lido: cela semble-t-il un paysage «apocalyptique»? Non, pas pour une foire. Non, pas pour Bucarest

Et voilà pourquoi: les transformations radicales que la capitale de la Roumanie connaît de temps à autre sont presque toujours trop radicales. Le siècle dernier, les tremblements de terre et les incendies ont eu pour effet le remplacement de presque tous les édifices importants qui existaient auparavant, à l'exception des édifices consacrés au culte. Dans son étude *Bucarest – une ville entre l'Est et l'Ouest*, la chercheuse Dana Harhoiu, récemment disparue, parle de ce martyre infligé à notre propre mémoire urbaine. Ainsi, bien que la première mention documentaire date de 1459, les plus anciens édifices existants n'ont-ils été bâtis que dans la seconde moitié du XVI^e siècle. L'œuvre urbaine du royaume, qui a «éclectisé» le centre de Bucarest, est édifiée sur les ruines des anciennes auberges et des anciennes rues de bourg, médiévales. Le boulevard Magheru, qui a représenté le premier axe moderne important de la ville (c'était, à l'époque, une priorité européenne et rehaussait le prestige de la ville patriarcale) a remplacé à son tour des édifices préexistants. Le Musée Simu, ce délicat temple-musée, a disparu pour faire place aux immeubles jumeaux du magasin «Eva». Le roi Carol II et ses architectes projetaient de faire de Bucarest une ville comme celle à laquelle rêvait Călinescu: héroïque, marmoréenne, néo-classique. Seul le temps a empêché la transformation de la capitale en un autre EUR'41 fasciste. Enfin, il convient encore de dire que la Colline de l'Arsenal a représenté un site privilégié, conservé en tant que tel dans les plans urbanistiques de l'entre-deux-guerres en vue d'un futur centre administratif.

Cet état perpétuel de «palimpseste» qui caractérise la ville (selon l'expression de l'architecte Alexandru Beldiman), de stratification géologique de ses différents âges, se manifeste aussi par l'absence de continuité des fronts construits. Calea Victoriei est un exemple privilégié à cet égard. L'alternance de styles, de hauteur des corniches, de places et de squares conférait justement son caractère propre au Pont Mogoșoaia (l'ancienne Calea Victoriei). C'est pourquoi, peut-être, dans les fronts denses de Budapest, le centre d'affaires récemment construit respecte l'alignement, la hauteur et les registres des bâtiments néo-classiques voisins, même s'il s'agit d'un édifice *high-tech*. Dans le même temps, à Bucarest, on peut proposer et – bien entendu – recevoir l'autorisation de construire une tour immense, «à l'américaine», sans aucun lien avec le site, avec l'histoire de l'endroit, avec la circulation suffocante, et cela où? – près de l'Athénée. Discontinu, fragmentaire, éclectique – c'est ainsi que peut être défini le centre de Bucarest.

Voilà pourquoi un plan directeur doit être à la base du développement urbain futur de la zone qui se trouve aujourd’hui en ruine. Si de tels défis peuvent avoir lieu dans une zone déjà constituée du centre historique, il est difficile d’imaginer ce qui pourrait se passer en l’absence d’une vision urbaine structurante là où s’étendent aujourd’hui des terrains vagues. Aussi le concours pour un centre des années 2000 est-il un voyage plein de risques sur le chemin qui sépare une ville comme Bucarest devenue sauvage, avec des tours acéphales comme à Hongkong ou à Singapour, d’une capitale européenne articulée, fluide et intelligente dans une perspective urbanistique. La balle se trouve maintenant dans le camp des équipes participantes, mais elle passera bientôt dans le terrain de la politique immobilière, financière que l’urbanisme peut seulement piloter en profondeur.

Le Tsigane postmoderne

Au séminaire international *Beyond the Wall. Architecture et idéologie en Europe centrale et de l’Est*, qui a eu lieu au début du mois de juillet à Bucarest, organisé par l’Union des Architectes, le remarquable architecte Ion Andreescu, professeur à la Faculté d’Architecture de Timișoara, a présenté la situation des «palais» tsiganes de sa ville. Ces «supermaisons», les meilleurs d’entre elles, sont des répliques de l’éclectisme d’origine française du siècle dernier, réalisées dans des matériaux naturels, des édifices dont le prix s’élève à des millions de dollars. Il existe même des architectes qui se sont spécialisés dans l’architecture classicisante et qui font ce travail honnêtement, ce qui est, d’ailleurs, tout à fait estimable. L’argument que faisait valoir mon collègue était que les résidences de ce genre sont, en fait, des manifestes d’un monde marginalisé qui refuse dorénavant d’accepter son statut de paria. Mais, comme tout manifeste, ces résidences sont excessives. Et si l’on a voulu sortir de l’isolement par exclusion, nous avons maintenant affaire à un isolement au sommet de la hiérarchie de l’argent. Souvent, l’implantation dans des communautés non-tsiganes conduit à la contamination négative des zones respectives, qui sont peu à peu abandonnées par ceux qui n’appartiennent pas à l’ethnie en question, à l’effondrement des valeurs immobilières et à la longue, à leur transformation en *slums*. Il est intéressant de voir que les masses, les Roumains autochtones, ne refusent pas, à l’instar du milliardaire tsigane, l’architecture en style pompier que celui-ci a adoptée. Bien au contraire, les nouveaux riches d’ethnie roumaine construisent pour eux des copies en plâtre et matière plastique des palais tsiganes, pastichant en marbre un style – l’éclectisme – à son tour éminemment emprunté, collé. En fait, c’est là que devient agressif le kitsch architectural et non (obligatoirement) dans les résidences exceptionnelles des Romanichels. L’incessante imitation, progressivement amnésique, du modèle original défigure et appauvrit le sens d’une architecture destinée à exalter le prestige social on tout au moins l’opulence du propriétaire. Ce néo- / pseudo-vernaculaire qui ne le cède en rien à celui que célèbre Charles Jencks parmi les possibles ramifications du postmodernisme, fait office de rhétorique antimoderne aujourd’hui – la plus violente visuellement, comme relation urbaine et la plus explosive quantitativement.

Southfork Ranch in Hermes Land représente un cas particulier de postmodernisme-vernaculaire, *pop culture* et Disneyland à la fois. Cas unique dans l'architecture roumaine, M. Ilie, le patron officiel du groupe de firmes Hermès, patronne le jeu télévisé Robingo, jette de sa voiture des oranges à l'occasion de Noël, achète des ordinateurs pour l'école où étudie un de ses rejetons et rénove la maternité où doit venir au monde son dernier enfant. Mais le produit le plus spectaculaire de son esprit magnanime, qu'aucune étude sérieuse sur l'architecture contemporaine roumaine ne saurait désormais passer sous silence, est Hermès Land, le complexe postapocalyptique situé près de la ville de Slobozia. C'est là que coexistent une réplique du *Southfork Ranch* de la saga des Ewing dans un paysage artificiel d'où ne sont pas absents des châteaux médiévaux, des puits artésiens et une réplique de la Tour Eiffel! Contre une taxe modique n'importe qui peut visiter cet ensemble hollywoodien. On parle de deux millions de visiteurs depuis son inauguration mais les chiffres étant fournis par le propriétaire sont sans doute exagérés comme il l'est lui-même. Si l'on veut contempler ce que n'a pas réussi à faire Ceaușescu – une intervention postmoderne majeure (mais d'un postmodernisme – entendons-nous bien – involontaire) qui singularise la Roumanie comme le lieu d'une Jérusalem de pacotille – ce n'est pas dans le centre de Bucarest qu'il faut le chercher mais bien près de Slobozia.

En guise de conclusion

Le réponse à la question: «Y a-t-il du postmodernisme dans l'architecture roumaine?» n'est pas facile car elle est en fait polymorphe, équivoque, complexe et contradictoire – comme le postmodernisme lui-même, n'est-ce pas? Nous ne pouvons répondre catégoriquement: oui, sans nuancer / efféminer tout de suite l'affirmation.

Voici quelques réponses possibles: a) On peut identifier– nous avons essayé de le montrer ci-dessus – une architecture moderne atypique et non moderne. Le caractère atypique de ce modernisme est attribué soit en liaison avec le phénomène international (l'architecture à «spécificité nationale») soit en liaison avec la *mainstream architecture* de l'intérieur: des édifices uniques en leur genre avec des échos late-modernistes et postmodernistes; b) il n'y a pas eu une critique manifeste, explicite du modernisme, une critique de la manière souvent déformée dont il s'est manifesté dans l'espace ex-communiste; c) il y a eu une décennie «postmoderne» à l'école d'architecture, qui a coïncidé pratiquement avec le phénomène postmoderne lui-même, décennie marquée par les figures de certains architectes – jeunes à l'époque (Dorin Ștefan, Dinu Patriciu, Viorel Hurduc, Florin Biciușcă); d) ce qui a l'apparence postmoderne, ou est constitué de procédés communs avec ceux du phénomène postmoderne n'appartient pas en fait au postmodernisme: «le nouveau centre civique». Mais étant donné que le potentiel existe, il peut être récupéré pour le postmodernisme par des procédés que les interventions fragmentaires du nouveau vernaculaire sur «La Victoire du Socialisme» peuvent nous suggérer.

Nous sommes donc les possesseurs d'un virtuel Disneyland communiste. Au contraire, ce qui ne «semble» pas être postmoderne – l'architecture pseudo- / néo-vernaculaire, des palais tsiganes à l'*Hermès Land* et à certaines échoppes étrangement flamboyantes – a des gènes

communs avec le postmodernisme américain: éphémérité pérenne (façade / affiche, décor truqué), simulacre (de la céramique imitant le granit, du linoléum imitant le grès, du stuc imitant le marbre), éclectisme nostalgique, pastiche et citation évocatrice, célébration de la culture populaire. La vitalité encore inassouvie de cette architecture est elle aussi «américaine»; c'est en même temps la manifestation d'un «éclatement» bénéfique du monopole du pouvoir administratif, étatiste, de s'exprimer par des édifices monumentaux.

Et c'est pour ne pas trop compliquer les choses que j'ai écrit tout cela sans faire entrer en ligne de compte «un autre aspect, qui est en réalité le même» du postmodernisme: l'architecture stalinienne.

NOTES

- 1 La réaction contre la *mainstream architecture* peut être considérée parfois comme une opposition au groupe majoritaire et à ses traditions: «Are Le Corbusier's style and impact in Britain at all related, for example, to the fact that his ancestors were Huguenot?», demande Linda Colley («In the British Taste», *Times Literary Supplément*, Nov. 10, 1995, p. 3). Et l'argument peut être développé, sans doute, avec son obsession contre le Paris médiéval, «catholique», mais aussi avec l'obstination sectaire de construire des communautés alternatives (doublement utopiques: aussi bien comme type d'urbanisme que comme option géographique) dans l'Amérique des lumières et même en URSS, après 1917.
- 2 À laquelle J. L. Cohen, le directeur de l'exposition «Scenes of the World to Come – European Architecture and the American Challenge, 1863-1960» (Montréal, 14 juin–24 septembre, Edinbourg 3-17 novembre 1995) se réfère, abusivement à mon avis, quand il la décrit comme une expression de («américanisation» de l'architecture européenne (c'est-à-dire britannique), car celle-ci a assez de conditionnements insulaires pour que nous ne soyons plus obligés d'inventer d'autres généalogies et d'autres influences.
- 3 L'ouvrage de Collin Rowe publié en 1978, *Collage City*, une réplique américaine du livre de Rossi, a joué un rôle essentiel à l'époque. L'idéalisme utopique de la moralité, ses visions globales se sont révélés naïfs, croit Rowe, dès lors que la ville a toujours été un collage, une juxtaposition de fragments plus ou moins fortuits.
- 4 Que j'ai formulé graphiquement et expliqué en détail dans *Arhitectura și Puterea* («L'Architecture et le Pouvoir»), Agerfilm, Bucarest, 1992.
- 5 J'affirme, toujours dans *Arhitectura și Puterea*, que le pouvoir se réserve quelques domaines privilégiés d'action en ce qui concerne l'architecture – les édifices de l'administration centrale et locale de préférence – sans toujours pénétrer dans ce qui est (relativement) marginal pour l'affirmation du discours politique dans l'architecture: parfois l'habitation (Hollein a survécu pendant le régime nazi en projetant des villas privées), le plus souvent l'architecture industrielle (avec quelques exceptions mineures à l'époque du stalinisme soviétique qui, bien entendu, voulait «classiciser» aussi l'espace proléttaire). Les pressions exercées par les esthéticiens «bien en cour» sont directes et totales sur le registre supérieur, indirectes, sporadiques et périphériques sur le registre inférieur.
- 6 Sur la confusion qui se fait entre le vernaculaire (folklorique) et l'architecture savante de Joja, j'ai écrit amplement en 1991 dans la revue *Arhitectura*, étude reprise ensuite dans *Arhitectura și Puterea* (1992). Je renvoie à ces textes le lecteur qui s'intéresse à une critique plus solidement argumentée des ouvrages consistants de joja.
- 7 Mais quelque part, au plus profond d'elles-mêmes, de nombreuses villes antiques et médiévales qui se sont développées «spontanément» ont pour matrice des schémas sacrés, «idéaux». Pour ceux qui étudient l'architecture de la ville de Bucarest, la conclusion à laquelle est parvenue la regrettée architecte Dana Harhoiu est sans doute une surprise. Celle-ci affirme, en effet, dans un livre paru aux Éditions Simetria (de l'Union des Architectes) que Bucarest est une ville moins chaotique que nous serions tentés de la croire. Au contraire, il existe, semble-t-il, un développement concentré des lieux sacrés autour de la Colline de la Patriarchie qui, avec «le nombril du bourg» – Sf. Gheorghe Vechi – et avec Mihai Vodă forment une matrice triangulaire du bourg. La bissectrice de cet angle dont le sommet se trouve à Sf. Gheorghe Vechi est justement Calea Moșilor, ancienne route commerciale venant de Moldavie.
- 8 Les premiers immeubles de «La Victoire du Socialisme», ceux qui font face à la Place de l'Union s'inspirent – à la suggestion de Ceaușescu lui-même, semble-t-il, de l'immeuble hystériquement décoré de Petre Antonescu

- de la Place du Sénat / des Nations Unies et de celui qui se trouve dans son voisinage immédiat. Pourquoi n'a-t-on pas opté pour l'immeuble d'à côté, de Nicolae Cucu, sévère et imposant? Mystère.
- 9 Anca Petrescu, *pet architect* du couple Ceausescu, déclarait fièrement qu'elle a «sauvé» les frises de l'église Văcărescu en les copiant pour la décoration de la Maison de la République¹ La planometrie intérieure des logements situés sur le boulevard est relativement indépendante par rapport au rythme des vides de la façade. On peut trouver des compartimentations intérieures qui s'étendent sur la moitié d'une fenêtre.
- 10 On peut inclure une grande partie de l'architecture d'après 1990 dans la catégorie pseudo-vernaculaire. Peu d'architectes ont évité de flatter copieusement les goûts douteux des commanditaires, les nouveaux riches. Il est hors de doute que ces architectes renonceraient déjà volontiers à ce que la postérité leur attribue de telles «créations».