Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 11 (2014)

Artikel: Transitions suédoises

Autor: Ortelli, Luca

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984498

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

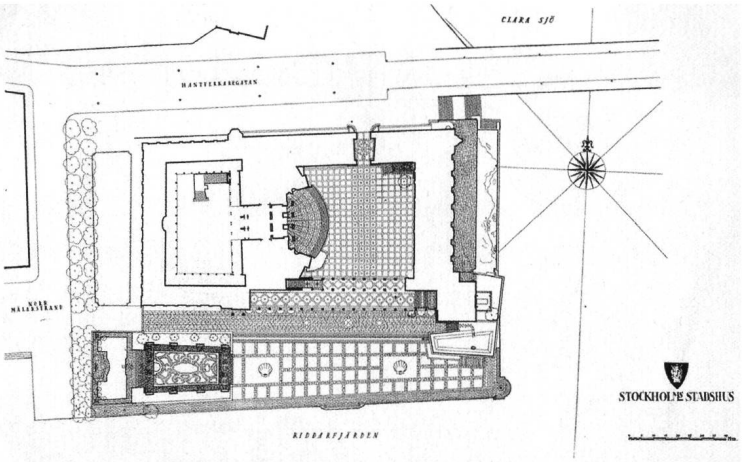
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

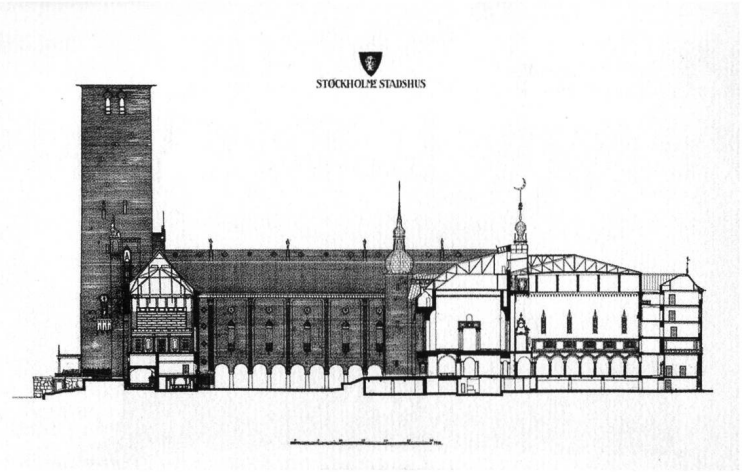
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

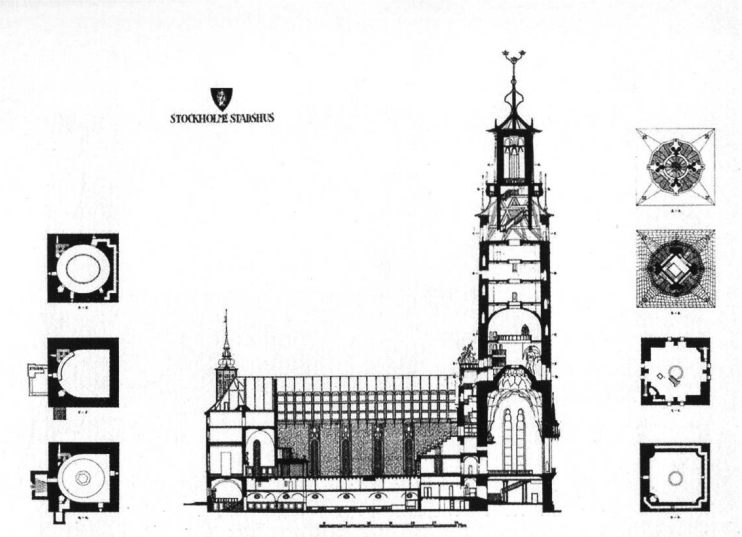
Download PDF: 08.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



The Stockholm Town Hall on the side towards Lake Mälar and the Clara creek, with the Garden, the Great Court and the Blue Hall.





Transitions suédoises

Luca Ortelli

Ce texte propose d'explorer les transitions qui ont marqué l'architecture suédoise de la première moitié du 20e siècle. L'objectif n'est pas de mettre en évidence des altérités ou des oppositions entre le romantisme, le classicisme et l'architecture fonctionnaliste mais, au contraire, d'illustrer la continuité qui caractérise ces trois tendances. Si la continuité qui lie et unifie ces différentes «saisons» est assurée par le partage d'une vision urbaine commune, il convient de préciser que de brusques virages ou des changements d'orientation ne sont cependant pas exclus.

D'un point de vue linguistique ou stylistique, cette continuité s'appuie systématiquement sur une série de «refondations» dont la première – la naissance du romantisme national – et la dernière – l'adoption des préceptes fonctionnalistes – sont les plus percutantes.

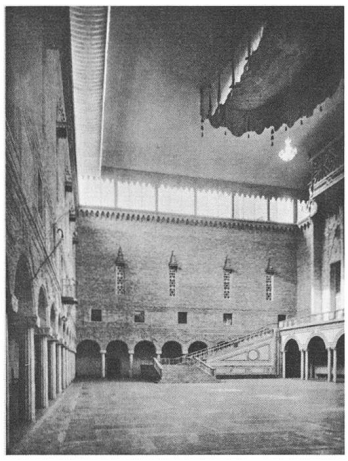
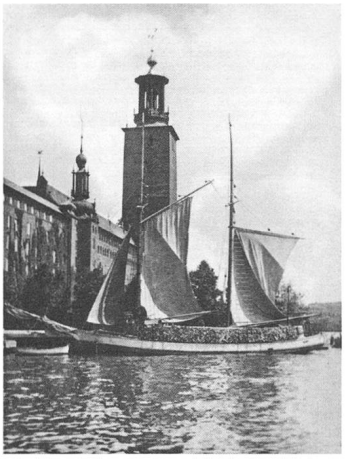
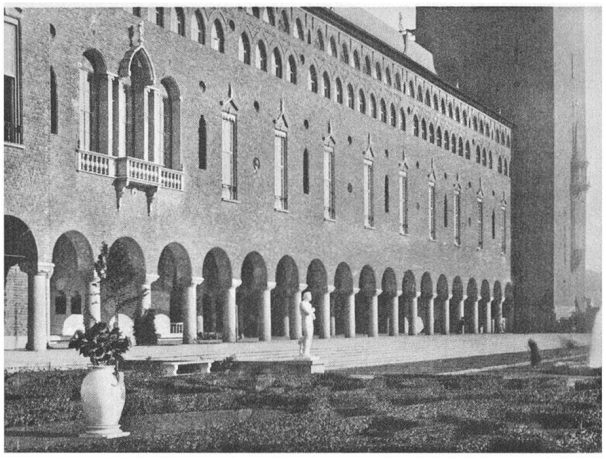
Tout en assumant les risques d'une schématisation hâtive, nous pouvons affirmer que la naissance du romantisme national repose sur la volonté de réagir au cosmopolitisme de l'architecture internationale et contre toutes formes de *revival* historique – qu'il s'agisse de la reprise du Moyen Age français ou de la Renaissance italienne.

Par ailleurs, l'affirmation du fonctionnalisme est étroitement liée aux modifications sociétales induites par la montée en puissance de la social-démocratie et par les politiques de *Welfare* qui y sont relatives. En revanche, plutôt que de remettre en cause les principes fondamentaux de l'architecture suédoise, la transition entre le romantisme national et le classicisme dit moderne s'opère par l'élargissement des limites ; lesquelles intègrent l'architecture Gustavienne. En d'autres termes, l'architecture suédoise du 20e siècle se développe «sans ruptures» et en dehors de toutes logiques d'avant-garde.

Ragnar Östberg, Hôtel de ville, Stockholm, 1911-1923, plan masse, coupe sur la salle du Conseil Municipal et sur la cour couverte, coupe sur la tour et sur la salle du Conseil municipal.

Romantisme national

Les réactions face à l'architecture internationale – encline à l'éclectisme historiciste et par-là même incapable de transmettre l'esprit de la nation – se manifestent souvent à travers des études dédiées à l'architecture vernaculaire. En quête des manifestations

«authentiques» de la culture locale, les jeunes architectes issus de différents pays se mettent alors à voyager dans leurs propres contrées.

En 1905, Ragnar Östberg, l'architecte de l'Hôtel de ville de Stockholm[1], publie un livre intitulé *Une Maison* dans lequel il présente cinq projets de petites maisons directement inspirés par les constructions rurales traditionnelles[2]. Suite à cette publication et grâce à la fidélité d'une clientèle aisée partageant les idéaux des jeunes artistes et intellectuels de l'époque, Östberg eut l'occasion de réaliser un certain nombre de villas; chacune démontre la vitalité de l'architecture traditionnelle, ses capacités de développement et d'évolution, mais aussi et surtout son aptitude à s'intégrer parfaitement dans le paysage nordique – les matériaux locaux ainsi que les techniques de construction traditionnelles étant en effet privilégiés. Ces réalisations expriment la volonté chère à Ragnar Östberg de développer dans sa pratique la refondation d'une architecture basée d'une part sur les caractères propres à la tradition suédoise et, d'autre part, capable d'en interpréter et d'en développer les valeurs. Cependant, ce ne sont pas les projets de villas qui défendent au mieux les idées de Ragnar Östberg, mais l'Hôtel de ville de Stockholm.

En 1909, l'architecte publie un article consacré à l'architecture suédoise dans lequel il dénonce le caractère cosmopolite de celle du 19e siècle et revendique la nécessité «*de développer une architecture nationale, basée sur l'étude des édifices nationaux*»[3]. En tant que chef-d'œuvre du romantisme national suédois, l'Hôtel de ville est aussi l'un des exemples les plus représentatifs des mouvements nationaux qui apparaissent et se développent dans la plupart des pays européens au début du 20e siècle.

L'histoire et les vicissitudes de cet édifice sont illustrées par l'architecte dans plusieurs publications qui font émerger avec clarté la capacité de cette architecture à comprendre, élaborer et communiquer les valeurs fondatrices de la nation et du peuple suédois. Östberg en devient ainsi l'interprète et le «chanteur». Le bâtiment, visible de partout grâce à la masse imposante de sa tour, s'élève de manière austère sur les rives du Riddarfjärden et domine ainsi le skyline de la capitale suédoise.

Si l'affirmation de ce nouveau langage ne se produit pas d'un jour à l'autre, mais résulte d'une maturation qui débute avec l'édification de quelques bâtiments publics importants dans la capitale – notamment le Musée nordique de Isak Gustaf Clason (1856-1930) réalisé entre 1889 et 1907 –, il est cependant évident que l'Hôtel de ville

Ragnar Östberg, Hôtel de ville, Stockholm, 1911-1923, cour couverte, vue générale depuis le Riddarfjärden, façade sud avec le portique vers le jardin.

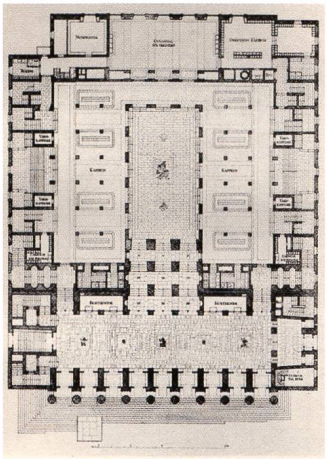
constitue la réalisation la plus représentative et la plus prestigieuse de cette époque. En tant que tel, il incarne le symbole du renouveau de l'architecture suédoise et indique un moment de transition authentique. Le bâtiment connut un important succès international, lequel fut d'abord enregistré en ville, auprès de la population stockholmoise qui avait suivi pendant de longues années sa construction. Pourtant, l'élément le plus important ne réside pas dans la simple récupération des valeurs locales et nationales, mais dans la capacité de l'Hôtel de ville à s'affirmer en tant que véritable acte de refondation architecturale et culturelle.

Swedish Grace

Quand l'Hôtel de ville fut achevé, la ville de Stockholm était en pleine effervescence. Dans les années qui suivirent, une multitude de bâtiments remarquables furent réalisés. Il convient de souligner ici la transition douce qui s'opère entre le romantisme national et une nouvelle approche architecturale, connue sous le nom de classicisme moderne ou, plus particulièrement, *Swedish Grace*[4]. L'affirmation d'un langage inspiré des canons classiques, quoique interprétés de façon libre et décomplexée, se manifeste au début du siècle dans différents pays. Cependant, cette tendance assumera des caractères tout à fait particuliers en Suède. En effet, l'architecture du classicisme moderne suédois se caractérise non seulement par une capacité d'invention hors du commun, mais aussi par la qualité très élevée des réalisations. Si l'Hôtel de ville est le bâtiment le plus emblématique du romantisme national, le Concert Hall réalisé par Ivar Tengbom[5] (1878-1968) entre 1923 et 1926 est, selon les considérations de David Watkin[6], le plus représentatif de la *Swedish Grace*. Siège de l'Orchestre philharmonique royal, cet édifice présente un volume prismatique simple. Sa façade principale est enrichie par une colonnade monumentale composée de dix colonnes en granit égalant pratiquement la hauteur de l'édifice.

Les différences entre ce bâtiment et l'Hôtel de ville sont nombreuses et relativement explicites : Östberg expose la matérialité de la brique, tandis que Tengbom la «voile» en la recouvrant d'une couche d'enduit bleu clair ; les volumes sont unitaires et compactes dans le Concert Hall, articulés dans l'Hôtel de ville ; la présence de ce dernier est exaltée par la richesse des détails, des matériaux et de leurs assemblages, alors qu'au

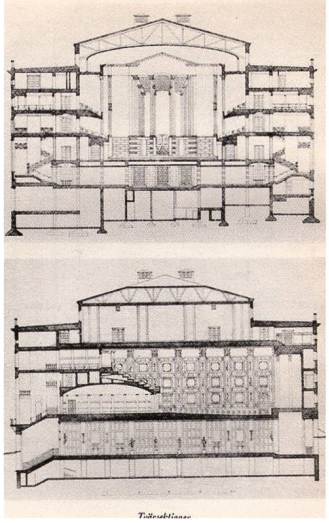
Ragnar Östberg, Hôtel de ville, Stockholm, 1911-1923, vue du jardin le jour de l'inauguration.



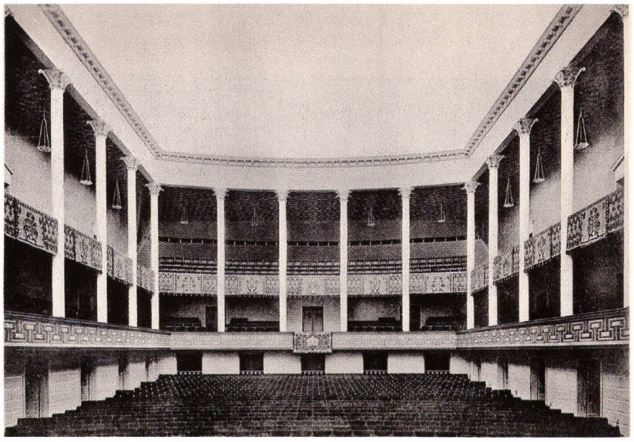
Concert Hall, seule la colonnade joue le rôle représentatif inhérent à un bâtiment public de telle importance ; enfin, le bâtiment de Ragnar Östberg affiche la richesse sensuelle de ses matériaux, celui de Ivar Tengbom évoque l'abstraction.

En observant ces deux édifices réalisés à quelques années d'écart et ayant chacun contribué à la renommée de l'architecture suédoise du 20e siècle, on peut donc constater que le romantisme national et le classicisme moderne – ou *Swedish Grace* – coexistent, coïncident, au-delà même des connotations stylistiques, et partagent la même vision urbaine. En effet, la ville moderne se réalise sans contredire l'esprit et les objectifs figurant dans le plan de développement élaboré en 1866 par Albert Lindhagen[7]. Dans certains cas, on peut même affirmer que les protagonistes utilisent alternativement l'une ou l'autre de ces tendances en fonction du programme et du site dans lesquels ils opèrent. Cette attitude confirme, entre autres, la vocation de Stockholm à *se construire par parties*, chacune dotée d'une personnalité propre mais en même temps fidèle à *l'âme de la ville*[8].

A titre d'exemple, Cyrillus Johansson[9] (1884-1959) – architecte de faible renommée en dehors de la Suède, mais qui fut pourtant l'auteur de nombreux édifices d'excellente qualité dans la capitale – utilise avec pareille maîtrise les deux langages ou les mélange avec habilité. Cet exemple illustre, parmi d'autres, l'absence de réelle rupture et l'esprit de continuité qui caractérisent la transition entre le romantisme et le classicisme.



En réalité, les codes formels du classicisme connaîtront un succès remarquable, notamment pour la réalisation de nombreux quartiers d'habitation. Aujourd'hui encore, le tissu urbain de Stockholm est marqué par l'élégance sobre et rigoureuse de plusieurs immeubles résidentiels enrichis par les motifs architecturaux issus de la libre interprétation des canons classiques. En effet, l'appellation *Swedish Grace* s'applique non seulement aux bâtiments célèbres qui ont participé au renom de l'architecture suédoise moderne, mais elle convient aussi parfaitement aux nombreux immeubles réalisés selon les critères de cette nouvelle approche. Les volumes sont extrêmement compacts, les surfaces lisses, la disposition des fenêtres est régulière et l'esprit du classicisme se manifeste dans un apparat décoratif très simple et de grand impact. Appartiennent à ce vocabulaire raffiné et efficace, les frises, les corniches, les balustrades et les portails d'accès, souvent enrichis de colonnes, de frontons ou d'autres éléments explicitement classiques. La simplicité volumétrique est systématiquement exaltée par l'application particulière



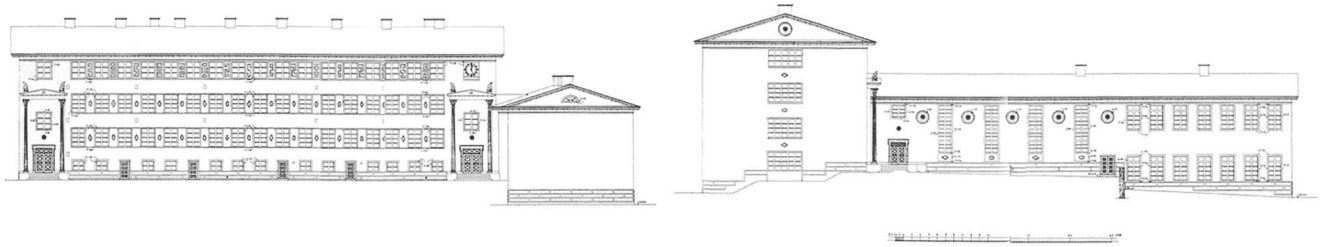
Georg A. Nilsson, école à Fridhemsplan, Stockholm, 1925-1927, vue de l'une des entrées menant aux salles de classe et vue d'ensemble.

de ces éléments qui sont incorporés de manière purement décorative aux façades. Dans plusieurs cas, les éléments classiques s'affichent tels des restes archéologiques, presque en guise d'*objets trouvés*, comme l'illustre avec clarté le Concert Hall. Il y a en effet une grande différence entre l'adoption des *ordres*, de mise dans toutes pratiques inspirées du classicisme, et l'utilisation fragmentaire d'éléments classiques souvent juxtaposés, plutôt qu'intégrés, au corps de l'édifice. La composition *par juxtaposition* dissout la nécessité de soumettre le bâtiment à un système proportionnel donné, en produisant en même temps des contrastes qui enrichissent l'un l'autre les deux entités qui les produisent.

Le succès de ce langage s'explique à différents niveaux. En premier lieu, il convient de souligner l'économie de moyens qui induit une réduction des coûts de construction. Les appareillages de briques «en vue» et les éléments en pierre massive caractéristiques de l'architecture du romantisme laissent en effet place, dans l'architecture de la *Swedish Grace*, à une utilisation généralisée de la maçonnerie crépie, ainsi qu'à une approche plus «rationnelle» dans l'organisation et dans la distribution des espaces. En deuxième lieu, la simplicité de ce langage permet d'obtenir des résultats de bonne qualité sans forcément posséder un talent artistique hors du commun. En troisième lieu, le classicisme des années 1920 fait émerger un autre élément caractéristique de l'architecture suédoise: l'architecture Gustavienne. A la fois complémentaire à l'architecture vernaculaire ou à la tradition des grands manoirs scandinaves, cette tendance représente une déclinaison originale du néoclassicisme qui domine la scène architecturale européenne à la fin du 18e et au début du 19e siècle. L'architecte français Louis-Jean Desprez, auteur de constructions remarquables, telles les *Tentes en cuivre* du Parc de Haga à Stockholm ou le *Botanicum* de Uppsala, fut l'un des protagonistes de cette expérience. Il fut en effet capable de conjuguer la puissance néo-dorique avec la légèreté ludique de l'exotisme alors en vogue, en définissant les polarités extrêmes d'une architecture ouverte à l'intégration des influences les plus diverses. Les protagonistes de la *Swedish Grace* recevront cet héritage comme une composante fondamentale de l'architecture suédoise moderne. Donnant suite aux idées de leurs prédécesseurs, les fervents partisans de la *Swedish Grace* amplifieront la notion de culture nationale en y incluant les résultats originels que l'adoption des codes néoclassiques avait produits dans leur pays.

Page de gauche:

Ivar Tengbom, Concert Hall, Stockholm, 1923-1926, plan du niveau principal, coupes transversales, vues de la façade principale et de la grande salle.



Georg A. Nilsson, Ecole à Fridhemsplan, Stockholm, 1925-1927, élévations.

En dernier lieu, le succès de l'architecture du classicisme moderne est induit par sa capacité d'ouverture à la standardisation. Ce type d'architecture n'avait effectivement pas besoin de détails recherchés ou de solutions extravagantes. Les bonnes proportions des éléments et leur disposition précise et essentielle sont les ingrédients de cette architecture si discrète et efficace. Il n'est donc pas surprenant de constater que, dans les années 1920, des catalogues présentant des éléments d'architecture industriels propres à la *Swedish Grace* – telles des portes et des fenêtres – existaient en Suède.

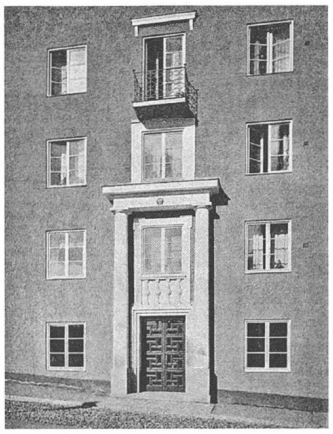
L'école réalisée à Fridhemsplan, dans l'arrondissement de Kungsholmen, en 1925-1927 par Georg A. Nilsson[10] (1871-1949) – un architecte ayant déjà fait un parfait usage du romantisme national dans la conception d'un certain nombre d'écoles –, illustre clairement la vocation particulière de l'architecture de la *Swedish Grace*. Les volumes sont organisés en forme de L ; cette forme caractéristique de nombreux bâtiments scolaires de l'époque fut également utilisée avec succès dans les années suivantes. Le volume principal contient les salles de classe, l'autre l'auditoire. L'efficacité de ce dispositif est évidente, au même titre que l'organisation des espaces extérieurs. L'école est agrémentée de deux portails ; situés aux extrémités des salles de classe, chacun d'eux est encadré par deux colonnes surmontées d'un fronton et déformées en hauteur jusqu'aux trois quarts de la façade. Si les fenêtres des salles de classe sont «tenues» par un cadre continu et des éléments décoratifs géométriques qui en soulignent l'horizontalité, la composition générale est, quant à elle, précisément déterminée par la recherche de la plus grande efficacité distributive.

Funkis

Souvent, les instruments employés par les architectes de la *Swedish Grace* ne sont pas trop éloignés de ce qui sera la nouvelle orientation dite fonctionnaliste. Se libérer de tout apparat décoratif sera une opération simple et «indolore», puisque ces apparats sont toujours explicitement juxtaposés ou annexés aux volumes, à la manière des restes archéologiques intégrés dans des nouvelles constructions.

D'un point de vue général, la démarche du classicisme moderne avait préparé le terrain à l'affirmation de l'architecture fonctionnaliste ou *Funkis*, selon la définition suédoise. Cette troisième transition ne se fera a priori pas sans ruptures. En témoigne l'Exposition de Stockholm de 1930[11] qui, bien qu'il s'agisse d'une réalisation éphémère, incarnera symboliquement une véritable refondation.

A la différence des deux transitions précédentes, l'adoption du *Funkis* fut accompagnée d'une prise de position catégorique dont témoigne explicitement l'ouvrage collectif publié en 1931, en guise de manifeste de l'architecture nouvelle, selon les usages des



Acceptera, *illustration et frontispice.*

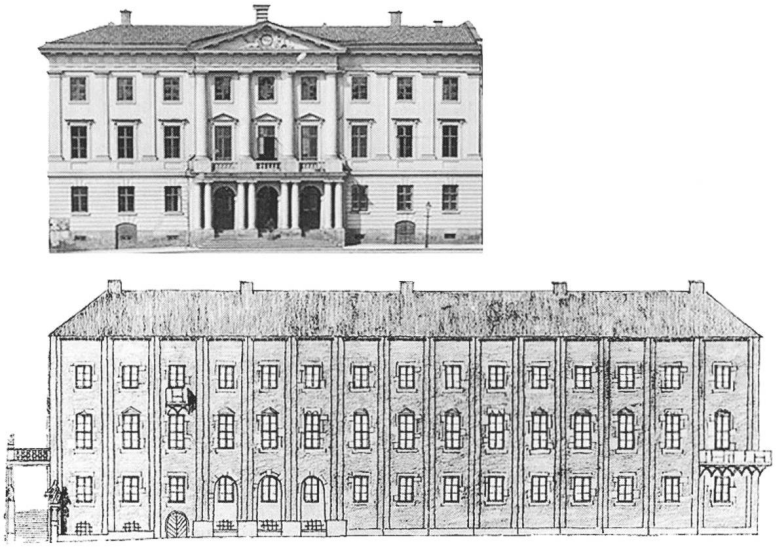
avant-gardes[12]. «Acceptera» (tu accepteras) est l'impératif qui donne le titre à cette publication réalisée par six auteurs ayant participé à divers titres à l'Exposition de 1930 : Gunnar Asplund (1885-1940), Wolter Gahn (1890-1985), Sven Markelius (1889-1972), Eskil Sundahl (1890-1974), Uno Åhren (1897-1977) et l'historien Gregor Paulsson (1889-1977), commissaire général de l'exposition. Notons que l'aîné du groupe, Gunnar Asplund, est aussi l'architecte principal de l'exposition et l'auteur de la Bibliothèque municipale de Stockholm (1918-28) – bâtiment critiqué par les plus jeunes à cause de son caractère décoratif qu'ils jugèrent emblématique d'une époque désormais révolue. *Acceptera* est un ouvrage particulier puisqu'il s'agit d'un manifeste proprement politique, comme le démontre le frontispice : «*Individus et masses… Personnel ou universel ? Qualité ou quantité ? Une question insoluble, parce que nous ne pouvons pas nous débarrasser de la collectivité au même titre que nous ne pouvons pas nous débarrasser de l'affirmation autonome de l'individu. Le problème, aujourd'hui, peut être posé ainsi : quantité et qualité, masse et individu. Il est nécessaire de le résoudre dans l'art de la construction et dans l'industrie.*» Du point de vue strictement architectural, *Acceptera* est une incitation à la modernité déjà affirmée dans de nombreux pays, accompagnée d'une foi aveugle à l'égard de la production industrielle et de la standardisation. Les exemples figurant dans la publication vont de la Villa Savoye au Pavillon barcelonais de Mies ; de la *Siedlung* de Dessau-Törten à la maison Colnaghi de Artaria & Schmidt ; ou encore, d'une école de Dudok à Hilversum aux maisons en série de Dammerstock ou de Francfort-sur-le-Main.

Une des premières illustrations du livre présente la façade d'un immeuble d'habitation typique de la *Swedish Grace* réalisé par Sven Wallander[13] (1890-1968), accompagnée de la légende «Palais ducal ou habitation bourgeoise ?» Les arguments critiques développés à partir de cette image sont assez escomptés : manque d'objectivité, valeurs esthétiques en contraste avec les valeurs sociales modernes, contradiction entre la pratique architecturale et les aspirations de la nouvelle époque. La critique de l'architecture pratiquée à Stockholm à cette époque est plus solide quand les auteurs illustrent leur propos en soulignant la «mauvaise qualité des plans» d'un immeuble (le cas échéant, un bâtiment de Cyrillus Johansson) ou lorsqu'ils présentent, à l'aide d'une photo aérienne, quelques îlots de Stockholm typiques de l'urbanisation du 19e siècle avec la légende «Le Stockholm que l'on devrait démolir».

Cependant, comme c'est souvent le cas, le propos de *Acceptera* est en premier lieu politique et occupe, de manière évidente, une position centrale dans le débat sur l'architecture et la ville. Néanmoins, en termes d'architecture à proprement parler, la nature de cette transition est moins brusque que la lecture de ce livre pourrait le laisser penser. Cela s'explique par la prédisposition de l'architecture de la *Swedish Grace* à la réduction formelle et à l'utilisation parcimonieuse des éléments d'inspiration historique – cette architecture est en effet capable d'isoler l'élément décoratif pour en faire ce que Tessenow avait défini comme «le coquelicot dans le champ de blé»[14].

Le Palais de justice de Göteborg

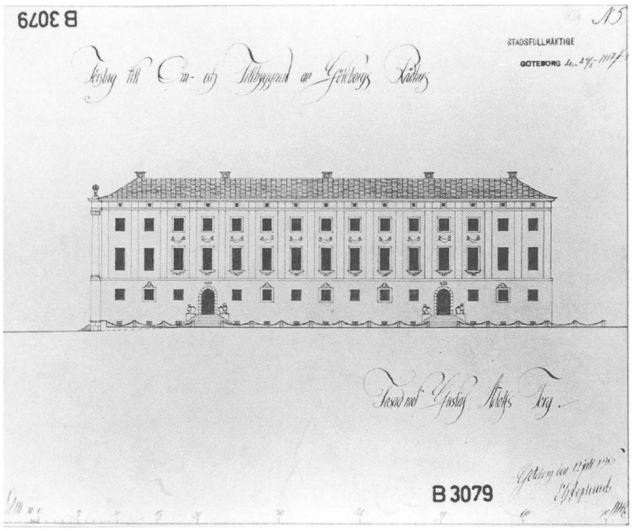
Les vicissitudes de l'architecture moderne suédoise ont systématiquement marqué le travail de Gunnar Asplund – le plus célèbre de ses interprètes – dont la carrière compte au moins trois projets qui se sont déroulés sur un arc temporel important : le cimetière

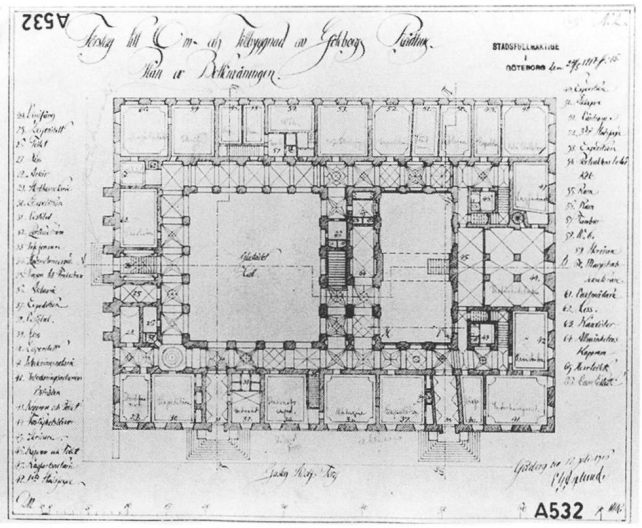


sud et la bibliothèque municipale, tous deux à Stockholm, ainsi que l'extension du Palais de justice de Göteborg[15]. Ce dernier représente, dans les innombrables variantes exécutées en l'espace de trois décennies, l'illustration la plus significative des changements, variations, exaltations et hésitations connues par l'architecture du pays scandinave.

En 1913, Gunnar Asplund participe au concours pour l'extension du Palais de justice de Göteborg, dont il sera le lauréat. Sa proposition est surprenante pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'orientation du complexe diffère complètement de celle du bâtiment existant. Ce dernier, conçu par Nicodemus Tessin à la fin du 18e siècle et largement transformé par la suite, présentait une composition symétrique avec un accès central orienté vers la place Gustaf Adolf – place principale de la vieille ville. Le projet lauréat propose de tourner l'axe du bâtiment de 90 degrés, de manière à ce que l'entrée principale soit orientée vers le canal délimitant le côté nord de la place. L'agrandissement prend place le long de la séquence conduisant, grâce à un double escalier monumental, du canal jusqu'à la cour autour de laquelle s'organise la nouvelle partie du complexe. Pour la cour du bâtiment existant, le projet prévoyait une couverture vitrée. Caractérisé par une distribution très efficace, le projet est riche et subtil. Mais l'élément le plus surprenant est l'effacement de toute différence visible entre le bâtiment existant et son extension. Le langage adopté propose une série d'éléments caractéristiques du romantisme national, tels les pilastres qui scandent les façades en reprenant le rythme de l'édifice originel tout en en effaçant le langage et la partition horizontale. En réalité, une série d'indices montre tout de même, en filigrane à peine lisible, quelques éléments du bâtiment existant; c'est le cas des trois arches qui interrompent l'appareillage des briques en correspondance avec le pronaos de l'entrée d'origine, dont aucune trace n'est conservée. Le projet est unique en son genre et s'apparente à des stratégies de transformations anciennes dans lesquelles l'existant était considéré comme une simple matière bâtie, disponible, en tant que telle, à subir tout type de transformation. Même si cet aspect mériterait la plus grande attention, ce qu'il convient de souligner ici, c'est la continuité entre ce projet et son élaboration successive. En effet, l'attitude d'Asplund ne change pas: l'ancien bâtiment et l'extension sont censés produire une nouvelle unité,

Confrontation entre le projet de concours façade sur la place (1913) et le bâtiment existant.





sans différence visible entre l'ancien et le nouveau. Si, dans le projet de concours, cette unité était obtenue grâce à l'adoption d'un système rythmé de pilastres en briques se détachant d'une façade également en briques, dans la nouvelle proposition, l'unité est produite par l'adoption d'un langage «classique»: d'une part, les façades en briques apparentes sont remplacées par des surfaces crépies et lisses; d'autre part, les pilastres en briques à section pointue cèdent la place à des pilastres à peine saillants évoquant de façon explicite un ordre classique. La transition d'un motif typiquement issu du romantisme national (très proche du bâtiment de l'Office des Brevets de Stockholm que Östberg était en train de construire à la même époque) à une expression classique se fait sans remettre en question l'idée selon laquelle l'ancien et le nouveau forment une unité. Face à l'insatisfaction de la municipalité non disposée à «effacer» l'édifice historique, les variantes se succèdent jusqu'à aboutir à une solution composite dans laquelle l'existant et l'extension sont clairement reconnaissables. Mais, à ce moment (approximativement au début des années 1920), la solution définitive est encore lointaine.

L'extension du Palais de justice, précisément construite entre 1934 et 1937, représente à plusieurs titres un des exemples les plus significatifs de l'architecture moderne suédoise. Complexe, voire presque énigmatique, ce bâtiment a été utilisé, particulièrement en Italie[16], pour démontrer la capacité de l'architecture moderne à établir un «rapport dialectique» avec l'architecture historique. Résolument moderne, sans pour autant être dogmatique, incapable de renoncer au «coquelicot dans le champ de blé», l'extension du Palais de justice est le résultat d'une recherche solitaire ouverte aux influences fonctionnalistes provenant de l'Allemagne, des Pays-Bas, de la Suisse, et démontre une attention exceptionnelle pour le confort et le bien-être – physiques et psychologiques – des utilisateurs. Un certain nombre de croquis témoigne du soin réservé à la définition des ambiances spatiales qu'Asplund considérait fondamentales pour une institution vouée à l'administration de la justice. En observant ces espaces aujourd'hui, il est possible d'affirmer que la *Swedish Grace* n'est pas seulement une connotation stylistique mais une attitude, une recherche d'élégance et de légèreté sans affectation, qui caractérise l'architecture suédoise tout au long du 20e siècle et au-delà des transitions qui en ont marqué l'avancement.

Erik Gunnar Asplund, extension du Palais de justice, Göteborg, 1913-1934, façade donnant sur la place et plan d'ensemble, variante datant de 1916.

Erik Gunnar Asplund, extension du Palais de justice, Göteborg, 1934-1937.

Notes

[1] L'Hôtel de ville de Stockholm, réalisé par Ragnar Östberg (1866-1945) entre 1911 et 1923, suite à un concours en 1904, est un des bâtiments les plus célèbres de Suède. Pour plus d'informations, voir Johnny Roosval (éd), *Stockholms Stadshus vid dess invigning midsommarafton 1923*, Gunnar Tisells Tekniska Förlag, Stockholm, 1923; Ragnar Östberg, *Stockholms Stadshus*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm, 1929 (édition en anglais: Ragnar Östberg, *The Stockholm Town Hall*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm, 1929); Luca Ortelli, *Ragnar Östberg. Municipio di Stoccolma*, Electa, Milan, 1990; Elias Cornell, *Stockholm Town Hall*, Byggförlaget, Stockholm, 1992; Ann Katrin Pihl Atmer, *Stockholms stadshus och arkitekten Ragnar Östberg: drömmen och verkligheten*, Natur & Kultur, Stockholm, 2011; Luca Ortelli, «Municipio di Stoccolma di Ragnar Östberg», *Architettura del Novecento. Opere, progetti, luoghi*, Einaudi, Turin, 2013, vol. 3, p. 206.

[2] Ragnar Östberg, *Ett Hem*, Albert Bonnier Förlag, Stockholm, 1906.

[3] Ragnar Östberg, «Contemporary Swedish Architecture», *The Architectural Record*, n° 3, 1909.

[4] L'expression «*Swedish Grace*» fut utilisée la première fois par le critique d'architecture Morton Shand à l'occasion de l'Exposition Internationale des Arts décoratifs de Paris de 1925.

[5] Pour plus d'informations sur la vie et l'œuvre d'Ivar Tengbom, voir Simo Paavilainen (éd.), *Nordisk Klassicism/Nordic classicism 1910-1930*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1982, p. 155; Anders Bergström, *Arkitekten Ivar Tengbom. Byggnadskonst på klassik grund*, Byggförlaget, Stockholm, 2001.

[6] David Watkin, *A History of Western Architecture*, Thames and Hudson, New York, Barrie & Jenkins, Londres, 1986. Voir également Anders Bergström, *Arkitekten Ivar Tengbom – Byggnadskonst på klassik grund*, *op. cit.*

[7] Albert Lindhagen est l'auteur du plan de développement de Stockholm de 1866, qui sera assumé dans ses grandes lignes par les architectes des premières décennies du 20e siècle.

[8] Les expressions «construction de la ville par parties» et «âme de la ville» font explicitement référence aux théories développées par Aldo Rossi dans son livre le plus célèbre *L'architecture de la ville*.

[9] Pour plus d'informations sur la vie et l'œuvre de Cyrillus Johansson, voir Simo Paavilainen (éd.), *Nordisk Klassicism/Nordic classicism 1910-1930*, *op. cit.*, p. 144; Cyrillus Johansson, *Byggnaden och Staden. Ur en arkitekts verksamhet/The building and the Town. From a Swedish architect's practice*, Nordisk Rotogravyr, Stockholm, 1936.

[10] Pour plus d'informations sur la vie et l'œuvre de Georg A.

Nilsson, voir Simo Paavilainen (éd.), *Nordisk Klassicism/Nordic classicism 1910-1930, op. cit.*, p. 152; Martin Rörby, *Georg A. Nilsson Arkitekt,* Stockholmsmonografier utgivna av Stockholm stad, 1989.

[11] L'Exposition de Stockholm (Stockholmsutställningen 1930) eut lieu du 16 mai au 29 septembre 1930, à Djurgården, à l'est du centre-ville. Le thème principal était l'habitat, décliné en trois sections: les outils domestiques, la maison et le contexte urbain. L'historien Gregor Paulsson en fut le commissaire général et Gunnar Asplund l'architecte principal. Pour plus d'informations, au-delà des monographies consacrées à Asplund et Lewerentz, voir Eva Rudberg, *The Stockholm Exhibition 1930: Modernism's Breakthrough in Swedish Architecture*, Stockholmia Förlag, Stockholm, 1999; Luca Ortelli, «Fiera di Stoccolma di Gunnar Asplund», *Architettura del Novecento. Opere, progetti, luoghi*, Einaudi, Turin, 2013, vol. 2, p. 638.

[12] Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Eskil Sundahl, Uno Åhrén, Gregor Paulsson, *Acceptera*, Tidens förlag, Stockholm, 1931 (réédité en fac-similé: Stockholm, Tiden, 1980). Une traduction en anglais a été publiée dans Lucy Creagh, Helena Kåberg, Barbara Miller Lane (éd.), *Modern Swedish Design. Three Founding Texts*, The Museum of Modern Art, New York, 2008, pp. 140-339.

[13] Pour plus d'informations sur Sven Wallander, voir Simo Paavilainen (éd.), *Nordisk Klassicism/Nordic classicism 1910-1930, op. cit.*, pp. 157-58.

[14] Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1916. Le passage de Tessenow à propos de ce que l'ornement devrait être continue ainsi: «*[...] un sourire secondaire dans le vaste champ de l'utilitaire, un sourire que nous ne recherchons pas mais que nous ne pouvons pas éviter et qui doit donc être silencieux et autant que possible secondaire et timide.*»

[15] Le Palais de justice de Göteborg figure dans toutes les monographies dédiées au maître suédois. Cependant, sa longue histoire n'est jamais présentée, sauf à de rares exceptions, si ce n'est sous forme de quelques images des premières versions. Le projet occupe par contre une position centrale dans José Manuel López-Peláez, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Fundación Caja de arquitectos, Barcelone, 2002; voir le chapitre «Tiempo y lugar», pp. 65-127. Dans Peter Blundel Jones, *Gunnar Asplund*, Phaidon, Londres, 2006, le développement du projet est largement traité dans deux chapitres différents: le premier est consacré aux projets à vocation urbaine (pp. 87-95) et le deuxième est centré sur les rapports entre le nouveau et l'ancien (pp. 176-186). Les vicissitudes du projet font l'objet d'un essai inégalé de Thomas Hellquist publié dans le numéro 46 de *Lotus International,* 1985, sous le titre «The collapse of a vision. Erik Gunnar Asplund's designs for Göteborg town square», accompagné d'un généreux apparat iconographique. Deux numéros de la revue *The Architects' Journal* furent dédiés au Palais de justice de Göteborg en 1987 et réunis par la suite dans le cahier spécial Dan Cruickshank (éd.), «AJ Masters of Building. Erik Gunnar Asplund», *The Architects' Journal,* 1988. Plus récemment, ce projet a été traité par Claes Caldenby, (éd.), *Asplunds rådhus i Göteborg. Tiden, platsen, arkitekturen*, Arkitekturmuseets skriftserie, Stockholm, 2010, et par Nicholas Adams, *Gunnar Asplund*, Electa, Milan, 2011, pp. 31-35.

[16] Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'Architettura*, Einaudi, Turin, 1958, deuxième édition, illustration 146 et légende relative.