

---

# « The docile body ». Réflexions sur l'acculturation et le transfert culturel par les architectes exilés en Afrique de l'Est et en Turquie

Bernd Nicolai

Traducteur : de l'allemand par Céline Largier Vié

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/craup/813>

DOI : 10.4000/craup.813

ISSN : 2606-7498

### Éditeur

Ministère de la Culture

### Référence électronique

Bernd Nicolai, « « The docile body ». Réflexions sur l'acculturation et le transfert culturel par les architectes exilés en Afrique de l'Est et en Turquie », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 10 septembre 2018, consulté le 17 septembre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/craup/813> ; DOI : 10.4000/craup.813

---

Ce document a été généré automatiquement le 17 septembre 2019.



*Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

---

# « The docile body ». Réflexions sur l'acculturation et le transfert culturel par les architectes exilés en Afrique de l'Est et en Turquie

Bernd Nicolai

Traduction : de l'allemand par Céline Largier Vié

---

- 1 L'étude de l'émigration des architectes provoquée par la dictature national-socialiste et son importance pour le « projet de la modernité », n'en est qu'à ses débuts<sup>1</sup>. Il est ici surtout question des grandes lignes du transfert du Mouvement moderne, dans les grandes nations industrielles comme la Grande-Bretagne et la France. D'un point de vue purement quantitatif, la Palestine et Israël viennent en tête à côté des États-Unis, parce qu'une grosse partie de l'émigration juive y a trouvé une nouvelle patrie. Les architectes du Mouvement moderne n'y trouvèrent cependant que des possibilités d'action limitées et après 1939, dans de nombreux cas, ils reprirent la route, la plupart du temps pour gagner les États-Unis<sup>2</sup>. L'Amérique latine est aussi considérée comme un continent d'immigration, mais les débats portant sur le Mouvement moderne local et autonome tendent à minimiser l'importance que cette immigration a eue dans le transfert de ce mouvement<sup>3</sup>. D'un point de vue européenocentriste, la « périphérie » reste à la fois un espace de projection et un « laboratoire du moderne », surtout pour les pays qui se trouvaient dans une situation de domination coloniale ou semi-coloniale. L'étude de l'émigration est liée à un transfert du moderne fondé sur des pratiques coloniales qui nécessite une analyse plus précise. Il s'agit ici de confronter ce transfert au modèle de l'État national turc qui a finalement eu pour conséquence une colonisation interne par l'élite kémaliste.
- 2 La thèse de Sigfried Giedion d'un *telos* de l'architecture moderne qu'il a tenté de postuler en 1941, en se fondant une logique historique, dans *Espace, temps, architecture* et qui eut pendant les trois décennies qui suivirent une grande influence<sup>4</sup>, est indissociable de l'émergence du *Style international*. Les œuvres de Gropius et de Le

Corbusier étaient pour lui représentatives de ce style, auxquels vinrent s'ajouter plus tard les travaux de Mies van der Rohe et d'Alvar Aalto. Le *Style international* était l'expression du transfert de l'avant-garde architecturale de l'Europe aux États-Unis, de même qu'ils avaient acquis le statut de nouvelle puissance mondiale. Les biographies comme celles de Gropius et de Mies van der Rohe laissaient penser que l'exil constitua le « parachèvement » du Mouvement moderne<sup>5</sup>. Ce mouvement reposait sur une idée linéaire du *transfert culturel* et déplaçait le regard sur le phénomène de l'*acculturation* et de la *rupture* biographique et artistique.

- 3 Il est en particulier question du mode de transmission qui a été depuis longtemps étudié par les chercheurs américains, mais pour d'autres domaines, sous l'angle de la migration, de l'échange culturel et de l'acculturation, du colonialisme et du post-colonialisme<sup>6</sup>. Le point de départ de nos réflexions ne peut pas être le *telos* du parachèvement du Mouvement moderne à travers l'exil, mais la question de la fonction que remplit un paradigme du moderne imposé dès la phase d'émigration. Ce concept du moderne contient tous les aspects sociaux et culturels que nous avons, dans notre cas, étudié à travers l'architecture dans des zones géographiques d'émigration périphériques que sont le Tanganyika (Tanzanie) sous mandat britannique et la Turquie, jeune État national en rupture avec la tradition ottomane.

## Le Mouvement moderne dans la diaspora d'un point de vue postcolonial

- 4 Le modernisme américain d'après-guerre, élevé au rang de paradigme après la Seconde Guerre mondiale, a réduit de manière unilatérale le débat sur ce mouvement. À l'ère du postmodernisme, on pouvait faire au Mouvement moderne le reproche, comme l'écrit Jean-François Lyotard,

« d'universaliser de façon doctrinale des qualités particulières du milieu de vie européen [et américain]. Sa spécificité propre a été élevée au rang de dogme universel pour tous les peuples de la terre ; un essentialisme grossier. Le sujet désignait ainsi fondamentalement le sujet masculin blanc de la bourgeoisie européenne. La raison centrée sur le sujet, considérée comme le principe fondateur de la modernité, fut ainsi presque déconstruite en remplaçant le sujet européen par un sujet non européen et du sujet masculin par un sujet féminin<sup>7</sup>. »

- 5 Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, les grandes lignes des discussions sur le moderne et, avec eux, de son transfert, ont gagné en visibilité, de même que l'introduction du thème de l'architecture « hybride », conséquence d'un processus d'acculturation et de transformation. Ils sont désormais indissociables des catégories des études transculturelles<sup>8</sup>. À cet égard, l'émigration culturelle et l'exil, pour lesquels nous ne disposons pas encore d'un concept clair, et encore moins d'une typologie, s'intègrent dans le grand mouvement migratoire qui est devenu le thème récurrent des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : l'absence de lieu et la mobilité comme caractéristiques de la modernité en soi<sup>9</sup>. À l'inverse, l'activité des architectes modernes dans les pays coloniaux se caractérise par le fait qu'il est en pratique presque impossible d'établir une distinction entre des architectes qui travaillent de leur plein gré à l'étranger et des architectes qui ont effectivement émigré. Cela tient au caractère normatif de l'architecture moderne,

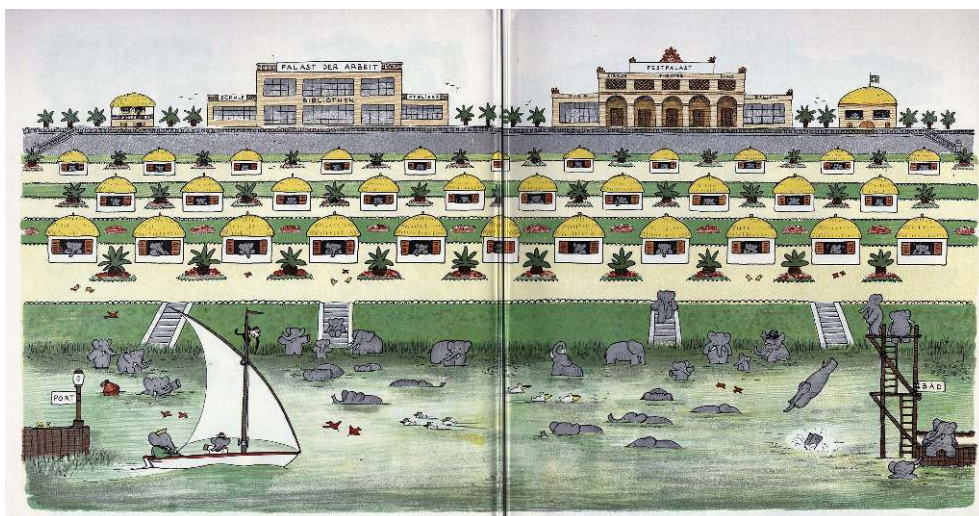
conséquence du fait que la civilisation occidentale se voulait supérieure aux pays coloniaux. On peut retenir les aspects généralisables suivants :

- L'architecture fut utilisée afin de greffer dans la conscience publique des colonisés des implants de la « civilisation » sous forme spatiale, tridimensionnelle. L'architecture servait de coefficient de frottement. Elle fonctionnait comme un vecteur d'identité – pour les États nationaux postcoloniaux – dans un sens spatial et temporel, elle déterminait la mémoire culturelle et excluait une forme autochtone de tradition.

« The sites of “civility” and domestication that the Europeans presented to Africans became nodes of the reformation, transformation, and acculturation of the African, a process of domestication involving a physical alienation from the African population, a reconstruction of the environment, and an erasure of cultural memory<sup>10</sup>. »

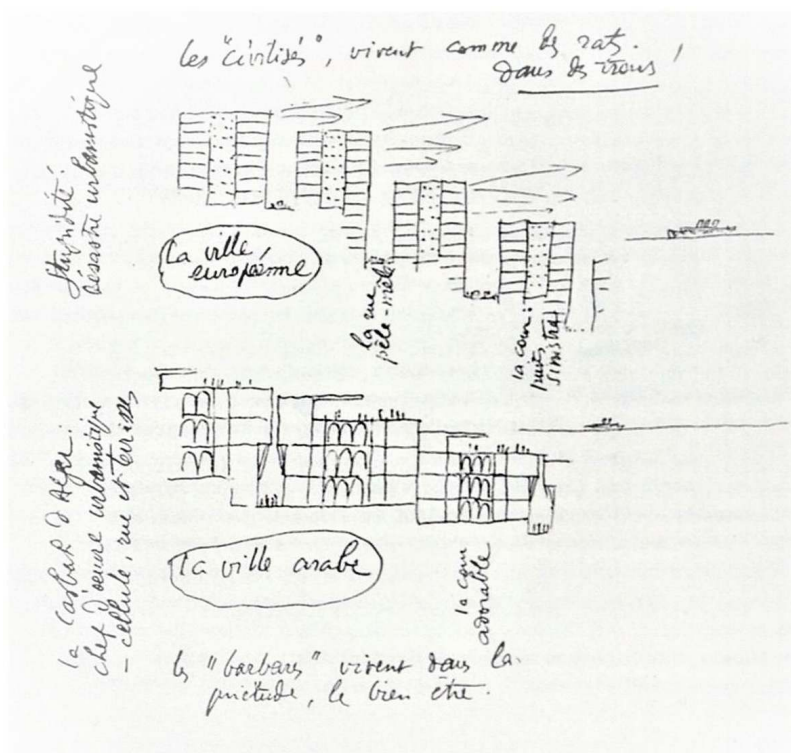
- 6 Ce genre de stratégie fut popularisé de manière exemplaire dans le livre pour enfants *Le Roi Babar*, publié en 1933, avec *Célesteville*, la « ville des éléphants » (ill. 1).

### III. 1 : Célesteville



Jean de Brunhoff, *Le Roi Babar*, Paris 1933 (1939)

## III. 2 : Le Corbusier, Esquisse pour la ville européenne et la ville arabe, 1933



- L'architecture, en tant qu'expression d'une idéologie coloniale, sert d'instrument d'oppression. Elle trouva son expression structurelle dans la ségrégation, la séparation marquée entre colonisateurs et colonisés. Dans cette perspective, des plans urbanistiques spécifiques furent élaborés dans tous les pays coloniaux d'Afrique et l'on développa des hiérarchies claires entre formes de maison « européennes », « arabes » et « africaines »<sup>11</sup>, comme chez Le Corbusier et Ernst May (ill. 2 et 3), par exemple. À des formes hybrides diffusées dans les colonies françaises d'Afrique du Nord, ce que l'on a appelé la « philosophie de la tolérance », s'opposa après 1947 une ségrégation plus sévère, comme en Afrique du Sud, par exemple.
- L'architecture des pays coloniaux put servir aux yeux des protagonistes européens de surface de projection à des revendications ou des utopies impossibles à réaliser en Europe. Reprenant la phrase souvent citée de Hubert Lyautey (résident général du Maroc entre 1912 et 1916), les colonies ne servirent pas seulement de « laboratoire de la modernité », mais elles servirent aussi à redéfinir les formes culturelles européennes<sup>12</sup>.

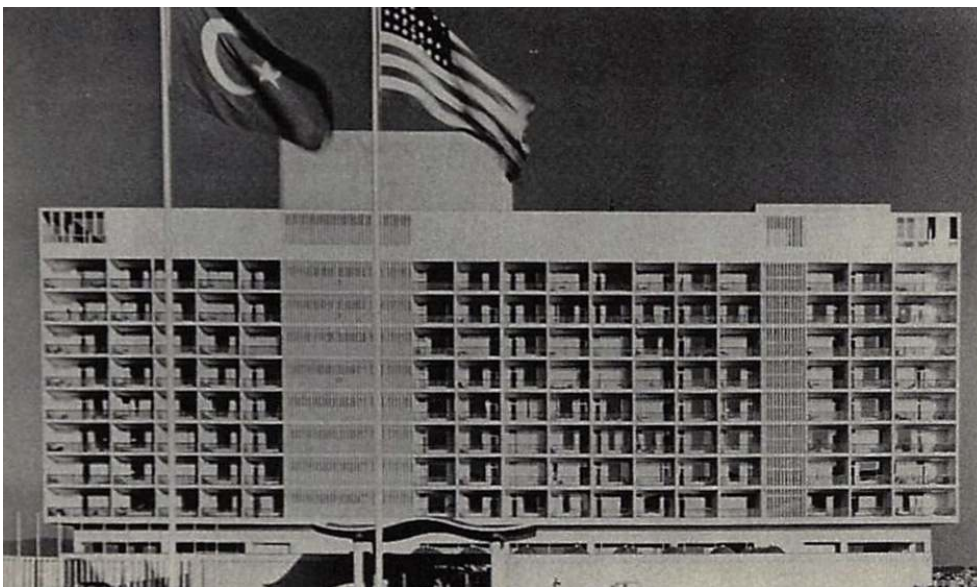


visée émancipatrice engendrèrent une colonisation vers l'intérieur qui conduisit inévitablement à de violentes tensions sociales. Cela mena à l'expulsion de la population grecque, à la répression de plusieurs soulèvements kurdes, à un système de parti unique jusqu'en 1950 et à trois putschs militaires. Ce fut le prix à payer pour que le concept national et étatique du kémalisme puisse se maintenir.

- 10 Du point de vue de notre époque, la situation est la suivante :
- « Modern Turkey, like a transgendered body with the soul of one gender in the body of another, is in constant tension. *White* Turks regard themselves as Western souls in the body of a foreign socio-political landscape. Its body is native to the land, but its soul is alien. The soul of *white* Turkey and its Kemalist Identity is in constant pain and conflict with the national body politic of Turkey<sup>15</sup>. »
- 11 Avec l'introduction du concept de *white Turk*, porteur de la révolution kémaliste séculaire d'une part, et du concept de *black Turk*, considéré comme le support de la culture ottomane, déterminée par l'islam d'autre part, les catégories des *études coloniales* sont utilisées pour décrire la situation de « colonie intérieure » de la Turquie. Cela vaut cependant en premier lieu pour la période initiale qui s'étend de 1925 à 1929. Au final, il s'agit en Turquie, dans une mesure bien plus grande que dans les anciens États coloniaux d'Afrique, d'une *culture hybride*, parce que le *docile body* y fut imprégné de l'intérieur et dominé depuis les années 1930 par un débat propre à ce pays. La question qui nous intéresse est maintenant de savoir dans quelle mesure les intellectuels, les techniciens et finalement les scientifiques et les artistes exilés ont contribué à former ce discours.
- 12 Dans les domaines de l'architecture et des arts plastiques, le point de départ a donc été fondamentalement différent de ce qui s'est produit en Europe, où le style moderne est né de discussions relevant de l'art en lien avec la modernisation de la société. Elles reposèrent en Turquie sur des principes moins autonomes que dans les pays européens et furent dès le départ instrumentalisés. Ce « moderne importé », qui fut toutefois défini de manière purement formelle, servait depuis 1927-1928 de faire-valoir à la modernisation nationale turque, les diverses catégories architecturales faisant l'objet d'évaluations différentes : c'est ainsi que, pour les réformes envisagées globalement les bâtiments scolaires et universitaires reçurent un caractère moderniste plus marqué que les bâtiments gouvernementaux en raison de leur caractère pédagogique<sup>16</sup>.
- 13 Pour l'architecture, on peut retenir quatre étapes jusque dans les années 1950 :
- Après qu'Atatürk en personne a suspendu l'architecture historique de la période ottomane tardive, qui fut désignée après 1923 comme *Premier Style national*, on assista au développement d'un « style moderne comme construction », caractérisé par des emprunts formels à l'Europe. Une superstructure propre n'était que partiellement disponible. Des spécialistes étrangers comme Ernst Egli, qui a en même temps engagé une réforme de la formation, et Clemens Holzmeister, y participaient déjà activement depuis 1928, tout comme les architectes Sedad Hakki Eldem et Seyfi Arkan, formés à l'étranger : cette architecture prit dans le pays le nom de *style cubique (kübik)*<sup>17</sup>.
  - La seconde phase qui commença au milieu des années 1930 fut marquée par une critique ouverte adressée à l'architecture moderne. La maison d'habitation turque fut présentée comme l'antithèse de cette architecture. Le principal représentant de cette tendance fut Sedad Hakki Eldem, dont les concepts de *néorégionalisme* doivent cependant être interprétés comme une réimportation occidentalisée inspirée de Le Corbusier et des « *prairies houses* » de Frank Lloyd Wright. Ils étaient ainsi partie intégrante du Mouvement moderne<sup>18</sup>. Cet

aspect avancé par Sibel Bozdogan peut être encore renforcé dans un sens *transculturel*. Les spécialistes étrangers invités dans le pays étaient en partie eux-mêmes intéressés à réactualiser l'héritage culturel traditionnel. Ernst Egli, depuis 1930 nouveau directeur de la faculté d'architecture, chargea Sedad Hakki Eldem, son assistant de l'époque, d'étudier de manière systématique la maison d'habitation turque traditionnelle, compte tenu de la perte de l'ancienne substance bâtie liée au mouvement de modernisation<sup>19</sup>. Les représentants du *Neues Bauen* comme Martin Wagner et Bruno Taut, invités dans le pays après 1935 et expulsés d'Allemagne, refusèrent catégoriquement d'importer le moderne de manière unilatérale et s'appuyèrent sur des traditions architecturales locales qu'ils combinèrent avec les structures spatiales fonctionnelles. Cette orientation vers une modernité synthétique s'interrompt avec la mort de Bruno Taut et l'émigration de Martin Wagner aux Etats-Unis en 1938<sup>20</sup>.

#### III. 4. Skidmore, Owings & Merrill avec Sedad H. Eldem, hôtel Hilton, Istanbul, 1950-1952



- La période de 1939 à 1952 vit l'émergence du *Second Style national*, qui possédait deux facettes. D'un côté l'adoption de formes de maisons traditionnellement turques, comme en témoigne le programme présenté dans le Pavillon turc lors de l'exposition universelle de New York en 1939. De l'autre côté, on observa dans l'architecture étatique postérieure à la mort d'Atatürk en 1938 une orientation vers les modèles de représentation de l'architecture national-socialiste. En témoignent le concours organisé en 1942 pour la conception du mausolée d'Atatürk (*Anitkabir*) et l'activité de Paul Bonatz, qui passa sans transition de ses travaux de construction à Berlin à la Turquie. Cela était lié à la situation politique de la Turquie durant les années 1940, qu'un pacte d'amitié et de non-agression lia à l'Allemagne national-socialiste jusqu'en 1944. Dans le même temps fut rouvert le débat sur les origines de la nation turque. La culture ottomane fut écartée au profit des anciens empires des Hittites et des Sumériens qui devinrent la norme. Sous la présidence d'Ismet Onönüs (1938-1950), les architectes turcs tentèrent de prendre eux-mêmes le contrôle sur les travaux de construction publics les plus importants. Cela n'aboutit pas en raison de l'influence que conservèrent Clement Holzmeister avec la construction du Parlement et Paul Bonatz en tant que principal professeur à l'école polytechnique d'Istanbul<sup>21</sup>.
- Ce n'est qu'après la guerre que s'imposa le *Style international* américain, qui s'appuya politiquement sur le libéralisme lié à l'introduction du système multipartite en 1948 et



l'élection présidentielle en 1950, mettant fin à l'influence des architectes de langue allemande. Sedad Hakki Eldem lui-même, architecte associé à l'agence Skidmore, Owings et Merrill, créa avec le Hilton d'Istanbul de 1952, les incunables de cette internationalisation<sup>22</sup> (ill. 4). Mais dans le même temps apparurent également, avec l'autorisation de groupes islamiques, des modèles architecturaux ottomans traditionnels.

- 14 La particularité du développement turc reposait dans le fait que, dès la phase de modernisation venue de l'extérieur qui fut cependant déterminée par le kémalisme, un débat autonome émergea dans lequel des processus émanant de l'extérieur et de l'intérieur entretenaient une relation ambivalente. Les conceptions occidentales et turques se croisèrent. À la différence des modèles coloniaux, ce discours demeura sous le contrôle des élites locales.

## Ernst May en Afrique de l'Est

- 15 L'activité de Ernst May en Afrique de l'Est vient récemment d'être de nouveau présentée sous l'angle de sa biographie. Il manque cependant encore une étude complète de l'architecture et des constructions urbaines de cet émigré en lien avec les conditions coloniales des pays que sont la Tanzanie (Tanganyika), le Kenya et l'Ouganda, de même qu'une approche comparative avec les autres architectes émigrés<sup>23</sup>.
- 16 Après les déceptions qu'il avait subies en Union soviétique où il avait travaillé de 1930 à 1933 comme urbaniste en chef, Ernst May abandonna d'abord son activité d'architecte pour vivre comme fermier dans sa ferme perchée sur le mont Meru dans le nord-est de la Tanzanie. Il revendiqua, à l'instar d'autres migrants, une topique qui transcrit la rupture biographique ainsi que l'isolement des migrants.
- 17 En ce qui concerne l'Afrique de l'Est, Ernst May fut saisi par un *topos* créateur déterminé par le romantisme<sup>24</sup> qui fait en même temps allusion à la manière dont le national-socialiste du « Troisième Reich » s'exprimait :
- « Ici j'ai constamment réussi et je me suis créé dans un paysage dans lequel le regard n'aperçoit aucune trace de civilisation humaine, à l'exception de celle que l'on a créée soi-même, dans lequel une infinité de volcans éteints, de légères secousses témoignent constamment du fait que tout, dans le monde, est en mouvement même au sens le plus large du terme, "mon troisième Reich"<sup>25</sup>. »
- 18 1936 vit la naissance, avec la Maison Murray, de la première construction de May pour un client en Afrique et, si l'on fait abstraction de son internement en Afrique du Sud de 1940 à 1942 lié la guerre, il fut actif en tant qu'architecte de manière ininterrompue jusqu'à son retour à Hambourg en 1953. Parmi ses maisons privées, dont il ne sera pas davantage question ici, on trouve des villas modernes qui côtoient des maisons de style rustique. Ce style était une commande de ses clients britanniques, mais Ernst May le maîtrisait parfaitement grâce à sa collaboration avec Sir Raymond Unwin de 1910 à 1912. Dans ce qui suit, il est cependant davantage question de ses constructions publiques en tant qu'elles contribuèrent à l'émergence d'une architecture d'inspiration européenne dans les pays est-africains.
- 19 Pour ses constructions publiques, Ernst May recourut à différents concepts. La référence au *Nouveau Francfort* se manifeste dans les bâtiments de Kampala (Ouganda). La City House, érigée en 1938-1939, citait les bâtiments aux extrémités arrondies du quartier Römerstadt, tandis que le projet réalisé autour de 1947 pour la Uganda

Company, une entreprise de café, avec son bâtiment administratif et sa structure générale, renvoie aux Grandes Halles de Francfort de Martin Elsaesser, son chef du département municipal des bâtiments. L'importation du *Neues Bauen* dans l'espace public marque pour l'Afrique de l'Est une nouvelle étape de l'assimilation dans les colonies des règles de vie et des règles économiques européennes. Le « style moderne » devint, en tant que modèle pour la « société sans passé » africaine, mais surtout aussi en tant qu'expression et résultat de la colonisation économique, une ligne directrice. May conçut également de 1945 à 1952 le plan de développement urbain de Kampala qui mettait en pratique son concept de ville satellite, dessinant une ville divisée en quartiers et ségréguée avec des *neighbourhoods* isolés suivant les principes de la Charte d'Athènes. Un « morceau de village » devait être conservé pour la population rurale et les quartiers séparés selon les races et les centres d'affaire et de gouvernement devaient former un réseau<sup>26</sup>.

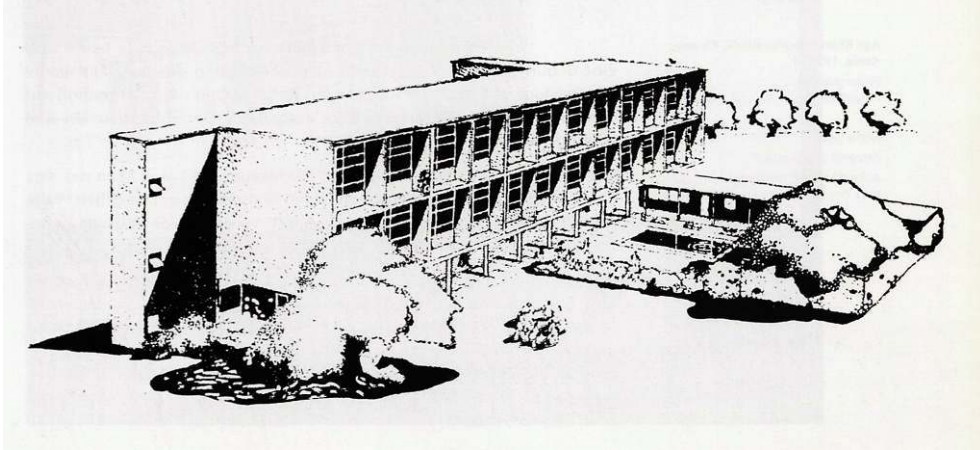
- 20 Ce qui rendait cette organisation urbaine remarquable était le fait qu'elle conjugait les conceptions hygiénistes du *Neues Bauen* avec un concept d'aménagement organique qui prenait en compte la topographie extrême. Le projet pragmatique de Ernst May, qui renvoyait au *genius loci*, se distinguait ainsi du Plan Obus que Le Corbusier avait conçu pour Alger et qui fut, à partir de 1930, pensé comme une mégastructure posée sur la vieille ville. La séparation nette entre quartiers d'habitation européens et indigènes rend compte chez ces deux architectes des rapports existants<sup>27</sup>. On peut établir une autre comparaison avec le plan d'Ankara de Hermann Jansen qui, de 1929 à 1939, constitua la base d'extension de la nouvelle capitale turque. Le point de départ était ici tout aussi ciblé. La vieille ville (*ulus*), considérée comme un quartier marqué par la culture ottomane, fut partiellement marginalisée. La ville nouvelle (*yenisehir*), dotée d'espaces verts, fut construite le long de grands axes routiers sous la forme de *clusters* isolés formant les quartiers gouvernementaux, ceux des diplomates, les quartiers d'habitation et les zones industrielles :

« Le nouveau plan de la ville ne comprend que des îlots qui, séparés par des espaces libres, se trouvent une distance suffisante les uns des autres le long d'une artère principale<sup>28</sup>. »

- 21 Si Hermann Jansen s'intéressait en fin de compte à l'image d'unité que peut donner le corps urbain, Ernst May continua d'appliquer, dans la ville découpée en quartiers, l'idée d'« harmonie de l'espace public<sup>29</sup> ». Pour Ernst May, cette construction urbaine avait toujours un côté sérieux, émancipatoire qui devait apporter de réelles améliorations. En ce sens, il réalisa aussi de 1949 à 1952 le projet de la Coopérative de café à Moshi (Tanzanie) au pied du Kilimandjaro, qui reprenait des éléments des maisons de la culture soviétiques des années 1930.
- 22 Les contrats que Ernst May reçut pour la communauté ismaélite de l'Aga Khan constituent un chapitre intéressant, mais dont les conséquences pour l'émergence d'une culture postcoloniale n'ont pas encore été étudiées. Ceux de la maternité et l'école pour jeunes filles Aga Khan (ill. 5) à Kisumu, au bord du lac Victoria (Kenya), étaient liés au programme scolaire et sanitaire de l'Aga Khan III (1877-1957) qui fut élaboré pour l'Inde et le Pakistan ainsi que pour l'Afrique de l'Est. D'autres projets virent le jour pour un hôpital à Dar es Salam et pour une villa de l'Aga Khan qui fut en partie réalisée<sup>30</sup>. La politique sociale de l'Aga Khan témoigne d'une *culture hybride*, qui associe des « standards » européens à des racines islamiques locales, à quoi s'ajoute, dans le cas de l'Afrique de l'Est, un environnement propre à l'Afrique noire. Ces installations sanitaires et scolaires firent partie des premières institutions qui, en

Afrique de l'Est, ne reposaient pas sur une organisation raciste et étaient accessibles à tous les habitants<sup>31</sup>. Ceci était lié à une importante activité de la fondation aussi en faveur des Africains<sup>32</sup>.

III. 5 : Ernst May, École pour jeunes filles Aga Khan, Kisumu, Kenya, 1950-1952.



- 23 Ces bâtiments résolument modernes alliaient néanmoins des aspects climatiques et régionaux. Avec ses piliers verticaux (*pilotis*) et ses systèmes de climatisation naturels dotés de fenêtres à barreaux qui trouvaient, dans les façades brise-soleil, une forme propre, le travail tardif de May présente à de nombreux égards des similitudes avec celui de Le Corbusier.

III. 6 : Ernst May, Hôtel Oceanic, Mombasa (Tanzanie), esquisse, 1950/1951



## III. 7 : Le Corbusier, Chandigarh, Secrétariat, 1952-1958



- 24 L'Hôtel Oceanic (ill. 6) de Mombasa (Tanzanie), que May dessina en 1950-1951 et construisit jusqu'en 1958<sup>33</sup>, en est un bon exemple. Le commanditaire, qui appartenait à l'entourage de l'Aga Khan, voulait mettre en valeur le tourisme de luxe qui se développait en Afrique de l'Est à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, mais qui ne disposaient pas des infrastructures adéquates. Ce n'est que lors du processus d'élaboration qu'émergea la forme légèrement incurvée du bâtiment, qui lui confère sa dynamique et son élégance. La façade quadrillée donnant sur la mer et formée de loggia, divisée en son milieu par la cage d'escalier dissimulée par une façade-rideau évoquant un tissu, forme un contraste avec la façade *patchwork* couleur terre largement fermée côté entrée, que viennent souligner une cage d'escalier ellipsoïdale et une construction surélevée sur le toit. Le Corbusier travailla de façon tout à fait similaire, se servant d'éléments ouverts et fermés, à son Secrétariat (ill. 7), qui fut également achevé en 1958 pour la capitale de la province du Pendjab, Chandigarh. Les qualités « sublimes » de ce « *monumental vernacular* » ont fait l'objet de descriptions détaillées<sup>34</sup>, mais l'attrait particulier réside chez Le Corbusier dans la qualité du matériau, le jeu entre l'enveloppe et la texture. En construisant Chandigarh, avec la silhouette de son Capitole empruntée à l'Acropole et le symbolisme marqué de son Parlement et du Palais de justice, l'objectif était de tenter de créer une architecture nationale post-coloniale reprenant et actualisant les *modèles* occidentaux.

« But Chandigarh, even though it was not 'fettered' by tradition [d'après un mot de Nehru], was still steeped in it; and while in the Indian context it was an emblem of the new, in Le Corbusier's mind it was equally a symbol of values which transcended the Western progressive mythology altogether<sup>35</sup>. »

- 25 Ce qui, en dehors de l'aire culturelle occidentale, unit ces bâtiments qui développent presque une langue symbolique à l'intérieur de ce que l'on a appelé le *Style international*, c'est qu'ils transcendent le mythe de la société moderne dans les cultures coloniales et postcoloniales pour créer une forme propre d'identité (nationale). L'hôtel Hilton d'Istanbul dont il a déjà été question (ill. 4), qui possède des éléments de conception comparables et auquel Sedad Eldem a pris une part décisive, constitue lui aussi un symbole d'une nouvelle phase identitaire de la Turquie après la libéralisation de 1950.
- 26 En 1961, May, revenant sur son activité en Afrique, la replaça dans un cadre social global :

« Si ce sont les pionniers européens et le *leadership* européen qui ont contribué à ce que la population indigène réussisse, celle-ci tend de nos jours vers un ordre totalement nouveau. Le colonialisme vit ses dernières heures. Les jeunes peuples d'Afrique prennent leur destin en main. Les jeunes nations vont devoir faire des efforts presque surhumains pour venir à bout des tâches immenses qui apporteront ces changements majeurs<sup>36</sup>. »

- 27 L'exemple de Chandigarh, mais aussi le plan de May pour Kampala en Ouganda, témoignèrent des limites d'un tel procédé. Des catégories importées comme celle du nationalisme entraient en contradiction avec les structures pluriséculaires de sociétés multiethniques sur le continent africain et le sous-continent indien. La ségrégation, par exemple, élément constitutif de l'urbanisme, attisa souvent davantage les conflits ethniques dans les États postcoloniaux. Ainsi, en Ouganda, sous le régime dictatorial d'Idi Amin Dada, tous les habitants d'origine indienne furent chassés de Kampala. Les habitants des *neighbourhoods* noirs, avec leur allure de bidonvilles, occupèrent les quartiers anciennement indiens<sup>37</sup>.

## Bruno Taut à Ankara

- 28 Bruno Taut (1880-1938), de quelques années l'aîné de Ernst May, et qui comme lui avait construit des lotissements sociaux à Berlin et travaillé à Moscou, jouissait d'un statut comparable. Les expériences vécues par Taut – les déceptions qu'il connut en Union Soviétique, sa fuite de Berlin en 1933 afin de gagner le Japon via la Suisse pour y vivre un exil que l'on peut qualifier de contemplatif – avaient laissé des marques profondes dans sa vie d'artiste. En 1936, il quitta le Japon à l'initiative de Martin Wagner et gagna la Turquie<sup>38</sup>. La Turquie kémaliste accueillit en Martin Wagner et Bruno Taut deux représentants du modernisme d'Europe centrale qui considéraient avec scepticisme l'adoption des formes occidentales de ce style moderne sans qu'elle ait donné lieu à une réflexion préalable. Avec ces deux hommes, le débat portant sur les caractéristiques du moderne en Turquie s'invita également sur le plan théorique. Bruno Taut en particulier dénonça une réception quasi coloniale du *Neues Bauen* et défendit l'idée d'une synthèse du moderne et de la tradition dans le but de développer pour ce jeune État une architecture identitaire. Son crédo, formulé dans son *Traité d'architecture (Mimari Bilgisi)* paru en 1938 à Istanbul, était : « Toute bonne architecture est nationale – toute architecture nationale est mauvaise<sup>39</sup> ». Par « bonne architecture », il n'entendait pas une architecture moderne puriste<sup>40</sup>, mais bien davantage une architecture spécifique à un pays, tributaire du *genius loci*, et qui tient compte de la tradition. Bruno Taut considère comme « mauvais » en architecture les programmes imposés, se démarquant ainsi du « moderne importé » de son prédécesseur Ernst Egli. Lors de la rétrospective présentée à Istanbul peu de temps avant sa mort, Bruno Taut esquisse son programme architectural :

« Ce que nous devons chercher, c'est la synthèse entre la tradition ancienne et la civilisation moderne. Elle devrait exclure tout unilatéralisme<sup>41</sup>. »

- 29 Bruno Taut pouvait d'autant plus facilement occuper une position de quasi-monopole sur la scène architecturale turque que des architectes comme Sedad Hakki Eldem ou Arif Hikmet Holtay ne purent, jusqu'en 1942, mener des projets étatiques à bien que de manière isolée et que Bruno Taut, en qualité d'architecte du ministère de l'Enseignement et de directeur de la faculté d'architecture de l'université des Beaux-arts d'Istanbul, réunissait autour de sa personne des institutions décisives en termes de

formation et de réalisation dans le domaine architectural. En mars 1937, il décrit avec beaucoup d'assurance le rôle central qui sera le sien en Turquie :

« Il semble que le département d'architecture de l'académie devient une sorte de centre architectural des ministères ; on me confie dès maintenant des remaniements pour le compte du ministère du travail. Il ne semble pas qu'il existe pour le moment une quelconque autorité en matière d'architecture<sup>42</sup>. »

- 30 Martin Wagner avait dès le milieu de l'année 1937, dans un autre contexte, mis en évidence le manque de publicité du débat relatif à l'architecture en Turquie :

« Dans le pays de la dictature, il n'existe pas d'union des architectes turcs qui aurait le courage d'exprimer une opinion propre, et la presse quotidienne est totalement inaccessible à tout étranger<sup>43</sup>. »

- 31 Depuis la position qu'il occupait, Taut pouvait se contenter d'ignorer les discussions sur ce qu'est une architecture moderne qui avaient lieu à l'intérieur de la Turquie et, s'appuyant sur l'*anthropologie architecturale* qu'il avait développée au Japon, donner naissance à une *architecture hybride* que l'on peut considérer comme la réinvention d'une architecture turque sous influence européenne ; car Taut combinait des éléments appartenant à l'architecture ottomane ou turque avec des *pathosformeln* de l'architecture de représentation développées par l'Association allemande des artisans (Deutscher Werkbund) autour de 1910. D'un point de vue structurel, en revanche, il se référait aux bâtiments scolaires et administratifs des années 1920. Cette nouvelle approche trouva sa concrétisation architecturale avec la construction, de 1937 à 1940, de la faculté de littérature de l'université d'Ankara (ill. 8 et 9) :

« La construction du grand bâtiment destiné à l'Université d'Ankara va maintenant commencer. Comme il constituera, en tant qu'institut de langues, d'histoire, etc. le centre, pour ainsi dire, de la nouvelle culture turque, on s'est autorisé, au niveau de l'architecture, une très belle pierre, et, ce qui me réjouit particulièrement, je dispose d'une entière liberté artistique. J'élabore les détails de la chose avec mes collaborateurs de la même manière qu'on écrit les notes d'une symphonie à plusieurs instruments, etc. Ce ne sera pas du "Kubik" (cubique), c'est ici l'expression du moderne. J'inclus également dans ce travail différents motifs turcs<sup>44</sup>. »

- 32 Cette construction, qui fait certainement partie des meilleurs bâtiments publics érigés en Turquie dans les années 1930, contient un grand nombre d'allusions et de citations, et impressionne par sa précision culturelle, son esthétique matérielle et ses remarquables détails. Le fait qu'il ne fût cependant pas parvenu à s'imposer comme référence tenait à la situation conflictuelle qui opposait les architectes étrangers aux architectes locaux.

- 33 Zeki Sayar, l'influent éditeur d'*Arkitekt*, revue d'architecture majeure, rendit compte par écrit en 1938 de ce que la situation avait d'insatisfaisant pour la communauté des architectes turcs. Selon lui, le pays était rempli d'architectes étrangers, de même que l'absence d'une « architecture révolutionnaire » conçue de manière autonome en harmonie avec les bouleversements kémalistes l'énervait au plus haut point. En second lieu, Zeki Sayar critiquait la manière de procéder de Bruno Taut : les bâtiments en béton ne devaient pas être revêtus de brique ou de pierre, il fallait refuser les toits saillants. On ne pouvait recourir aux motifs turcs qu'à l'issue d'un examen approfondi, sans quoi on ne pouvait s'attendre à des résultats satisfaisants. En écrivant cela, il prenait indirectement le parti de Sedad Eldem qui, sous l'égide d'Ernst Egli, avait entrepris un examen systématique de l'architecture traditionnelle turque<sup>45</sup>. Zeki Sayar, qui entretenait avec Bruno Taut des relations tout à fait cordiales<sup>46</sup>, souhaitait s'engager en faveur de la communauté des architectes turcs et mettre fin à l'influence

étrangère. Il s'agissait donc en premier lieu de prendre en charge des parts de commandes et d'imposer un débat interne à la Turquie, la critique formelle constituant plutôt un moyen pour parvenir à ses fins.

## Conclusion

- 34 Il n'est pas possible, compte tenu de la mort précoce de Bruno Taut (Noël 1938), d'évaluer les effets de cette synthèse, qui apparaît comme une anticipation de certains procédés postmodernes, par exemple chez Aldo Rossi. Ernst May, par exemple, ne parvint qu'après 1945 à développer une forme nouvelle, aboutie, d'architecture qui soit adaptée au pays. Ce furent ici l'environnement colonial, mais aussi les conditions propres aux pays d'Afrique de l'Est, comme la maîtrise d'ouvrage des organisations de l'Aga Khan, qui firent croire Ernst May à la mission émancipatrice d'une architecture moderne, orientée vers le progrès. Bien que son nom soit aujourd'hui à peine connu sur place, ses architectes influencèrent le débat relatif à ce qu'est une architecture postcoloniale dans cette partie du continent africain.
- 35 Les bâtiments de Taut en Turquie font débat à plusieurs niveaux. La colonisation interne forcée de la Turquie par le biais d'un programme de modernisation d'inspiration occidentale provoqua des frictions qui transparaissent également dans l'architecture. Bien que l'on puisse parler chez Taut de la réinvention d'une architecture nationale et que le concept d'*hybridation* colle parfaitement à ce qu'il a construit, il ne put que brièvement imposer ses règles, renforcé en revanche dans la réforme de la formation des architectes. Il convient cependant de le considérer avec Sedad Eldem comme l'initiateur du *Second Style national*. Après 1938, la Turquie prit cependant ses distances vis-à-vis de cette avancée et tenta, avec l'architecture autoritaire du mausolée d'Atatürk (1942-1953), de s'engager dans une voie infructueuse consistant à poser comme référence une langue architecturale qui s'inspirait de l'Allemagne national-socialiste. Après 1945, la Turquie changea d'orientation et opta pour le modèle du *Style international* que vinrent bientôt mettre en question les débats traditionalistes. On peut ainsi constater aujourd'hui que la Turquie n'a pas vu naître une architecture véritablement turco-kémaliste, mais que ce sont précisément la pluralité et la confusion des possibles qui sont, simultanément, au fondement de l'hybride.

III. 8 : Bruno Taut, Faculté de littérature, Ankara, 1937-1940, façade principale.



III. 9 : Bruno Taut, Faculté de littérature, Ankara 1937-1940, façade arrière.





## NOTES

1. Bernd Nicolai, « Architekten », dans Claus-Dieter Krohn *et al.* (éds.), *Handbuch der Deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt, Primus, 1998, pp. 691-704. Concernant l'état récent de la recherche, voir Andreas Schlitzke, « Remigration deutscher Architekten nach 1945 », *Exil*, 20, 2000, pp. 5-27.
2. Généralités cf. Myra Wahrhaftig, *Sie legten den Grundstein. Leben und Wirken deutschsprachiger jüdischer Architekten in Palästina 1918-1948*, Berlin/Tübingen, Wasmuth, 1996 ; concernant les controverses en Palestine, cf. par exemple Alona Nitzan-Shifan, « Contested Zionism-Alternative Modernism: Erich Mendelsohn and the Tel Aviv Chug in Mandate Palestine », *Architectural History*, vol. 39, 1996, pp. 147-180.
3. Par exemple, pour le Mexique, Susanne Dussel-Peters, « Die Architektur Hannes Meyer und Max Cettos », dans Renata Hanfstengel *et al.* (éd.), *Das wohltemperierte Exil*, Mexico, Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, 1995, pp. 233 sqq. ; d'un point de vue autochtone latino-américain, Jorge Liernur, « Lateinamerika, Orte des Anderen », dans Russell Ferguson (éd.), *At the End of the Century. Hundert Jahre gebaute Vision*, Ostfildern-Ruit, 1999, pp. 276-320, not. pp. 280-288 avec une absolutisation de la position de Le Corbusier ; et du même auteur, « The (Latin) American Friend. Architecture and European exile down of the Rio Bravo (1936-1948) », dans Bernd Nicolai (ed.), *Architektur und Exil. Kulturelle Aspekte der architektonischen Emigration*, Trêves, Porta Alba Verlag Trer GmbH, 2002.
4. Concernant l'ouvrage principal de Giedion, cf. Sokratis Georgiadis, *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*, Zurich, Ammann, 1989, pp. 111 sqq. et *passim*. Pour une brève présentation générale, voir William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 398.
5. Pour le domaine des beaux-arts déjà traité par Jutta Held, voir « Das Exil der deutschen Künstler in den dreißiger und vierziger Jahren », *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, vol. 10, 1992 « Künste im Exil », pp. 191-197, ici p. 192 ; critique de Werner Haftmann : *Verfemte Kunst. Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Cologne, DuMont, 1986.
6. Par exemple Russell Fergusson, Martha Gever *et al.* (éd.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York/Cambridge/Mass, MITPress, 1990; dans le domaine germanophone, cf. Peter Weibel (éd.), *Inklusion-Exklusion. Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Cologne, DuMont, 1997.
7. Peter Weibel, « Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus », dans Peter Weibel, *idem*, pp. 8-36, ici p. 9 sqq. (cf. note 6).
8. Pour le domaine de l'histoire de l'art, cf. surtout les articles de Charles Harrison, « Modernism », de Whitney Davis, « Gender », de Homi K. Bhabha, « Postmodernism/Postcolonialism » dans Robert S. Nelson, Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, Chicago/Londres, University of Chicago, 1996.
9. Gert Mattenklott, « Editorial », *Daidalos, Migrationen/Migrations*, n° 54, 1994, p. 22.
10. Nnamdi Elleh, « Architecture and Nationalism in Africa, 1945-1995 », dans Okwui Enwezor (éd.), *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, Munich/Londres/New York, Prestel, 2001, pp. 234-245, ici p. 234.
11. *Idem*, p. 235; Zeynep Celik, « Schnittstellen der Kultur: Eine neue Sicht auf Architektur und Stadt im 20. Jahrhundert », dans Ferguson, *op. cit.*, pp. 190-227, ici p. 200 (cf. note 3).
12. Zeynep Celik, *idem*, p. 196 et 203 ; Nnamdi Elleh, *op. cit.*, p. 235.
13. V.Y. Mudimbe, cité par Nnamdi Elleh, *op. cit.*, p. 234; en ce sens voir aussi Jad Tabet, « From Colonial Style to Regional Revivalism: Modern Architecture in Lebanon and the Problem of

Cultural Identity », dans Peter G. Rowe, Hashim Sarkis (eds.), *Projekting Beirut. Episodes in the construction and reconstruction of a modern city*, Munich/Londres, Prestel, 1998, pp. 83-105, ici p. 83.

14. Bon aperçu de ces aspects dans Sibel Bozdogan, « The Predicament of Modernism in Turkish Architectural Culture », dans Sibel Bozdogan, Resata Kasaba (eds.), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle, University of Washington Press, 1997, pp. 133-156, ici p. 136 sqq.

15. M. Hakan Yavuz, « Cleansing Islam from the Public Sphere », *Journal of Foreign Affairs*, vol. 54, 1, 2000, pp. 21-42, ici p. 25 sqq.

16. Bernd Nicolai, *Moderne und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925-1955*, Berlin, 1998, pp. 20-22, 50 sqq.

17. Sibel Bozdogan, « The Predicament of Modernism... », *op. cit.*, p. 139 ; Bernd Nicolai, *Moderne und Exil... op. cit.*, pp. 32-34 ; cf. le concept « *Moderne als Konstrukt* », p. 20 ; concernant Holzmeister, voir « Zeichen geordneter Macht. Holzmeister und die Türkei », dans Georg Rigele (ed.), *Clemens Holzmeister*, Innsbruck, Haymon Verlag, 2000, pp. 116-135 ; cf. aussi Sibel Bozdogan *et al.*, *Sedad Eldem. Architect in Turkey*, Singapour, Concept Media, 1987.

18. Sibel Bozdogan, *op. cit.*, p. 139 sqq.

19. Bernd Nicolai, *Moderne und Exil...*, *op. cit.*, p. 34

20. *Idem*, pp. 139-149 ; cf. du même auteur « Bauen im Exil. Bruno Taut Architektur und die kemalistische Türkei 1936-38 », dans Winfried Nerdinger, Manfred Speidel *et al.* (eds.), *Bruno Taut. 1880-1938*, Munich, Electra, 2001, pp. 192-207.

21. Voir Üstün Alsaç, notamment « The Second Period of Turkish National Architecture », dans Renata Holod, Ahmet Evin (eds.), *Modern Turkish Architecture*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1984, pp. 94-105, Bernd Nicolai, *Moderne und Exil...*, *op. cit.*, pp. 172-178, 182-191.

22. Cf. Mete Tapan, « International Style: Liberalism in Architecture », dans Holod *et al.*, *op. cit.*, pp. 105-118 ; Sibel Bozdogan, « The Predicament of Modernism Bozdogan... », *op. cit.*, pp. 138-147.

23. Eckard Herrel, « Ernst May. Architekt und Stadtplaner in Afrika 1934-1953 », dans le catalogue d'exposition du Deutsches Architekturmuseum (DAM), Thübingen, Wasmuth, 2001. Herrel se situe dans un cadre presque exclusivement monographique qui dépasse cependant celui de la littérature plus ancienne, cf. Justus Buekschmitt, *Ernst May. Bauten und Planungen*, t. 1, Stuttgart: Verlagsanstalt Alexander Koch, 1963, pp. 79-107 ; cf. aussi les brèves explications de Dennis Sharp, « The Modern Movement in East Africa », *Habitat International*, vol. 7, 1983, cahiers 5/6 (*Festschrift Koenigsberger*), pp. 311-326, en particulier 313-316.

24. Comme chez Karen Blixen (*La Ferme africaine*, Paris, 1942), un sujet dont le romantisme fut encore accentué dans le classique hollywoodien tourné par Sydney Pollack, *Out of Africa* (1985).

25. Transcription de la lettre adressée par May le 20 octobre 1935 à Martin Wagner, Succession Walter Gropius, The Houghton Library, Harvard University, bMS Ger 208.2 (766), lettre 7/5llx (copie Bauhaus-Archiv, Berlin).

26. Concernant ces bâtiments, cf. Eckard Herrel, « Ernst May... », *op. cit.*, p. 54 sqq., à propos de Kampala *idem*, pp. 70-74.

27. À Kampala s'ajoutait encore le quartier réservé aux Indiens. May aurait sans doute violemment rejeté l'idée qu'il appliquait en Afrique les idées de Le Corbusier, un lien que suggère Dennis Sharp, « The Modern Movement in East Africa », *op. cit.*, p. 311. Concernant les relents coloniaux du projet « Obus », cf. Zeynep Celik, *op. cit.*, pp. 200-202.

28. Hermann Jansen, « Denkschrift Ankara-Plan », 1930, cité par Bernd Nicolai, *Moderne und Exil*, *op. cit.*, p. 71.

29. Eckard Herrel, « Ernst May... », *op. cit.*, p. 151.

30. *Idem*, pp. 88-94.

31. Cf. récemment Paul J. Kaiser, *Culture, transnationalism and civil society*, Westport, Aga Khan social services initiatives in Tanzania, 1996, p. 58 ; de nombreux Noirs africains perçurent cependant

ces institutions comme des services de et à destination des Ismaélites, perception extérieure qui ne correspondait pourtant pas à la réalité. L'interlocuteur de May fut le fils d'Aga Khan III, le prince Aly Salomone Khan (1911-1960), qui entretenait des relations étroites avec les autorités britanniques ; cf. Gordon Young, *The Golden Prince*, Londres, 1955 ; cf. aussi [en ligne] <http://www.ismaeli.net/histoire/history08/history838.html>

32. « *Last year [i.e.1945] when His Highness visited Dar-es-Salaam he gave 10,000 shillings for the welfare of poor people of the African community in Tanganyika* », cité par Qayyum A. Malick, « His Royal Highness Prince Aga Khan III, guide, philosopher, and friend to the world of Islam », en ligne] <http://ismaeli.net/sultan/txt2msms.html> ; cf. aussi Michel Boivin, *Shûisme ismaélien et modernité chez Sultân Muhammad Shâh Agah Kahan (1877-1957)*, édition microfiche, 1995.

33. Eckard Herrel, « Ernst May... », *op. cit.*, pp. 105-109, tableaux en couleur, p. 136 sqq.

34. Kenneth Frampton, *Modern architecture. A critical history*, Londres/New York, Thames & Hudson, 1996, p. 229 sqq. sous le chapitre « Le Corbusier and the monumentalization of the vernacular ».

35. William J. R. Curtis, *Modern architecture since 1900*, Londres, Phaison, 1996, p. 433.

36. Ernst May, « Wohnungs- und Städtebau in Afrika », conférence, 1961, cité par Eckard Herrel, « Ernst May... », *op. cit.*, p. 175.

37. *Idem*, p. 74.

38. Bernd Nicolai, « Bauen im Exil », *op. cit.*, pp. 192-207, cf. aussi Bernd Nicolai, *Moderne und Exil*, *op. cit.*, pp. 133-149.

39. Bruno Taut, *Architekturlehre*, Berlin, VSA, 1977, p. 182 ; cf. Bernd Nicolai, *Moderne und Exil*, *op. cit.*, p. 138.

40. Mal interprétée par Sibel Bozdogan, « The Predicament of Modernism... », *op. cit.*, p. 134.

41. Version intégrale dans la succession Taut, reproduction partielle, dans le catalogue d'exposition *Bruno Taut*, Berlin, Akademie der Künste, p. 260.

42. Succession Bruno Taut, *Sammlung Baukunst*, Akademie der Künste (i. F. succession Taut), lettre du 7 mars 1937 adressée à Walter ; concernant le rôle des architectes étrangers, voir Afife Batur, « To be modern : Search for a Republican Architecture », dans Renata Holod, Ahmet Evin (eds.), *Modern Turkish Architecture*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1984, pp. 68-94.

43. Bauhaus-Archiv Berlin, succession Gropius : 7/23/736/8 écrit de Wagner à Gropius, 18 mai 1937.

44. Succession Taut, boîte 3, lettre Isaburo Ueno, 6 novembre 1937.

45. Zeki Sayar, « Yerli ve yabancı mimar [Architecture locale et étrangère] », *Arkitekt*, vol. 8, 1938, p. 95 ; cf. la lettre de Egli à Junghanns, 4 février 1966, archive Junghanns : « Ce choix de donner au bâtiment un caractère national qu'il ne reçut jamais me rappelle les efforts d'un artisan que j'avais engagé à l'Académie des arts d'Istanbul et qui négligea complètement la palette de couleurs caractéristique de la décoration turque pour introduire en Turquie la méthode des "ateliers viennois", ce en quoi il échoua ». Cette critique se basait sur celle de Sayar, mais méconnaissait totalement la conception de Taut.

46. Zeki Sayar, « Omer Gülsen: Erinnerungen an Bruno Taut », *Bauwelt*, vol. 77, 1984, p. 1684.