

Zeitschrift: Matières

Band: 5 (2002)

Artikel: Proportions profanes : éléments du classicisme moderne en Suède

Autor: Ortelli, Luca

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984471>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

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

Proportions profanes

Éléments du classicisme moderne en Suède

Luca Ortelli

Les bonnes proportions existent-elles ? Quels sont les critères permettant de les définir ?

La proportion en tant qu'équilibre et eurythmie, le secret de l'architecture classique, est définitivement perdue. Ce qui en reste est une série de rapports numériques fixant, de façon mécanique, les rapports dimensionnels entre les différents éléments qui composent une architecture.

«... la beauté du temple n'existe pas en dehors de sa raison, de son être en tant que temple. Ce moment de l'histoire de la civilisation étant perdu, on s'empare, sur les traces du platonisme, du rapport abstrait et numérique avec lequel on pense pouvoir traduire une perfection qui, étant considérée céleste, finit par être toujours abstraite et favoriser, dans le courant de l'histoire, une position académique qui a peu à faire avec le classicisme: le chemin de la théologie du beau est ouvert.»

Ainsi s'exprimait Aldo Rossi¹ à propos d'un fameux livre de François Cali consacré à l'architecture grecque. En effet, plusieurs siècles d'architecture se sont développés sous l'égide de l'autorité indiscutable de Vitruve. Aucun traité ou manuel de la Renaissance n'a pu s'affranchir de ce lourd héritage², au-delà du paradoxe dérivant du fait que chaque auteur, pratiquement, propose son propre code et interprète Vitruve à sa manière.

Néanmoins, l'architecture a su trouver, selon les époques, et avec différents degrés de légitimation, la manière de se soustraire au mythe des proportions parfaites: parfois par une découverte archéologique, parfois par une nouvelle technique de construction ou encore par la nécessité d'agencer un nouveau type de bâtiment.

De ce point de vue, il s'avère impossible de parler de classicisme comme entité univoque et unitaire, tandis que le pluriel semble s'adapter mieux à la réalité de l'architecture. Par conséquent, on parlera davantage de "classicismes", afin d'éviter tout malentendu relatif au présupposé caractère péremptoire d'un langage qui a traversé à plusieurs reprises l'histoire de l'architecture occidentale.

Classicisme moderne

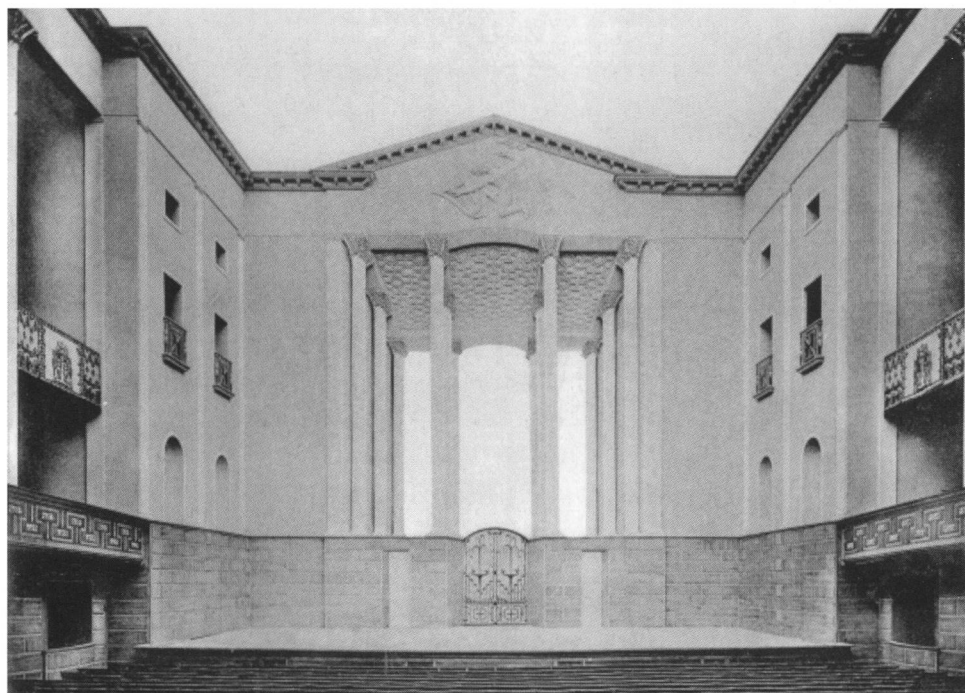
Parmi les éléments caractérisant l'expérience connue sous le nom de "classicisme moderne", présent dans plusieurs pays européens au début du XX^e siècle, figure une atti-

tude très libre à l'égard des systèmes de proportions et leur rapport au langage classique. Dans ce contexte, des œuvres comme la *Turbinenfabrik* de Behrens à Berlin (1909), l'école de danse rythmique de Tessenow à Hellerau (1910-13), le pavillon autrichien de Hoffmann pour l'exposition du *Deutsche Werkbund* à Cologne (1914) représentent autant d'exemples de cette attitude. Les trois bâtiments sont, sans aucun doute, classiques, même si leur classicisme échappe à toute définition préalablement connue.

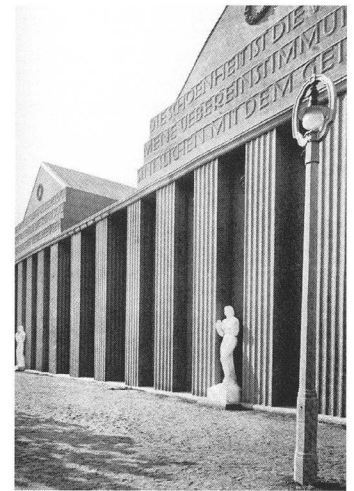
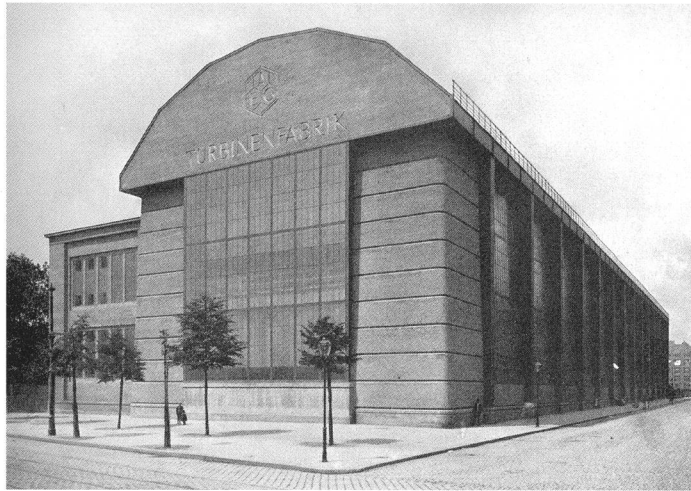
On remarquera, d'abord, que l'élément commun à ces édifices est constitué d'une sorte de profonde simplification, ou réduction formelle, tant au niveau du lexique qu'au niveau de la syntaxe. Afin de comprendre les méthodes de composition, nous pouvons prendre en considération les façades principales desdits édifices. En ce qui concerne les éléments constitutifs, il est évident que les trois architectes opèrent une modification profonde par rapport à l'héritage classique. L'organisation trilithique de la structure est présente dans les trois cas, mais ses éléments n'ont aucun rapport avec la théorie des ordres architecturaux. Les mêmes remarques sont valables pour ce qui est de la syntaxe, c'est à dire des relations que les éléments établissent entre eux.

Nous savons que les ordres architecturaux classiques constituaient, avant tout, des systèmes dimensionnels et proportionnels, mais à la forme particulière d'un ordre correspondait aussi un certain caractère, le dorique s'adaptant plus facilement à l'expression de la solidité massive, le ionique à une élégance plus légère, etc.

Or l'opération qui est à la base des bâtiments analysés pourrait être considérée comme une sorte de réduction appliquée aux mêmes objectifs, c'est-à-dire à la volonté de caractériser l'architecture de façon appropriée à sa nature et à sa raison d'être. Cet aspect est particulièrement évident si l'on considère l'impressionnant effet de masse de la *Turbinenfabrik*, malgré l'abondance des parties vitrées, ou le caractère austère et noble de la salle de Hellerau. Le langage classique se prête, donc, à une profonde modification à partir de ses éléments constitutifs et de ses règles de composition. Au-delà des différences évidentes, ces bâti-



Ivar Tengbom, Salle de concert, Stockholm, 1920-1926.



Peter Behrens, Turbinenfabrik, Berlin, 1909.

Josef Hoffmann, Pavillon autrichien pour l'exposition du Werkbund, Cologne, 1914.

ments semblent partager trois traits communs: la réduction formelle déjà évoquée, qui s'opère surtout au détriment des appareils décoratifs, la transformation radicale des systèmes proportionnels canoniques et le recours aux principes de la tectonique comme moyen d'expression.

C'est surtout par ce dernier trait que seront exprimées des notions telles que massivité ou légèreté. La mise en scène ou la négation du processus constructif et du contenu tectonique deviennent, par conséquent, des moyens de connotation formelle très efficaces à l'égard de l'expressivité du bâtiment et de son caractère.

Un autre dispositif caractéristique de cette démarche est la concentration des signes, dans le sens que tout ce qui précède s'applique à une partie bien déterminée du bâtiment, le cas échéant, la façade principale.

Racines du classicisme moderne en Suède

Les architectes actifs en Suède au début du XX^e siècle partagent les idéaux du *Werkbund* allemand et, en général, les expériences liées à la reprise et à la nouvelle utilisation des codes du classicisme. Le terrain sera particulièrement fertile dans ce pays, où toutes implications et correspondances entre langage classique et régimes politiques totalitaires ne rentreront jamais en ligne de compte.

La disponibilité et l'intérêt de la culture architecturale suédoise à une telle expérience ont des racines historiques assez profondes que l'on esquissera.

Sous la royauté de Gustave III Vasa (1771-1792), l'architecture suédoise connaît une période de formidable déploiement intellectuel, ponctuée de performances. Ce phénomène s'explique par la convergence de plusieurs facteurs. En ce qui concerne les Beaux-Arts et l'architecture en particulier, un rôle majeur sera joué par le souverain, exemple typique d'un "despotisme éclairé". Sa passion pour les arts et pour l'archéologie en fera le promoteur de la vie intellectuelle de la capitale; sur son invitation, quelques architectes de renom, dont le Français Desprez³, auront de nombreuses occasions de travailler en Suède. La rencontre des ces interprètes d'une architecture très cultivée avec une tradition locale assez riche et stable donnera lieu à des réalisations extraordinaires, telles les *Tentes en cuivre* dans le parc de Haga ou l'Institut Royal de Botanique à Uppsala, œuvres célèbres de Desprez. Ce qui nous intéresse dans ce contexte est l'originalité des résultats

Louis Jean Desprez, tentes en cuivre dans le parc de Haga.



Heinrich Tessenow, Salle de danse rythmique, Hellerau, 1910-1913.



et les conséquences, à plusieurs niveaux, d'une sorte de contamination par le patrimoine constructif traditionnel et de l'altération presque systématique des canons classiques.

Particulièrement significatif à ce propos est Ehrensvärd⁴, étrange figure d'artiste autodidacte, qui se fera le porte-parole d'un classicisme archaïque, exalté et visionnaire, dont il trouvera les sources dans ses fréquentations artistiques romaines.

Le classicisme discuté et pratiqué à Rome et à Paris subit des altérations importantes en contact avec la tradition suédoise, en démontrant son caractère inclusif – c'est-à-dire sa capacité de se confronter avec un patrimoine bâti et d'en inclure certains éléments, tout en gardant ses origines et en poursuivant ses objectifs.

De plus, cette production semble être animée par une véritable passion archéologique qui aura aussi des retombées d'une certaine importance. Les restes archéologiques à la base de la formation de ces deux protagonistes, et d'autres architectes et artistes, impliquent une prise en compte nouvelle de la notion de "fragment". Le renvoi à l'idéal classique se fera, très souvent, sans nécessité d'évoquer l'unité dont le fragment est le témoignage. Le fragment devient un *tout* et cela implique la possibilité d'en faire une référence, voire un modèle, autosuffisant.

"Swedish Grace" et classicisme

Ce qui apparaît immédiatement, lorsque nous observons la production des architectes suédois au début du XX^e siècle, est le caractère sans doute moins austère et sévère des bâtiments par rapport aux trois exemples germaniques cités et, en général, eu égard à d'autres expériences contemporaines. Il s'agit d'un aspect typique de l'architecture du classicisme moderne scandinave, et notamment de la Suède où cette expérience sera fort à propos appelée *Swedish Grace* par le critique anglais Morton Shand.

Ne s'agissant pas d'affirmer ici la primauté de l'expression massive et sévère des exemples germaniques ou, au contraire, de l'agilité immatérielle que les bâtiments révèlent en Suède, la question concerne la manière d'utiliser un système proportionnel plutôt qu'un autre, afin d'obtenir les effets désirés et doter l'édifice du caractère adéquat.

Il est bien évident que cette lecture du phénomène architectural n'a aucune prétention d'exhaustivité car elle se réfère à un seul aspect parmi les éléments multiples qui sont à la base d'une œuvre d'architecture. Néanmoins, il paraît clair que l'architecture moderne

dans les pays du Nord de l'Europe fait une large utilisation de moyens tels que la déformation, l'altération, la distorsion des éléments d'un langage connu, comme le langage classique. Cette panoplie de modifications ne s'applique pas uniquement à la composition des façades, mais elle prend en compte aussi la configuration des plans, l'organisation des parcours, en un mot: la conception spatiale du bâtiment.

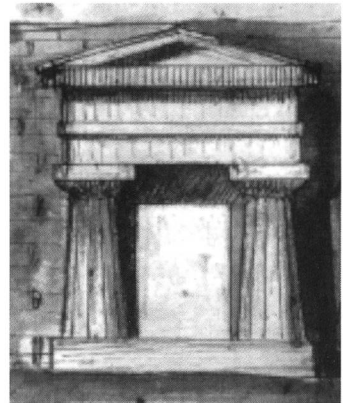
D'un autre point de vue, il serait réducteur d'affirmer que ce questionnement des règles canoniques manifeste la volonté de s'affranchir d'un certain répertoire formel. Dans ce sens, ont raison ceux qui soulignent le caractère "maniériste" de cette architecture, à condition d'admettre que cette attitude ne vise pas la destruction du langage mais plutôt la vérification de sa capacité de déformation, à la limite d'une idée d'ordre qui ne sera jamais mise en discussion. Les architectes suédois dont on parlera voyagent beaucoup et sont toujours au courant de ce qui se fait dans les autres pays. Leur choix – inactuel peut-être – correspond à la volonté consciente d'utiliser le langage classique, d'en faire l'emblème du renouveau en prenant leurs distances par rapport à l'éclectisme cosmopolite qui avait dominé la scène architecturale en Suède jusqu'aux premières années du siècle précédent. A ce propos, il faut aussi signaler la parfaite coïncidence des objectifs liant entre eux classicisme et romantisme, à l'intérieur d'une vision très élargie de l'architecture nationale qui reconnaît non seulement l'héritage de la tradition autochtone, mais aussi le patrimoine néoclassique de la fin du XVIII^e siècle, que nous avons très brièvement illustré.

C'est donc, à notre avis, ce qui rend si fascinant l'œuvre d'Asplund ou de Lewerentz: le fait de travailler à l'intérieur d'un code donné, en explorant les possibilités expressives, avec la conscience de pouvoir ainsi produire de l'émotion et parvenir, parfois, à des résultats "poétiques".

Il est évident que l'on est, ici, sur un terrain difficile. En effet, ce qui nous intéresse aujourd'hui n'est certainement pas de faire une dissertation sur le "maniérisme" des architectes suédois, ni d'en mesurer le degré de fidélité ou de transgression par rapport aux systèmes proportionnels classiques. Et d'ailleurs, de quels systèmes pourrions-nous parler: de Vitruve, du vitruvianisme, des ordres architecturaux de la Renaissance? Vitruve avait déjà été démenti et il n'est pas sans intérêt de rappeler que le démantèlement de son autorité s'est produit par la découverte et l'étude des monuments anciens auxquelles participent les intellectuels, les artistes et les architectes les plus engagés, à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il est également intéressant de souligner que la culture suédoise sera particulièrement marquée par cette aventure. En effet, Desprez, avant d'arriver à Stockholm, avait participé au célèbre voyage de l'abbé de Saint-Non, à la découverte des architectures anciennes autour de Naples et en Sicile (un des premiers voyages pittoresques à la base de cette nouvelle vision du classicisme); Ehrensvärd, pendant son séjour italien, avait eu l'occasion de prendre connaissance et de mesurer les restes antiques et notamment les temples de Paestum; le souverain avait acheté au fils de Piranèse la fameuse collection d'antiquités du père.

Au début du XX^e siècle, l'univers classique avait perdu l'unité et l'homogénéité indiscutables diffusées par le traité de Vitruve et par ses interprétations. Architectes et archéologues avaient cumulé une connaissance empirique des monuments de l'Antiquité et avaient, par conséquent, modifié l'idée même de classicisme. Rien d'étrange, donc, si l'attitude des architectes envers ce patrimoine est dominée par une sorte d'approche intuitive et très libre. A partir de ce moment, le classicisme ne sera plus considéré comme une série de règles proportionnelles et les études d'Auguste Choisy, notamment celles qui s'appliquent à l'Acropole, le confirmeront en contribuant à une nouvelle vision de l'espace, basée sur une géométrie qui n'a plus rien à voir avec des tracés cartésiens.

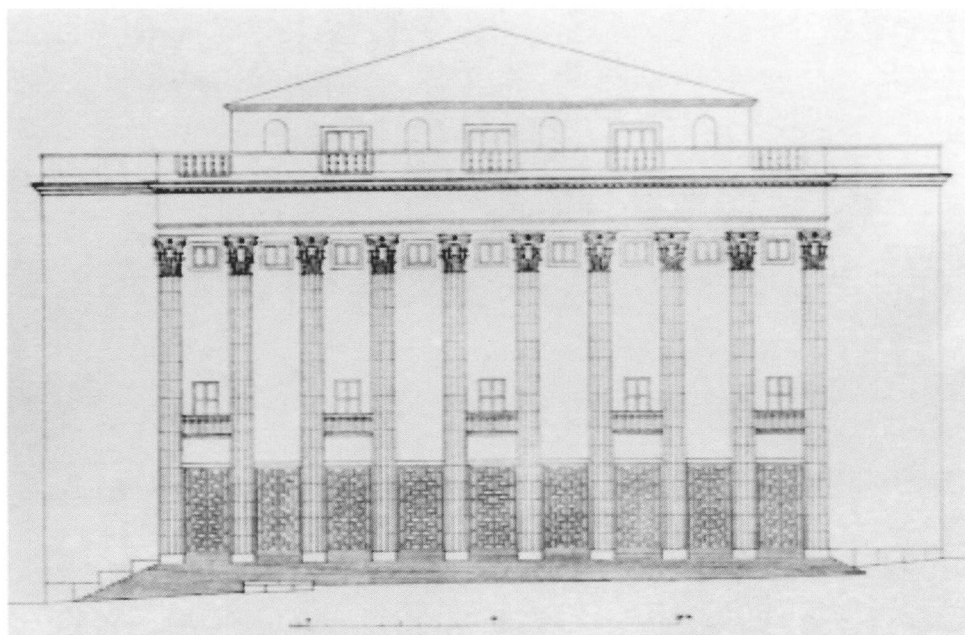
Imprégnés d'une culture ayant fait preuve de sa capacité inclusive, et formés en dehors



Carl August Ehrensvärd, projet pour l'Arsenal, Karlkrona.

Carl August Ehrensvärd, croquis représentant le relevé des temples de Paestum.





Ivar Tengbom, Salle de concert, Stockholm, 1920 -1926.

des cadres académiques, les architectes du Nord, dans les premières décennies du siècle, subiront la fascination du classicisme de façon beaucoup moins péremptoire que les générations précédentes. On en a une confirmation évidente en parcourant les carnets de voyage d'Asplund, les croquis d'Aalto ou les mots émus de Tengbom relatifs au mythe de la Méditerranée.

Tout cela pourrait expliquer, peut-être, le caractère *solaire* du classicisme moderne scandinave par rapport aux expériences allemandes contemporaines et analogues. L'approche intellectuelle qui accompagne ces dernières est remplacée au Nord par une attitude, pour ainsi dire, plus empirique et intuitive.

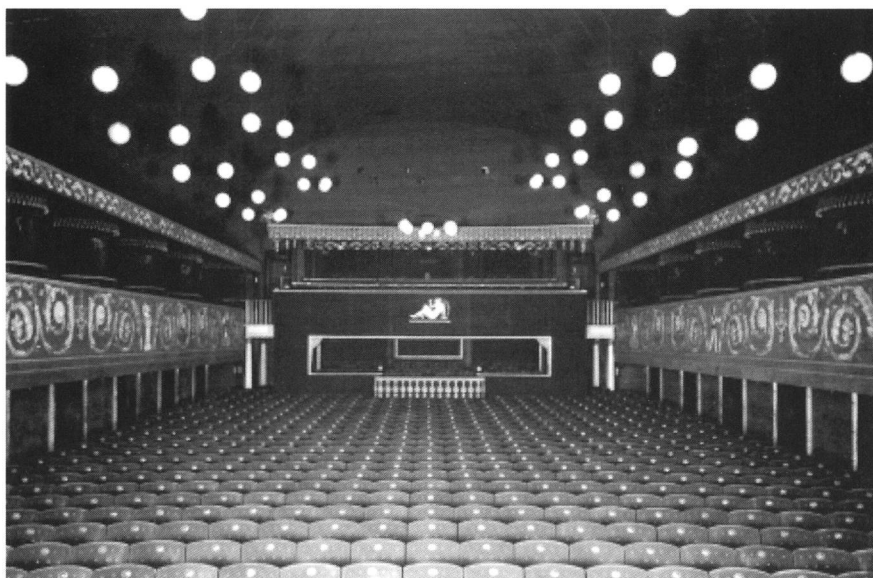
Altérations

Nous illustrerons, par la suite, une série de bâtiments, réalisés dans les années 1920, exemplaires des caractéristiques du classicisme nordique. Dans tous les cas, la reprise du langage classique est basée, en premier lieu, sur l'identification d'un élément particulier qui sera l'emblème de l'accent classique de la composition, tandis que le reste de l'édifice subira un traitement assez sobre pour ne pas dire dépouillé.

La Salle de concert, terminée par Tengbom⁵ dans la capitale en 1926, est l'un des plus célèbres bâtiments du classicisme moderne suédois et, selon David Watkin⁶, celui qui résume le plus clairement les caractéristiques de cette expérience.

La façade principale, donnant sur la place Hötorget, est caractérisée par un pronaos d'ordre géant à dix colonnes. Le reste de l'édifice, un volume austère rythmé par la disposition irrégulière des ouvertures, contraste avec cette partie monumentale, en en soulignant l'intensité et la valeur urbaine: véritable "scène" des activités du marché, cette façade anticipe la grande salle, traitée comme une place en plein air évoquant la fascination de la Méditerranée et proposant un ordre architectural totalement déformé.

Sorte d'espace ouvert, elle acquiert une aura presque magique qui convient à la nature d'un tel lieu de spectacle. Les déformations des éléments architecturaux et l'ouverture illu-



soire vers un ciel méditerranéen confèrent à cet espace une dimension onirique et une légèreté extraordinaire qui contraste avec la massivité des colonnes en granit qui marquent la façade d'entrée.

A deux reprises, nous avons parlé de contraste à propos de cette réalisation, mais il faut souligner qu'il s'agit d'un terme qui ne rend pas compte de l'unité et de l'équilibre de l'œuvre. En effet, ce dernier semble constituer une composante fondamentale du classicisme nordique, une architecture basée sur un registre donnant à chaque partie son propre poids, en évitant toute affirmation prépondérante d'un élément sur les autres.

A quelques centaines de mètres de la Salle des concerts, se trouve une autre réalisation emblématique: le Cinéma Skandia, réalisé par Asplund⁷ en 1924 à l'intérieur d'un bâtiment existant.

Nous retrouvons ici, autrement déclinés, les thèmes de la Salle de concert. Asplund lui-même explique, à l'occasion de la publication de son projet par la revue *Arkitektur*, l'idée de base: «Afin d'obtenir le plus grand calme et tranquillité dans l'auditorium, naquit l'idée, complètement non architecturale, de faire disparaître le plafond dans un vide obscur, une voûte peinte en bleu tendant au noir. La couverture à baldaquin des loges et les murs inférieurs limitent l'espace et définissent l'intérieur, avec l'effet d'une fête sous un ciel nocturne.»

La «splendeur festive, irréaliste, comme un cadre autour du monde fantastique des films» est obtenue grâce à l'utilisation d'un appareil décoratif issu du classicisme. Ce qui se matérialise dans le Cinéma Skandia est une architecture qui fait penser aux peintures murales de Pompéi plutôt qu'à un vrai bâtiment romain. L'illusion du ciel nocturne, la finesse et la légèreté des éléments architecturaux, profondément déformés afin de les rendre presque immatériels, font de cette salle un espace onirique et irréel.

Les couloirs conduisant aux loges présentent une série de portes, reproduisant des petites architectures, ou façades, chacune proposant un thème figuratif différent. Le motif qui se répète – la porte surmontée d'un tympan – produit un effet de “hors échelle” surprenant, car c'est la totalité de chaque petite façade qui s'ouvre et non seulement la partie dénotée en tant que porte.

Erik Gunnar Asplund, Cinéma Skandia, Stockholm, 1924.

Tout autre est le registre de la chapelle réalisée par Lewerentz⁸ entre 1922 et 1925 dans le cimetière sud de Stockholm. Dans notre discours, bref par nécessité, nous nous limiterons à souligner l'effet de contrepoint dominant la composition.

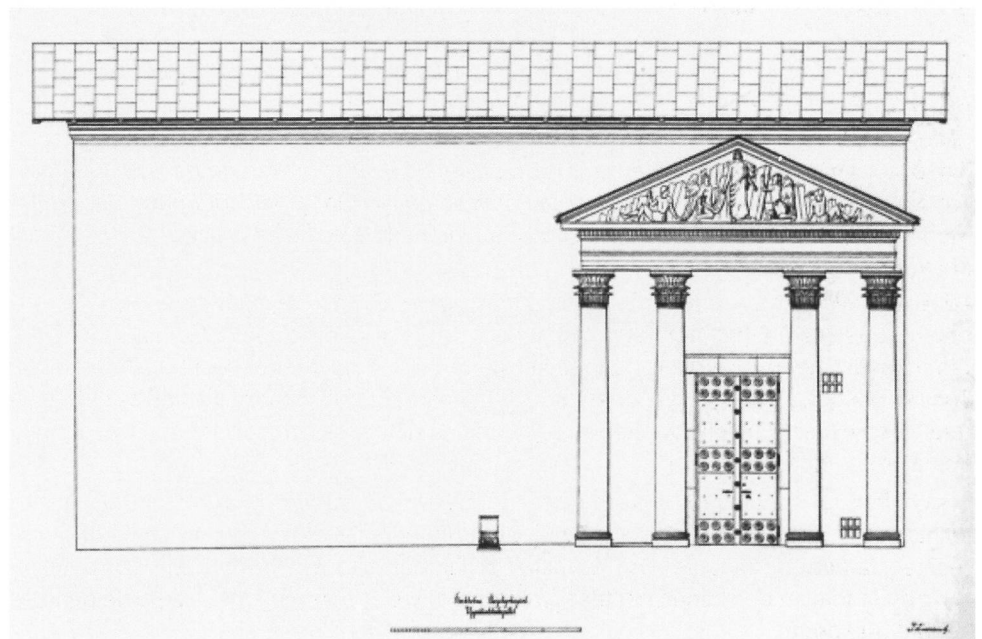
Indiscutablement classique, le bâtiment témoigne du haut degré d'altération auquel les codes du classicisme sont assujettis.

Il serait réducteur de repérer seulement les déformations opérées sur le paradigme des ordres: tous les éléments de la composition, en effet, sont organisés selon un nouveau syntagme, riche d'un sens à la fois nouveau et éternel. Comme un véritable fragment archéologique, le pronaos est déconnecté du reste du bâtiment et contribue à la perception de la chapelle en tant qu'architecture muette, dépourvue d'une langue propre; la disposition des volumes et leurs relations avec les parcours processionnels sont de nature presque primitive; l'espace intérieur est solennel et absolu: le résultat est une sacralité de rare intensité.

L'école à la Fridhemsplan, réalisée par Nilsson⁹ entre 1925 et 1927, est considérée comme un exemple typique de la "Swedish Grace". Les éléments les plus caractéristiques de ce bâtiment sont l'implantation et l'apparat décoratif. Dans le cas de l'implantation, il reprend un thème très présent en Suède, à partir de deux projets d'Asplund (la villa Snellman et l'école Karl Johan à Göteborg): une composition assez particulière qui consiste à lier et mettre en communication deux volumes différents suivant une géométrie non orthogonale et en réduisant au minimum les points de contact entre eux.

Encore une fois, il s'agit, bien évidemment, d'une déformation qui vise une plus grande adaptation des volumes aux conditions du contexte et qui permet, simultanément, d'exploiter des solutions typologiques nouvelles, notamment en ce qui concerne le problème de l'angle, typique des constructions en forme de "L".

L'architecture classique est ici évoquée par la mise en œuvre de médaillons et d'une série de motifs géométriques en relief, par le traitement des avant-toits et des pignons, évoquant des frontons, mais surtout par l'aménagement des portes d'entrée. La position atypique des deux entrées monumentales et leur déclinaison proposent le même type de composition que la



Sigurd Lewerentz, Chapelle de la Résurrection, Entskende.

Salle des concerts: sortes de fragments archéologiques incrustés sur un volume assez sobre et compact, caractérisé par le rythme des ouvertures, répétitif et sans aucune concession.

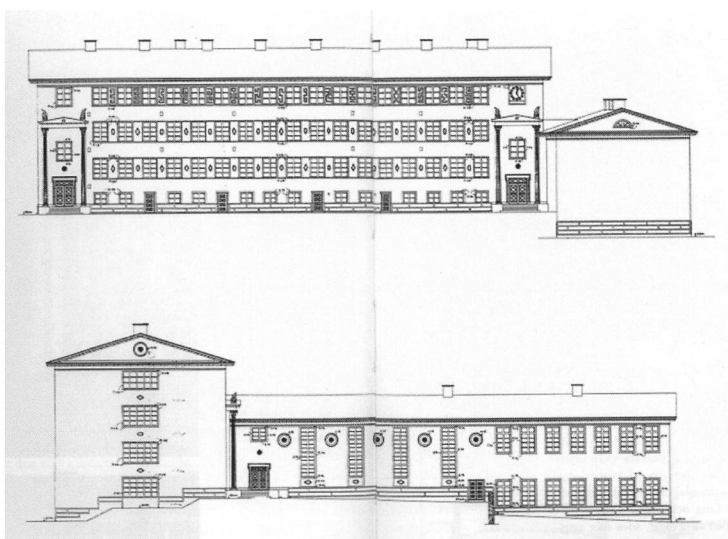
Un dernier élément appartenant aux exemples précédents, et à beaucoup d'autres projets suédois de l'époque, est le formidable élan vertical qui marque leurs "fragments classiques", contribuant au caractère de légèreté qui les domine. Cet effet est obtenu par le moyen d'une profonde altération lexicale et d'une modification radicale des systèmes proportionnels.

Les exemples que l'on a brièvement illustrés sont représentatifs de la "Swedish Grace" et montrent leur originalité ainsi que la distance de toutes les reprises classiques pratiquées au début du XX^e siècle. La légèreté qui les caractérise – considérée parfois comme excessive ou même frivole – n'est pas exclusivement liée à la production de quelques architectes de talent. En effet, la ville de Stockholm en particulier, et beaucoup d'autres villes suédoises, présentent encore aujourd'hui un caractère très marqué par l'expérience de ces années. Souvent des bâtiments mineurs ou anonymes partagent les idéaux illustrés précédemment, démontrant qu'il s'agissait d'un patrimoine commun et partagé.

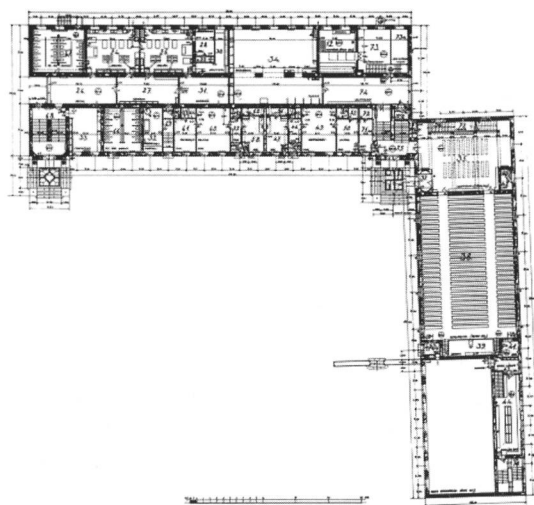
Contrairement à ce qui s'est vérifié dans d'autres pays, la Suède semble avoir adopté le classicisme du début du siècle en lui confiant un rôle majeur dans le processus de transformation urbaine, tant au niveau des ensembles d'habitation que dans la réalisation des bâtiments publics. Les meilleurs architectes ont pratiqué cette architecture en obtenant des résultats extraordinaires et originaux, comme le démontrent Asplund, Lewerentz ou Tengbom, mais nous sommes également sensibles aux apparitions inattendues de quelques fragments – un mot, une petite phrase – de ce langage qui, malgré les modifications et les altérations, les distorsions et les déformations, garde encore son sens.



Georg Nilsson, Ecole de Fridhemssplan, Stockholm, 1925-1927.



Georg Nilsson, *Ecole de Fridhemssplan*, Stockholm, 1925-1927.



Notes

¹ Aldo Rossi, «L'ordine greco», *Casabella continuità*, n° 228, année 1959.

² Ces remarques n'enlèvent rien à la tradition du «vitruvianisme» et à son rôle progressiste dans l'architecture de plusieurs pays, vers la fin du XVIII^e siècle. Voir à ce propos Georg Germann, *Vitruve et le vitruvianisme*, PPUR, Lausanne, 1991.

³ Louis Jean Desprez (1743-1804) fut conduit en Suède par Gustave III. Il y introduisit un style dorique austère, très proche des idéaux artistiques du souverain. A côté des remarquables bâtiments de type «dorique», il faut rappeler les célèbres «tentes en cuivre» dans le parc de Haga près de Stockholm. La sévérité dorique et la théâtralité des tentes en cuivre constituent les pôles d'une recherche qui aura une grande influence sur le classicisme moderne suédois.

⁴ Carl August Ehrensward (1745-1800), officier de la Marine suédoise, montra toujours un intérêt très profond pour les arts et en particulier pour l'architecture. A l'occasion de son séjour à Rome, il eut la possibilité d'entrer en contact avec les personnalités artistiques de l'époque et devint l'interprète d'un doricisme primitif et très original.

Dans plusieurs de ses dessins, le paysage nordique fait office d'arrière-fond aux monuments méditerranéens d'invention, anticipant ainsi un des caractères du projet pour le cimetière sud d'Asplund et Lewerentz.

⁵ Ivar Tengbom (1878-1968) fut l'un des chefs de file de l'architecture moderne scandinave. Pendant les années vingt, il réalisa plusieurs bâtiments représentatifs du classicisme moderne, parmi lesquels la Salle de concert, illustrée ici, la Faculté d'Economie (1926) à Stockholm, le siège central de la *Swedish Match Company* (1928) également à Stockholm. Ses dernières réalisations seront, par contre, imprégnées d'un esprit fonctionnaliste influencé par les exemples de l'Europe centrale.

⁶ D. Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*, Zanichelli, Bologne 1990. Edition originale: *A History of Western Architecture*, Barrie & Jenkins, London 1986.

⁷ Erik Gunnar Asplund (1885-1940) fut sans doute le protagoniste du classicisme moderne suédois. Parmi ses réalisations de cette période, il convient de signaler la Chapelle du bois (1918-20) dans le

cimetière sud de Stockholm, la villa Snellman (1917-18) à Djursholm, le tribunal du Canton de Lister (1917-21) à Solvesborg et la Bibliothèque municipale de Stockholm (1920-28).

⁸ Sigurd Lewerentz (1885-1975), figure énigmatique et extrêmement complexe, participa à l'expérience du classicisme moderne en en partageant les idéaux avec son collègue Asplund. Avec ce dernier, il gagna le concours international pour le cimetière sud de Stockholm, où il réalisa la Chapelle de la Résurrection illustrée ici. A cette période, il participa à de nombreux concours pour des cimetières et réalisa celui de Malmö. A la fin de sa longue carrière, après des années de silence et d'éloignement de l'architecture, il attira à nouveau l'attention avec la construction des églises de St Markus (1958-60) à Björkhagen et de St. Pierre (1963-66) à Klippan.

⁹ Georg A. Nilsson (1871-1949), auteur de nombreux bâtiments industriels et scolaires, témoigne de la parfaite compatibilité du caractère rationnel de ses bâtiments et de l'aura classique originale et raffinée qui enveloppe ses meilleures réalisations.