

Henry-Russell Hitchcock

Philip Johnson

collection eupalinos  
*série architecture et urbanisme*

# Le Style International

*Traduction et préface de Claude Massu*

Parenthèses

# Préface à l'édition française

par Claude Massu

L'ouvrage de Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson *The International Style : Architecture since 1922* constitue le prolongement durable de la célèbre exposition qui s'est tenue au Museum of Modern Art de New York en 1932<sup>1</sup>. Intitulée « Modern Architecture : International Exhibition », cette manifestation a pu être toutes choses égales par ailleurs comparée à la célèbre exposition de peinture dite de l'Armory Show qui eut lieu à New York en 1913 : dans les deux cas, il s'agissait de faire connaître à un public américain cultivé les développements récents de l'art d'avant-garde européen. Outre Alfred H. Barr Jr., directeur du musée, les organisateurs de l'exposition furent Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson. H.-R. Hitchcock (1903-1987) a été l'un des grands historiens américains de l'architecture des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Quant à Philip Johnson, né en 1906, il s'est imposé après le second conflit mondial comme une des figures majeures de l'architecture contemporaine aux États-Unis. Après avoir été dans les années quarante l'un des propagandistes de l'architecture de Mies van der Rohe aux États-Unis, il s'est fait le défenseur à partir des années soixante-dix de formes contemporaines d'éclectisme. Sa formation première fut en histoire de l'art, et en 1932, il n'était pas encore architecte. Il n'a obtenu son diplôme qu'en 1943 après avoir étudié à l'université Harvard auprès de Walter Gropius et Marcel Breuer. Au moment de la publication du livre, il était le tout jeune directeur du département d'architecture du Museum of Modern Art de New York qui avait été créé en 1929. Nommé à ce poste en 1930, il fut donc l'un des commissaires de l'exposition. Si l'exposition de 1932 a connu un grand succès comme en témoigne sa présentation au cours des années trente dans plusieurs autres grandes villes américaines, c'est surtout à travers le présent ouvrage que son influence s'est durablement imposée.

COLLECTION PUBLIÉE  
AVEC LE CONCOURS FINANCIER DE LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR.

COPYRIGHT © 2001, 2018, ÉDITIONS PARENTHÈSES.  
www.editionsparentheses.com

ISBN 978-2-86364-663-2 / ISSN 1279-7650

## L'exposition, le catalogue, le livre

Afin de mieux situer le texte dont il est ici question, il importe en effet de distinguer trois faits ou événements en cette année 1932 : l'exposition elle-même, le catalogue de l'exposition et enfin, le livre de Hitchcock et Johnson. Les différences de contenus entre ces trois événements sont particulièrement instructives. Intitulée « Modern Architecture : International Exhibition », l'exposition se tint du 10 février au 23 mars 1932 dans des locaux provisoires du Moma situés 730 Fifth Avenue<sup>2</sup>. Des installations (maquettes, plans, dessins, photographies) étaient regroupées dans cinq pièces. Les frères Bowman et Walter Gropius étaient présentés dans la première salle ; des projets de logements en Allemagne et aux États-Unis occupaient la seconde salle. J. J. P. Oud, Le Corbusier, Mies van der Rohe et Frank Lloyd Wright intervenaient dans la troisième salle. La quatrième salle était consacrée à des projets de Raymond Hood et Richard Neutra, et la cinquième présentait un panorama international. La section consacrée au logement (« housing ») avait été organisée par Lewis Mumford, en collaboration avec Clarence Stein, Henry Wright, et Catherine Bauer.

Le catalogue intitulé comme l'exposition *Modern Architecture : International Exhibition*, comportait une préface d'Alfred Barr, directeur du Moma et l'un des commissaires de l'exposition. Mais surtout, il témoignait d'un intérêt pour le logement social alors que dans leur livre, H.-R. Hitchcock et P. Johnson n'accorderont à ce type d'édifices qu'une place marginale. Le catalogue incluait en particulier un texte de Lewis Mumford titré « Housing » dans lequel celui-ci soulignait combien la réflexion sur l'habitat occupait une grande place dans la pratique des architectes modernes. Le célèbre critique prônait également la nécessité de financer le logement social collectif par des fonds publics, ce qui n'était évidemment pas neutre un an avant l'arrivée au pouvoir de Franklin Roosevelt. Une visite privée de l'exposition fut même organisée pour des responsables de la politique du logement dans le but de promouvoir le projet de logements conçus par Howe & Lescaze (1931-1932) pour New York, à l'angle de Chrystie et Forsyth Streets<sup>3</sup>. C'est dire si la dimension sociale de l'architecture n'était absente ni de l'exposition

<sup>1</sup> Édition d'origine : Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson, *The International Style : Architecture since 1922*, New York, Norton, 1932. Dernière réédition américaine : H.-R. Hitchcock et P. Johnson, *The International Style*, New York, Norton, 1995.

<sup>2</sup> Voir Terence Riley, *The International Style : Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*, New York, Rizzoli, 1992.

<sup>3</sup> Présent à l'exposition et listé dans le catalogue, ce projet a disparu du livre pour lequel les auteurs ne conservent plus, comme réalisation d'Howe & Lescaze, que l'immeuble PSFS à Philadelphie.

ni du catalogue. À l'exposition, on pouvait même voir des photographies de bidonvilles prises à New York (*slums* et *super-slums*) qui rappelaient les réalités de la grande crise économique que traversaient à l'époque les États-Unis. Quant aux illustrations du catalogue, elles ne portaient que sur neuf architectes ou agences : Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, J. J. P. Oud, Mies van der Rohe, Raymond Hood, Howe & Lescaze, Richard Neutra et les frères Bowman. De ce point de vue aussi, les différences sont notables avec le texte de H.-R. Hitchcock et P. Johnson.

Quant au livre, il est paru en 1932 quelque temps après l'exposition. S'il faut en croire H.-R. Hitchcock lui-même<sup>4</sup>, c'est Alfred Barr qui suggéra l'adjectif « international » pour le titre de l'ouvrage. Appliqué à l'architecture contemporaine, le terme n'était pas nouveau. Alfred Barr s'est probablement souvenu du premier ouvrage que Walter Gropius fit paraître en 1925 dans la collection des « Bauhausbücher » sous le titre *Internationale Architektur*. Deux ans plus tard, Ludwig Hilbersheimer dans son livre *Internationale Neue Baukunst* avait employé le même terme pour brosser un panorama architectural contemporain à partir de quelque soixante-dix praticiens européens et américains. Quant à Hitchcock, il avait fait paraître en 1929 *Modern Architecture : Romanticism and Reintegration* dans lequel il avait évoqué les nouveaux pionniers et « le Style International de Le Corbusier, Oud, Gropius, de Lurçat, Rietveld et Mies van der Rohe » après avoir en 1928, dans un article de la revue *Hound and Horn*, déjà fait allusion à cette notion.

Le projet du livre, s'attachant à illustrer et à défendre l'architecture moderne d'avant-garde, participait d'un mouvement général à l'époque. L'heure était aux tentatives de codification architecturale. Déjà, en 1926, Le Corbusier s'y était essayé avec les fameux « Cinq points d'une architecture nouvelle » (pilotis, toits-jardins, plan libre, fenêtre en longueur, façade libre). Et en 1931, l'architecte Alberto Sartoris avait fait paraître *Gli elementi dell'architettura funzionale*.

La sélection opérée par H.-R. Hitchcock et P. Johnson est en soi significative. Elle fait la part belle à l'Allemagne et n'attribue qu'un rôle secondaire aux États-Unis. Rudolf Schindler qui avait soumis ses réalisations n'a finalement pas été retenu. Raymond Hood, présent à l'exposition et dans le catalogue, disparaît du livre. Mais le fait le plus marquant concernait la place accordée à Frank Lloyd Wright. L'architecte des « Prairie

<sup>4</sup> Henry-Russell Hitchcock, *Architecture : Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth, Penguin Books, The Pelican History of Art, 1977, p. 487.

<sup>5</sup> Ce sont les membres du conseil d'administration du Moma qui ont insisté pour que Wright soit présent à l'exposition et dans le catalogue ; voir Marcus Whiffen et Frederick Koeper, *American Architecture vol. 2 : 1860-1976*, Cambridge, The MIT Press, 1990, p. 340).

Houses» est présenté à l'exposition et illustré dans le catalogue<sup>5</sup>. Plusieurs maisons de la Prairie sont exposées ainsi qu'un projet pour une maison sur la mesa à Denver (Colorado) datant de 1931. En revanche, F.L. Wright n'est pas retenu dans le livre : à cause de son individualisme supposé, Hitchcock et Johnson le classent plutôt parmi les romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle que parmi les précurseurs du Style International. On comprend que Wright ait été fort dépité d'être ainsi mis à l'écart, et dans un article paru en 1932, il dénonce les commissaires et auteurs comme « un groupe de formalistes autoproclamés<sup>6</sup> » et leur reproche d'avoir réduit l'architecture moderne à un ensemble de formules esthétiques.

La mise en page de l'ouvrage et son aspect anthologique n'ont pas peu contribué à son succès. Une grande partie des plans et photographies d'époque avait été rassemblée à la suite de voyages que H.-R. Hitchcock et P. Johnson ont effectués ensemble en Europe. Les illustrations donnent un caractère vivant à l'ouvrage, à quoi s'ajoutent les légendes et les commentaires parfois irrévérencieux de Philip Johnson.

## De l'architecture moderne au Style International

Dans le catalogue de l'exposition, les principes du Style International exposés par Alfred Barr sont au nombre de quatre : volume, régularité, flexibilité et absence d'ornement. Là encore, le livre se démarque en réduisant les principes retenus à trois : l'accent mis sur l'effet de volume plutôt que de masse, la régularité par opposition à la symétrie, et le refus de l'ornement surajouté au profit des qualités intrinsèques des matériaux et des proportions. Ces principes sont suffisamment généraux pour autoriser toutes les exceptions et toutes les adaptations, comme le laissent d'ailleurs entendre les auteurs eux-mêmes dans le texte proprement dit et aussi dans leurs post-faces respectives. Tout se passe comme si Hitchcock et Johnson, doutant de leurs propres affirmations, voulaient se défendre de recommander une application automatique et trop mécanique de ces principes.

Le choix de l'expression « Style International » résulte d'une série de glissements sémantiques : mouvement moderne / architecture moderne / architecture internationale / style moderne / Style International. Elle traduit ainsi les intentions des auteurs. Évoquant le programme du Bauhaus, le terme « international » renvoie aux aspirations universalisantes des avant-gardes européennes, à leur souci de privilégier les solutions

<sup>6</sup> « Of Thee I Sing », in *Shelter*, cité dans le catalogue d'exposition, *Frank Lloyd Wright : Architect*, New York, The Museum of Modern Art, 1994, p. 45.

collectives sur les actes créateurs individuels, à leur volonté d'inscrire l'architecture dans une dimension socialisante et politique au sens large du terme. Mais, accolé au mot style, l'adjectif « international » perd de sa force et devient secondaire en quelque manière. L'architecture moderne est présentée d'abord comme une question de style. On peut donc lire cette appellation comme une façon de neutraliser l'idéologie progressiste inhérente au Mouvement Moderne en Europe. Le terme « style » met l'accent sur les aspects formels, voire formalistes de l'architecture d'avant-garde. Il en fait en quelque sorte un produit consommable dans une perspective éclectique : le Style International peut être sélectionné au même titre que le style gothique ou le style roman.

Au demeurant, le terme « style » au singulier est judicieusement choisi. Il ne faut pas oublier en effet la revendication des architectes progressistes du XIX<sup>e</sup> siècle : à la confusion des styles engendrée par la pratique d'un éclectisme large, ils entendent substituer la logique et l'unité du style. *Le style doit dépasser et remplacer les styles*<sup>7</sup>. En recourant au mot style, H.-R. Hitchcock et P. Johnson donnaient le sentiment que s'accomplissait le projet moderniste, et qu'était enfin surmontée l'hétérogénéité des choix stylistiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, paradoxalement, loin d'avoir dépassé les styles, on pourrait dire qu'ils avaient fait de l'architecture moderne un style supplémentaire qui venait s'ajouter à la liste des styles antérieurs.

Le texte de H.-R. Hitchcock et P. Johnson est un exemple caractéristique de la manière dont les États-Unis peuvent s'approprier la culture européenne pour la rendre assimilable dans le contexte américain. L'emploi du mot « style » montre assez comment le processus en évolution de l'architecture moderne en Europe a été comme figé. On a souvent souligné la manière dont les auteurs ont réduit l'architecture des avant-gardes à des principes formels en nombre très restreint. Les productions de ces architectes modernes, divers malgré tout, sont coupées de leurs racines sociales et industrielles et ramenées à une syntaxe unifiée. L'approche est d'abord formelle et esthétique, et on peut y déceler des affinités de pensée avec les réflexions d'Heinrich Wölfflin. La dimension sociale de l'architecture européenne des années vingt est présente dans l'exposition et le catalogue mais disparaît presque complètement dans la version du livre. Elle se limite aux réserves exprimées dans le chapitre consacré aux *Siedlung*. Privilégier la dimension formelle n'a pas été sans susciter des critiques, par exemple de la part de Frank Lloyd Wright à l'époque et, ultérieurement, de la part d'un historien comme Manfredo Tafuri qui n'a pas hésité pas à qualifier de « mystification » l'entreprise de Hitchcock et Johnson<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> À titre d'exemple, voir l'article « style » du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* de Viollet-le-Duc.

La sélection des trois principes formels visuels avait pour objet de se démarquer nettement d'une position fonctionnaliste extrême défendue par certains architectes de l'époque pour lesquels l'architecture pouvait se passer de considérations esthétiques et se fonder sur une analyse objective des besoins et des acquis constructifs. H.-R. Hitchcock et P. Johnson réaffirment que l'architecture procède d'actes créateurs individuels. Le Style International est aussi un refus de reconnaître la modernité de l'Art déco américain. En effet celui-ci, dans les années vingt, est apparu comme l'expression d'une rupture avec les pratiques éclectiques et historicistes qui ont dominé l'architecture des États-Unis jusqu'à la Première Guerre mondiale. Avec ses édifices aux agencements volumétriques simplifiés, l'Art déco a concerné tous les types de programmes (maisons individuelles, grands magasins, hôtels, immeubles de bureaux, studios de cinéma, bâtiments publics, etc.) et va donc au-delà des célèbres gratte-ciel de New York (du genre de l'Empire State Building) auxquels on le réduit parfois. La présence importante de décors géométriques ne pouvait que se heurter au principe de l'absence de décoration surajoutée prônée par Hitchcock et Johnson. Les auteurs ont voulu ignorer la part d'innovations et d'inventions contenue dans les réalisations Art déco et ne retenir que des leçons essentiellement européennes.

Pour légitimer le Style International ainsi défini, les auteurs présentent une approche orientée de l'histoire de l'architecture. Évolution linéaire des architectes et de leurs œuvres, unification des expériences antérieures isolées : tout est fait pour souligner le caractère inéluctable du Style International. Cette vision de l'histoire de l'art participe d'une pensée téléologique qui a marqué l'esprit des architectes et historiens modernistes. Ces *a priori* sur les fins de l'histoire architecturale ont été partagés par des historiens comme Nikolaus Pevsner ou Sigfried Giedion. L'histoire est présentée comme un processus inéluctable et une évolution nécessaire qui converge dans l'architecture défendue par les auteurs. Cette lecture est évidemment simplificatrice et se fait au détriment d'une reconnaissance de la complexité et de l'hétérogénéité des faits. C'est à vrai dire une histoire militante et schématique que proposent les rédacteurs de l'ouvrage. Mais pour leur défense, on peut ajouter que leur propos n'était pas de faire œuvre d'historiens, mais de présenter une stratégie susceptible de provoquer adhésions et ralliements chez les architectes. Leur modèle interprétatif n'a plus cours aujourd'hui, mais dans la manière d'envisager l'évolution de l'histoire de l'architecture contemporaine, l'ouvrage de H.-R. Hitchcock et P. Johnson conserve un

<sup>8</sup> Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co, *Architecture contemporaine*, Paris, Berger-Levrault, 1982, p. 238.

intérêt historique et demeure un texte caractéristique de la pensée architecturale dans l'entre-deux-guerres. C'est un autre de ses intérêts.

Le livre présente en outre un caractère opératoire. Il y a là un aspect prescriptif et normatif qui contribue à faire de l'architecture moderne ainsi entendue un objet imitable, et donc consommable. Le texte de H.-R. Hitchcock et P. Johnson a souvent été présenté comme un livre de recettes architecturales, ce que les auteurs se sont toujours défendu d'avoir voulu faire. Il n'empêche que leur ouvrage a pu malgré tout susciter un académisme de l'architecture moderne.

Un des intérêts du livre est donc de donner à voir une interprétation américaine des avant-gardes européennes. En dissociant l'architecture européenne de ses ambitions sociales et politiques<sup>9</sup> (au sens d'organisation générale de la cité et de la vie publique), en détachant les œuvres de leur contexte, H.-R. Hitchcock et P. Johnson rabattent l'art de bâtir sur des questions de forme. Ce que le texte laisse entendre, c'est que le Style International est interchangeable avec d'autres styles. L'éclectisme post-moderne dont Philip Johnson sera dans les années soixante-dix un propagandiste désabusé apparaît en filigrane dans la méthode et le contenu du livre de 1932 qui permet de voir à l'œuvre cet exemple emblématique d'assimilation en même temps que de métamorphose artistique et culturelle.

## La fortune critique du Style International

Plus que les critères somme toute assez généraux que prônent les auteurs, c'est le succès de l'appellation Style International qui doit être souligné. L'expression dont on a montré combien elle pouvait paraître presque contradictoire dans ses termes du point de vue idéologique a servi à désigner avec plus ou moins de bonheur et de rigueur des pans entiers de l'architecture après la Seconde Guerre mondiale<sup>10</sup>. L'étiquette a pu dissimuler des approches esthétiques diversifiées et définir des constructions qui ne respectent pas les trois constantes de 1932. Il est vrai que même à l'origine, les auteurs ont eu du mal à justifier l'appartenance du pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe au Style International. Les exceptions sont l'envers nécessaire de la normalisation. C'est sans doute la souplesse et l'extension de la

<sup>9</sup> Par exemple, le chapitre intitulé « Architecture ou révolution » du livre de Le Corbusier *Vers une architecture* (1923) reste représentatif de la dimension politique attribuée à l'architecture à l'époque.

<sup>10</sup> Respectant scrupuleusement les principes définis par H.-R. Hitchcock et P. Johnson, les architectes Philip Goodwin et Edward Stone ont voulu faire du bâtiment du Moma inauguré en 1939 sur la 53<sup>e</sup> Rue Ouest une sorte de manifeste du Style International en acte, voire un modèle.

notion de Style International qui en a assuré le succès quand il s'agissait de désigner l'architecture de prismes dépouillés en verre, béton et acier qui a dominé l'architecture occidentale après 1945. Espace dominant, savoir-faire techniques, maîtrise de la culture technologique, rationalité de la production et de la forme, confiance dans le progrès : ce sont quelques-unes des notions qui s'attachent aux productions du Style International d'après-guerre jusque dans les années soixante-dix.

*The International Style* a fait l'objet de plusieurs rééditions accompagnées de préfaces ou de postfaces nouvelles de la part des deux auteurs. Henry-Russell Hitchcock a eu deux fois l'occasion de dresser un bilan du Style International : une première fois dans un article paru en août 1951 dans la revue *Architectural Record*<sup>11</sup>, et une seconde fois en rédigeant une préface à l'édition de 1966. Relisant son texte en 1951, Hitchcock le trouve empreint d'un dogmatisme et d'une outrecuidance dont il s'excuse *a posteriori*, mais il insiste sur la validité et la pertinence des critères formels retenus. Au début des années cinquante, la notion de Style International allait connaître des développements majeurs et des applications larges. Hitchcock indique cependant qu'observer les règles du Style International ne suffit pas pour faire de la belle architecture. Quinze ans plus tard, sa réflexion prend acte du décès du Style International, la seule question restant d'en préciser la date. Toutefois, constater la fin du Style International ne remet pas en cause, selon Hitchcock, le rôle joué par l'ouvrage dans les années trente pour cristalliser un code de l'architecture moderne.

Quant à Philip Johnson, dès 1961, dans un texte intitulé « The International Style, Death or Metamorphosis », il met en avant l'oubli de l'histoire comme raison expliquant la caducité du style à l'époque : « Aujourd'hui, on ne peut *pas* ne pas connaître l'histoire. C'est stimulant et cela donne un sentiment nouveau de liberté » (« We cannot today *not* know history. It's a stimulating and new feeling of freedom<sup>12</sup> »). Et plus directement, dans sa préface à la réédition de 1995, Johnson explique ainsi pourquoi il a pris ses distances dès le début des années soixante avec l'esthétique définie en 1932 : « Le Style a manifestement duré tout au long des années cinquante, mais ensuite, il m'a ennuyé » (« The Style lasted clearly through the 1950's, but then I got bored with it<sup>13</sup> »).

H.-R. Hitchcock et P. Johnson reconnaissent donc tous deux que leur ouvrage appartient à l'histoire et, qu'à partir des années soixante,

<sup>11</sup> Sous le titre « The International Style Twenty Years After », il est inclus comme annexe à l'édition américaine de *The International Style* ; voir *infra*, p. 163.

<sup>12</sup> Philip Johnson, *Writings*, New York, Oxford University Press, 1979, p. 122.

<sup>13</sup> Voir la préface de Philip Johnson à l'édition de 1995 de *The International Style*, New York, Norton, 1995, p. 15 (traduction *infra*, p. 15).

une sorte d'académisme qu'ils avaient eux-mêmes contribué à créer avec leurs normes esthétiques avait épuisé les ressources et les variations du Style International.

À partir des années soixante-dix, le post-modernisme a porté un coup fatal au Style International. Dans *Complexity and Contradiction in Architecture*, Robert Venturi, sans le nommer explicitement, critique les simplifications formelles du Style International qui le privent de cette ambiguïté signifiante qu'il préconise pour l'architecture<sup>14</sup>. Dénoncé comme un système esthétique passé de mode, le Style International est devenu le repoussoir des architectes post-modernes. Par exemple, un ouvrage tel *New Chicago Architecture, Beyond the International Style* (1981) dit assez par son sous-titre le projet de se situer dans un au-delà du Style International<sup>15</sup>. Christian Norberg-Schulz, un des auteurs de ce catalogue, déplore que l'architecture du Style International n'ait pas pris en compte la fabrication d'images. La perfection néo-platonicienne des volumes clairs et des surfaces lisses du Style International aurait ignoré le ressort de la communication architecturale.

On pourrait nuancer la mort annoncée du Style International. À défaut d'être dominants et de faire l'objet de consensus, les principes énoncés en 1932 caractérisent encore de nombreuses constructions. Le néo-moderne et toutes ses variations contemporaines sont là pour en témoigner. *The International Style* a sans doute perdu de son actualité, mais c'est au profit de son intérêt historique. Approuvé ou contesté, il demeure un des textes majeurs pour comprendre l'architecture du xx<sup>e</sup> siècle.

Claude MASSU

<sup>14</sup> Voir traduction française : Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1976.

<sup>15</sup> *New Chicago Architecture, Beyond the International Style*, Chicago, Rizzoli, 1981.

# Avant-propos à l'édition de 1995

par Philip Johnson

N'importe quel livre, deux générations après sa publication, ne peut pas ne pas devenir daté — et cela est particulièrement vrai d'un livre de critique sur l'architecture. Notre texte *The International Style*, écrit il y a soixante-trois ans, est d'une lecture bizarre aujourd'hui. Les certitudes morales de nous trois qui étions responsables de la thèse du livre lui donnent un ton très sermonneur et très maîtresse d'école. C'est assez naturel si l'on songe aux personnalités concernées : Alfred Barr, fils de pasteur presbytérien, Henry-Russell Hitchcock dont la maison se trouvait à un jet de pierre de Plymouth Rock, et moi-même de parents calvinistes. Nous savions ce qui était bien et nous le proclamions avec un zèle d'évangéliste.

J'ai rencontré Barr en 1929 alors qu'il enseignait l'art à Wellesley et que j'étudiais à Harvard. Nous sommes devenus très rapidement de bons amis, et quelques semaines seulement après, il m'a demandé si j'aimerais diriger le département d'Architecture et de Design au musée d'Art moderne [de New York] qui venait d'être fondé et dont il devait devenir le directeur. Je lui répondis que je ne connaissais rien à l'architecture, mais il me dit : « ça viendra ».

Barr m'a présenté à Hitchcock à Paris en mai 1930. Tout de suite, nous avons tous les trois pensé que le nouveau style en vigueur à l'époque était d'un intérêt vital pour nous tous, et nous avons décidé de visiter l'Europe en voiture pour l'observer. Ces voyages entrepris ensemble en 1930 et 1931 m'ont permis de me former. Nous n'avions pas d'itinéraire précis, sauf de traverser des villes en nous contentant de regarder autour de nous. Nous avons visité le Bauhaus et tous les lieux habituels. Mais à Brno en Tchécoslovaquie, nous avons trouvé un édifice qui ne figurait sur aucune de nos listes. Pendant les trajets en voiture, nous avons discuté de l'idée de monter une exposition consacrée à la nouvelle architecture.

De nous trois, c'est Russell [Hitchcock] qui avait le plus l'œil. C'était un magnifique historien. Le texte de notre livre est de lui. Alfred tenait le rôle d'idéologue et d'aiguillon à demeure. C'est lui qui a trouvé le titre de l'exposition et qui a insisté pour qu'on utilise les majuscules dans « Style International ». C'est lui qui a modelé notre réflexion et qui a mené la bataille pour défendre des « principes stricts ». Il était bien entendu très intéressé par l'art abstrait — il a

suggéré le lien entre Mondrian et l'architecture moderne, ce qui nous a beaucoup plu. J'étais encore un peu étudiant à l'époque. Et donc j'étais cinq fois plus enthousiaste et propagandiste qu'eux. J'étais plus catholique que le pape.

Notre trio s'est de plus en plus rapproché au cours des années qui ont culminé avec l'exposition en 1932 au musée d'Art moderne. L'exposition qui s'est tenue presque en même temps que la publication du livre a connu un succès d'estime<sup>1</sup>. D'un côté, les marxistes et les personnes intéressées par l'aspect social de l'architecture ont contesté l'accent mis sur la conception et le style. Ils ne croyaient pas à l'ART comme ressort de l'activité humaine, mais s'intéressaient à la technologie et à l'utilité. D'un autre côté, les « vieux » architectes (« vieux » parce que nous n'avions pas trente ans) ont critiqué l'accent mis sur l'aspect de boîte de l'architecture moderne, son côté superficiel et trop simplifié — toutes ces structures simplistes, blanches, dépourvues de caractère et que n'importe qui peut faire.

Il me semble aujourd'hui que le Style International a vécu plus longtemps que ce qu'il aurait dû. Le public en général s'en souciait comme d'une guigne, et de toute façon, les Américains n'ont jamais vraiment beaucoup regardé l'architecture. Les journaux et les magazines ne s'en souciaient guère non plus. Mais même si relativement peu de gens sont venus voir l'exposition, son impact a été considérable dans le monde de l'architecture. Elle a provoqué des discussions et des batailles interminables au sein de la profession, dans des lieux comme l'Architectural League. Et elle a débouché sur d'importants emplois de professeurs dans des universités américaines pour Mies van der Rohe et Walter Gropius. L'exposition a permis d'intégrer l'architecture dans le monde de l'art. Elle a fait de l'architecture une tâche respectable.

Son influence a été durable sur des architectes pris individuellement : Le Corbusier a influencé Richard Meier, Mies a influencé les architectes de Chicago, et le Style International en général a contribué à façonner les œuvres de Sir Norman Foster et Sir Richard Rogers.

Quant à mon propre travail, j'ai été un disciple tout dévoué de Mies et du Style. Le Style a manifestement duré tout au long des années cinquante, mais ensuite, il m'a ennuyé. Ma réaction a été de rejeter le père. Anti-Mies. Anti-moderne. J'ai rejoint ce que faisaient alors Robert A. M. Stern et Robert Venturi qui mettaient en avant la continuité de l'histoire comme source d'enseignements. Étant d'abord historien, et n'étant devenu qu'ensuite architecte, j'ai trouvé cette idée séduisante. Au début des années soixante, je me suis précipité sur le livre de Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture*. Mais de toute façon, je n'arrête pas de me précipiter à droite et à gauche. J'ai été intéressé par Schinkel, le classicisme et Ledoux avant de m'intéresser à l'architecture moderne.

L'une des affirmations du livre était essentielle, à savoir que le Mouvement Moderne était un « style » semblable au gothique ou au baroque. C'est précisément cette idée qui a soulevé des objections de la part d'architectes praticiens. À l'époque et encore maintenant, peut-on dire que nous pratiquons ou pratiquons un « style » d'architecture ? Nous autres architectes d'aujourd'hui comprenons bien les objections à l'égard de ce terme. Quel est l'architecte qui aime

<sup>1</sup> En français dans le texte [N.d.T.]

que l'on appose une étiquette sur son travail à la manière d'un permis gouvernemental ou d'une catégorie universitaire ? Si j'avais été à l'époque un architecte praticien, même moi j'aurais formulé des objections.

Mais regardez dans le passé. Pensez au Weissenhofsiedlung que l'on considère encore comme un événement majeur des années vingt. Mies n'a-t-il pas imposé un « style » aux participants ? Partout de l'enduit blanc et des toits plats, des fenêtres grandes et horizontales. Le terme « style » n'a pas été employé, mais il est significatif que ces restrictions aient été imposées non par un historien, mais par Mies, architecte praticien.

Par nature et par devoir, l'historien ou le taxinomiste mettent des étiquettes sur les choses pour les comprendre. Sinon, comment se référer à des groupes ou à des orientations dans le domaine des arts ? L'historien Hitchcock faisait son travail.

Maintenant, avec un recul total, il semble clair comme le jour que ce que Russell écrivait en 1931 était une histoire de la grande décennie précédente, et non des prescriptions pour les dix années suivantes. L'heureuse métaphore utilisée par Hitchcock dans son avant-propos de 1966 du fleuve franchissant avec force et turbulence une gorge étroite est une manière pertinente de décrire les années vingt. Avant et, Dieu sait, après aussi, le fleuve a suivi plusieurs cours et ralenti son allure.

Indépendamment des problèmes qu'il pouvait soulever, le livre était remarquable, et surtout, avec les postfaces d'Hitchcock ajoutées vingt et trente ans après, il fut un tournant dans l'histoire et la théorie de l'architecture des années 1922-1932. Ou encore, comme Hitchcock l'a écrit dans son avant-propos de 1966 : « Du moins, ce livre est-il une présentation par des contemporains jeunes et enthousiastes de la nouvelle architecture des années vingt au moment où elle atteignait son apogée au début de la décennie suivante. »

Et, cher lecteur, souviens-toi s'il te plaît des derniers mots du livre. Ils s'adressent à toi. « Nous avons encore une architecture. » Certes oui, mais l'emprise de l'architecture en tant qu'art sur les projets de la profession et du public est aussi précaire aujourd'hui qu'en 1932.

Mai 1994  
New York

L'ensemble est unifié par la dalle du toit reposant sur des supports réguliers, et non par le mur-écran continu, placé habituellement à l'extérieur.

Dans la maison au Pradet de Le Corbusier, des portions de mur en maçonnerie de moellons représentent le support principal tandis que des poteaux isolés ne sont utilisés que de façon subordonnée. Les sections porteuses ne sont pas interrompues par des fenêtres et sont largement espacées les unes des autres par des parois entièrement vitrées. Comme dans le pavillon de Barcelone, le volume enveloppant est défini par la dalle continue du toit. Les surfaces externes ne sont pas continues car elles sont de deux sortes : murs en maçonnerie ininterrompus et écrans de verre qui viennent s'interposer. Mais ces deux types de surfaces sont traités de manière à souligner la spécificité de chacune. Les murs porteurs ont un aspect brut et compact, alors que les écrans intermédiaires sont légers, lisses et transparents. Ces deux catégories sont mises en relation l'une par rapport à l'autre selon des proportions soignées. Le recours à un type particulier de construction, adapté au problème spécifique d'une villa de la Côte d'Azur, a abouti à un type particulier de création. Le principe général d'une surface sur un volume a inspiré le parti, mais il ne l'a pas restreint. Ainsi, dans le passé, les principes fondamentaux des styles importants étaient surajoutés dans des cas exceptionnels. Cette manière particulière de concevoir a sa place dans le style général contemporain tout autant que les édifices sans colonnes de l'architecture grecque ou les constructions non voûtées du gothique.

Dans le cas où la construction n'est pas l'ossature typique enveloppée d'un écran protecteur, le principe bien compris de surfaces sur un volume aboutira toujours à des applications particulières. Il se peut que l'exception apparente ne confirme pas la règle générale, mais elle témoigne incontestablement de sa souplesse. Les règles rigides de création sont facilement transgressées une fois pour toutes, tandis que des principes souples pour l'architecture ne font que croître et embellir. S'ils n'oublient pas les origines d'un certain type de construction ni les possibilités à venir, les architectes devraient trouver dans des règles comme celle de la surface continue sur un volume, un principe directeur fiable et durable à mesure que le Style International se développe.

## V

# Matériaux de surface

Le principe de surfaces enveloppant un volume ne s'exprime pas seulement dans la conception d'ensemble d'un édifice moderne ; les matériaux qui composent concrètement cette surface ont eux aussi une extrême importance. L'enduit omniprésent qui représente encore le trait distinctif du style contemporain, présente comme avantage esthétique de former un revêtement continu et uni. Mais si l'enduit est rugueux, la netteté de la conception qui facilite l'appréhension du volume de l'édifice est alors émoussée. À cause de sa texture et du fait qu'il rappelle les édifices anciens recouverts de stuc, l'enduit rugueux créera un effet de masse. Tout enduit, lisse ou rugueux, a tendance à se fissurer et à se maculer de rayures ; s'il est peint, il a encore moins de chance de conserver sa surface et sa couleur d'origine. À l'instar du béton laissé brut, l'enduit doit être considéré comme inférieur à des revêtements plus solides, sauf pour les bâtiments à grande échelle, pour lesquels les défauts qui apparaissent avec le temps se remarquent relativement peu. Un matériau similaire à l'enduit mais élastique et dans une large gamme de couleurs et pouvant être appliqué sur divers supports, serait idéal.

Le revêtement de bois est remarquable dans le cas de la construction moderne en bois. Il n'est pas aussi résistant que la pierre ou la brique ; pourtant, comme nous le savons bien en Amérique, il peut durer bien plus d'un siècle s'il est peint régulièrement. Des planches bouvetées lisses sont préférables à des joints à recouvrements ou découpés en bandes, car ces derniers déparent la surface, surtout dans les constructions à petite échelle. Dans les intérieurs et sur les bâtiments temporaires, des panneaux de contre-plaqué conviennent parfaitement dans la mesure où ils sont lisses et de grandes dimensions. On peut les peindre ou laisser le grain apparent. Tout encadrement suggérant des panneaux rompt gravement la continuité de la surface et doit donc être évité.

Comme dans l'architecture du passé, la pierre, le granit et le marbre restent les plus beaux matériaux pour les surfaces murales. Toutefois, à moins d'être de grandes dimensions, les unités distinctes ont tendance à se présenter comme les faces de blocs en maçonnerie, ce qui donne un effet de poids et de masse. À l'instar de l'architecture byzantine, il est possible d'utiliser des plaques de telle sorte que soit nettement montrée leur véritable nature

# X

## La Siedlung

L'essor de l'urbanisme moderne a engendré une intervention accrue des autorités politiques dans le domaine de l'architecture. Dans certains cas, comme par exemple pour les immeubles du temps d'Hausmann qui bordent les boulevards parisiens, l'effet esthétique de cette intervention a été bénéfique. Dans d'autres cas, les effets sont regrettables : il en est ainsi à New York du règlement d'urbanisme qui impose la présence de retraits pour les immeubles de grande hauteur, ou bien dans les villes allemandes de la *Baupolizei* (police de la construction) qui oblige les constructeurs qui interviennent ultérieurement dans une rue à poursuivre les toits pentus utilisés dans les premières maisons.

Mais l'État ne se contente pas de superviser l'architecture. Il est lui-même devenu maître d'ouvrage dans des domaines qui appartenaient auparavant aux individus. L'état ne se borne plus à faire construire des bureaux de poste, des écoles et des bâtiments administratifs. Dans l'ensemble de l'Europe, des organismes publics et semi-publics se préoccupent du logement bon marché. En Amérique, le financement d'ensembles immobiliers par l'État ou par des philanthropes — qui souvent soutiennent des activités qui à l'étranger sont du ressort du gouvernement —, ne fait que commencer.

En Amérique, malgré le développement de la planification en équipe selon des critères modernes, le style des maisons individuelles dans nos « banlieues jardins » reste traditionnel. Même dans le cas où l'on a introduit la construction moderne, les commanditaires ont été réticents à fournir des projets modernes. En conséquence, nos *Siedlungen*<sup>1</sup> sont parfois d'excellentes illustrations de théories sociologiques, mais elles sont rarement des exemples de bonne construction moderne et ne sont jamais des œuvres architecturalement remarquables.

Pourtant, même l'habitation à coût minimal représente potentiellement de l'architecture. Le logement individuel minimal remplit une fonction si simple et si peu spécialisée qu'il appartient tout à fait au domaine de la construction et qu'il est susceptible d'être standardisé. Mais un projet développé comme un tout représente un problème complexe offrant la possibilité de choix arbitraires en si grand nombre qu'il peut devenir de l'architecture. Les constructeurs américains qui ont standardisé les formes Tudor ou

géorgiennes ont créé une architecture extrêmement mauvaise, aussi médiocre et factice que nos gratte-ciel modernistes. Nous pourrions à l'avenir standardiser plus complètement et plus logiquement en suivant la pratique des architectes européens.

Dans les meilleures *Siedlungen*, la coordination offre une étendue de configurations que la simple répétition de bâtiments semblables ne peut procurer. Le principe de régularité impose un ordre général, alors que satisfaire les différentes fonctions privées et publiques d'une *Siedlung* dans sa totalité procure variété et intensité. La relation entre les unités répétées de logement à proprement parler et les unités spéciales desservant la communauté dans son ensemble est analogue à la relation qui existe dans un hôtel entre les chambres individuelles et les salles communes.

Recourir gratuitement à l'asymétrie dans la *Siedlung* viole le principe de régularité. D'un autre côté, il est rarement possible d'appliquer partout la symétrie axiale compte tenu des nécessités imposées par une orientation correcte. Mais appliquer les mêmes règles esthétiques à la fois pour les unités de logement répétées et pour les bâtiments uniques donnera naturellement à toute la composition un caractère d'homogénéité.

Les théâtres, les cafés, les églises et les écoles trancheront sur les autres édifices. À cause de leur échelle plus grande, on peut leur donner un caractère plus architectural que les bâtiments ordinaires environnants. Mis en évidence par les particularités de leurs fonctions, ils symbolisent les activités de groupes. Parce qu'ils rompent le système spécifique régulier des logements environnants, ils représentent les points culminants de l'ensemble.

Les *Siedlungen* des fonctionnalistes européens atteignent généralement le niveau esthétiquement neutre de la bonne construction, alors que les réalisations de ceux qui appliquent plus délibérément les règles du style contemporain parviennent souvent au niveau de l'architecture. Les *Siedlungen* de cette dernière catégorie ne sont pas moins fonctionnelles. L'idéalisme des fonctionnalistes européens ne doit pas nous induire en erreur. Le fonctionnalisme est absolu en tant qu'idée et non comme réalité. En tant qu'idée, il doit composer avec d'autres idées comme celle de la composition esthétique.

La *Siedlung* moderne soulève la question de la signification de la fonction en architecture de façon plus pertinente que tout autre type de bâtiment. Que ce soit en Europe ou en Amérique, la fonction générale est claire : il s'agit de fournir un grand nombre de logements à l'écart de la ville sans être pour autant trop éloignés du lieu de travail des habitants. Les problèmes de communication, de vente au détail et de loisirs sont divers, mais ils ne sont pas prétextes à controverse architecturale. Plus on peut intégrer ce

<sup>1</sup> Le terme allemand *Siedlung* désigne de façon commode et spécifique les logements sociaux publics de l'époque moderne. Il est préférable aux expressions « banlieues jardins » ou « subdivisions résidentielles ».

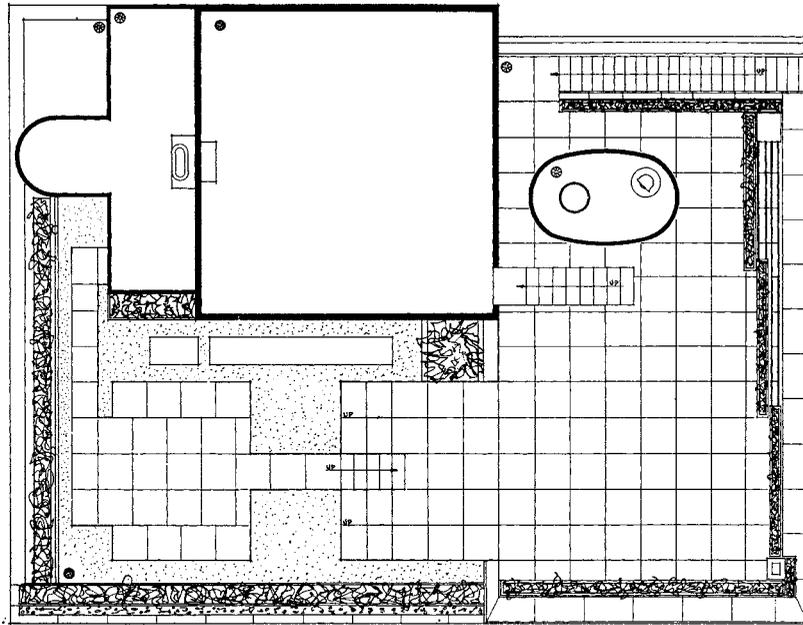
genre de fonctions collectives dans un même plan d'ensemble, plus il en résulte une *Siedlung* architecturalement intéressante.

Dans les unités résidentielles individuelles elles-mêmes, le présent et l'avenir s'affrontent. Dans le cas d'une maison construite sur un terrain spécifique pour un client précis — c'est toujours un problème architectural très important dans tous les pays du monde à l'exception de la Russie — les fonctions de la maison comme lieu à habiter doivent être définies par l'architecte de concert avec le client. La personne qui est sur le point de se faire construire une maison connaît ses besoins ou bien on peut les lui faire préciser en les analysant. En effet, satisfaire un client en particulier est une fonction importante de l'architecture que les fonctionnalistes européens ignorent généralement. Pour eux, un tel travail est dépourvu de signification sociologique.

La *Siedlung* est destinée non pas à une famille donnée, mais à une famille typique. Ce monstre statistique, à savoir la famille typique, n'a pas d'existence personnelle et ne peut se défendre contre les théories sociologiques des architectes. Lors de leurs réunions annuelles, les fonctionnalistes européens ont défini des normes pour le logement minimal idéal. Ces normes ont souvent peu de rapport avec le mode de vie réel de ceux qui doivent habiter dans ces logements. Pourtant une telle théorisation présente un intérêt en tant qu'instrument de progrès social. Les architectes qui exercent en libéral ou dans le domaine public, doivent contribuer par leurs suggestions à améliorer et à développer les fonctions de l'habitat. Ce sont des spécialistes qui peuvent traduire de vagues désirs en réalité. Mais il faut garder un équilibre entre la mise au point de maisons idéales pour un habitat scientifique et la fourniture de maisons confortables pour la vie quotidienne.

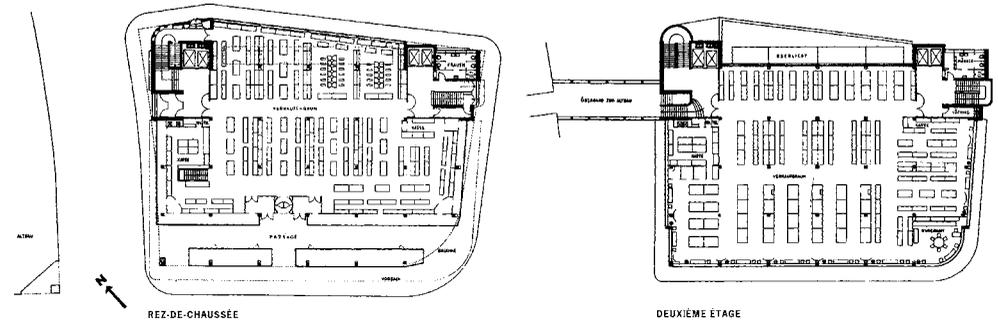
Trop souvent, dans les *Siedlungen* européennes, les fonctionnalistes construisent pour quelque surhomme prolétarien de l'avenir. Pourtant, dans la plupart des édifices, les désirs exprimés par un client donné constituent les fonctions les plus explicites et les plus difficiles. Les architectes qui suivent des règles tout autant esthétiques que fonctionnelles sont généralement plus à même de répondre aux véritables besoins. Ils satisfont leur idéalisme en élevant leurs *Siedlungen* au niveau de l'architecture grâce à une planification d'ensemble efficace et à une composition de qualité. L'idéalisme des fonctionnalistes exige trop souvent que soit satisfait ce qui devrait être nécessaire, même aux dépens de ce qui est vraiment nécessaire. Au lieu d'affronter les difficultés du présent, ils se précipitent vers les incertitudes de l'avenir.

À cette question de la fonction dans les logements sociaux, il existe un revers. Les critiques locaux exigent souvent que les architectes satisfassent des besoins particuliers inconnus dans d'autres collectivités. Des fenêtres adaptées à des formes bizarres de ventilation, ou divisées de telle sorte qu'on puisse les ouvrir sans déranger les pots de fleurs placés sur les rebords, des pièces conçues pour des méthodes particulières de séchage de linge à l'intérieur, des volets solides aux étages supérieurs inaccessibles aux cambrioleurs :



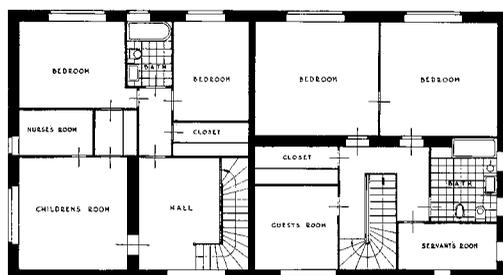
**Le Corbusier & Pierre Jeanneret : Terrasse de l'appartement De Beistegui, Champs-Élysées, Paris, 1931 ; le jardin**

Composition simple à partir de formes rectangulaires et d'une cage d'escalier ovale. Les haies et l'arbre forment un contraste saisissant avec le marbre blanc. Les haies sont placées dans des bacs mobiles actionnés électriquement. On peut donc avoir une intimité totale ou jouir d'une vue magnifique sur le centre de la cité. L'espace supérieur enclos qui est un solarium a un sol d'herbe et des murs de couleur bleu ciel pâle.

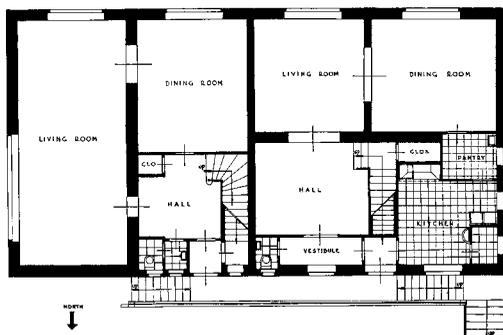


**Eisenlohr & Pfennig : Grand magasin Breuninger, Stuttgart, 1931**

Les cadres des fenêtres sont en bronze et les surfaces des murs sont habillées de plaques en pierre. Le retrait est mieux traité ici que dans le grand magasin de la page 128. L'angle incurvé et les lettres rompent la monotonie. Le projet est maîtrisé, mais manque de qualités propres.



PREMIER ÉTAGE

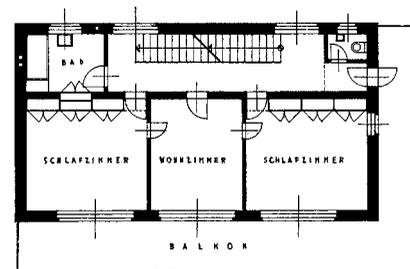


REZ-DE-CHAUSSEE

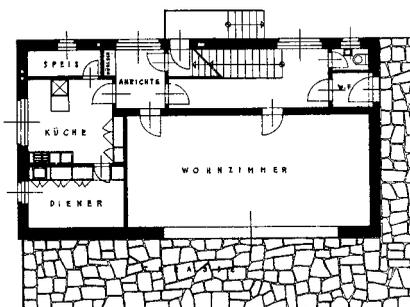


### Otto Eisler : Maison double, Brno, Tchécoslovaquie, 1926

Composition asymétrique réussie. Pour obtenir un rythme progressif, l'architecte a introduit trop de variété dans la taille et l'espacement des fenêtres du rez-de-chaussée. Les cadres épais des fenêtres semblent d'autant plus lourds qu'ils sont de couleur claire et non foncée.



PREMIER ÉTAGE



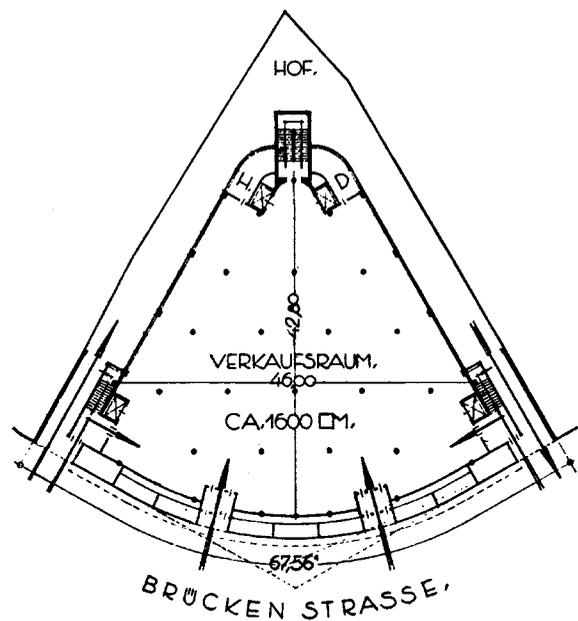
REZ-DE-CHAUSSEE



### Otto Eisler : Maison pour deux frères, Brno, Tchécoslovaquie, 1931

L'extrême régularité est atténuée par l'abri placé asymétriquement sur le toit et par la grande fenêtre du rez-de-chaussée. Les proportions sont plutôt lourdes, mais l'effet général est allégé par la balustrade du balcon. Les surfaces sont en pierre artificielle rouge.



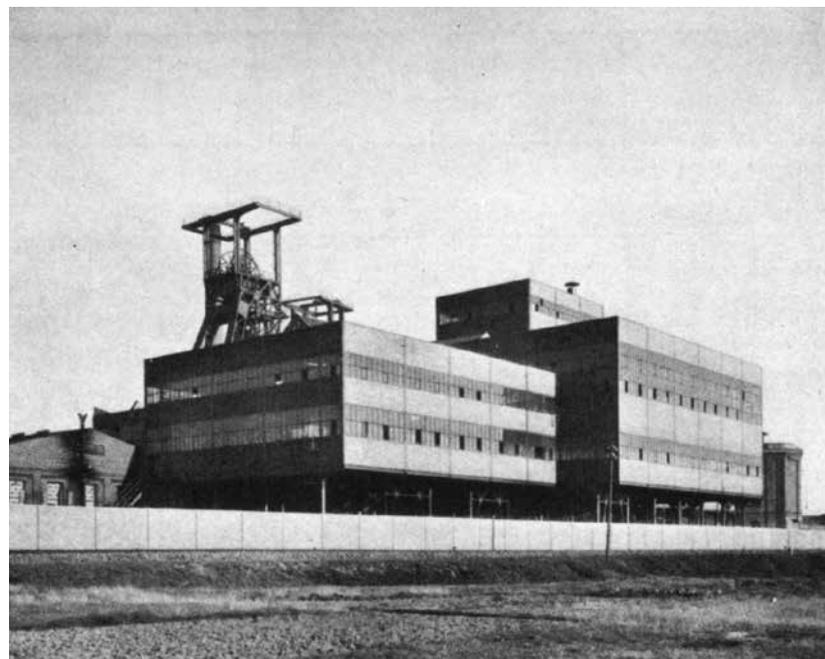
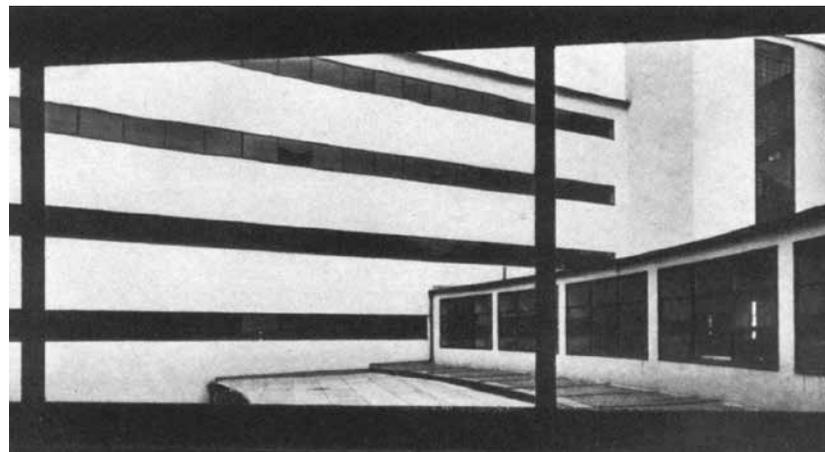


REZ-DE-CHAUSSÉE



**Erich Mendelsohn : Grand magasin Schoken, Chemnitz, Allemagne, 1928-1930**

Les très étonnantes fenêtres en rubans sont permises par la construction en porte-à-faux. Surface murale en plaques de pierre. Les retraits imposés par les règlements de la construction produisent un regrettable effet d'escalier, comme dans les gratte-ciel de New York.



**Erich Mendelsohn & R.W. Reichel : Immeuble du syndicat allemand des travailleurs de la métallurgie, Berlin, 1929-1930 ; cour**

La photographie prise à travers une fenêtre identique à celles situées de l'autre côté de la cour, montre l'extrême légèreté des châssis. La cage d'escalier n'est satisfaisante ni par son emplacement, ni par ses proportions.

**Theodor Merrill : Usines minières Königgrube, Bochum, Allemagne, 1930**

Exemple d'ossature laissée apparente qui, sauf à grande échelle, est moins satisfaisante que la méthode habituelle de revêtement de l'ossature.

# Le Style International vingt ans après

par H. R. Hitchcock

L'article qui suit a été écrit pour le numéro d'août 1951 d'*Architectural Record*. Il prend la forme d'une série de citations extraites du texte d'origine de 1932 avec des commentaires faits à la lumière de l'évolution de l'architecture moderne au cours des vingt années qui ont suivi. Le traitement typographique permet de distinguer les passages cités du livre — préparé en 1931, mais publié seulement l'année suivante — des commentaires de 1951.

*Le Style International* était préfacé par Alfred Barr, directeur du Museum of Modern Art. Dans le premier paragraphe, il affirmait une chose que même les auteurs auraient pu considérer comme présomptueuse :

*Ils ont prouvé sans discussion possible qu'il existe aujourd'hui un style moderne aussi original, aussi cohérent, aussi logique et aussi largement répandu que tout autre style du passé. Les auteurs l'ont appelé le Style International. À de nombreux lecteurs, cette affirmation d'un nouveau Style paraîtra arbitraire et dogmatique.*

Et comment ! Un quart de siècle après que le Bauhaus de Gropius à Dessau et le pavillon de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier à l'exposition des Arts décoratifs de 1925 à Paris, ont rendu manifeste pour la première fois l'existence d'une sorte de programme concerté pour une nouvelle architecture, il est toujours absolument inutile de conclure que le « Style International » (qu'eux-mêmes et d'autres architectes européens faisaient mûrir à l'époque) devrait être considéré comme le seul modèle ou programme correct pour l'architecture moderne.

L'œuvre de nombreux architectes éminents, tel Frank Lloyd Wright, qui ne cachent pas leur hostilité aux soi-disant principes du Style International, appartient certainement à l'architecture moderne au même titre que l'œuvre de Gropius et Le Corbusier. Pourtant, les concepts spécifiques d'un nouveau style moderne qui remontent aux années vingt définissent *vraiment* de manière commode cette cristallisation — cette convergence d'idées longtemps restées immanentes — qui eut lieu alors en France, en Allemagne et en Hollande et qui, un quart de siècle plus tard, s'est diffusée dans l'ensemble du monde civilisé. (Il n'y a qu'en Russie je crois que les formes du Style International soient impopulaires — manière plutôt douce de qualifier l'interdiction officielle totale !)

En général, c'est le concept de « style » lui-même — impliquant retenue ou discipline selon des règles *a priori* de telle ou telle sorte —, qui a été le

plus dur à accepter pour les architectes, contrairement aux critiques et aux écrivains. L'introduction du livre de 1932 était donc consacrée à défendre « la notion de style » et cette défense est encore valable aujourd'hui, même si sa validité peut aussi encore être discutée :

*La chaos de l'éclectisme a contribué à donner à l'idée même de style une mauvaise réputation dans l'esprit des premiers architectes modernes à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle.*

Les architectes modernes et éminents de la vieille génération, en particulier Wright et Gropius, sont encore ceux que dérange le plus l'idée que tout ce qu'on peut à proprement appeler un style, au sens historique du terme, peut jouer un rôle valable dans l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, Wright lui-même possède manifestement un style très individualisé, et même plusieurs à vrai dire, et il est aussi évident que ce style (ou ces styles) personnel(s) pourrait servir de cadre au progrès architectural si ses préceptes d'« architecture organique » étaient largement acceptés et consciencieusement suivis.

Gropius se dit fier du fait qu'il est difficile de distinguer entre les travaux de ses élèves — difficulté qu'il a plutôt tendance à exagérer d'ailleurs. (Car le travail de Paul Rudolph par exemple diffère grandement de celui des membres de ce qu'on pourrait appeler l'École de la banlieue de Boston, Boston Suburban School). Mais quel est cet anonymat que le directeur du département d'architecture d'Harvard admire dans l'œuvre de ses élèves si ce n'est un style commun ? En outre, ce n'est pas le style « Gropius » ou le style « Bauhaus », mais simplement une partie importante du vaste Style International tel qu'il est pratiqué par la troisième génération d'architectes modernes dans le nord-est des États-Unis.

*La révolte individualiste des premiers architectes modernes a porté un coup décisif au prestige des « styles » [historiques], mais elle n'a pas fait disparaître l'idée qu'il y avait la possibilité de choisir entre telle ou telle conception esthétique.*

Refuser aujourd'hui une liberté de choix comparable, simplement parce qu'il y a vingt-cinq ans, l'évolution de l'architecture moderne commençait à converger de façon visible, est certainement une forme d'académisme. Ce n'est déjà que trop évident dans les lieux où on s'attend à l'y trouver, à savoir dans les écoles d'architecture de premier plan et dans les grandes agences très institutionnalisées. Il devrait y avoir, dans l'architecture des années cinquante, place pour un éventail d'effets aussi différents, sinon divergents, que la Maison du Peuple de Victor Horta à Bruxelles de 1897, un des premiers bâtiments modernes largement en métal et verre trop souvent oublié aujourd'hui, et le Golf Club de Wright à River Forest (dans sa première version de 1898), construction ordinaire à ossature de bois dans laquelle la plupart des principes de ses maisons de la Prairie, développées au cours de la décennie suivante et devenues des « classiques », étaient presque déjà totalement parvenus à maturité.

*Les individualistes dénoncèrent la soumission à des principes esthétiques fixes imposant une mainmorte sur le matériau vivant de l'architecture ; ils mirent en avant l'échec des renaissances stylistiques [du XIX<sup>e</sup> siècle] comme preuve que l'idée même de style était une erreur malsaine.*

Une grande partie de ce que Dean Wurster a appelé le style « Drugstore moderne » montre que ces « individualistes » étaient beaucoup moins dans l'erreur que ce que nous admettions il y a vingt ans. Il est certain qu'une

conception trop rigide de ce qui est stylistiquement « permmissible » est toujours absurde. Mais au cours de la plus grande partie de la période qui s'est écoulée depuis 1932, notre affirmation selon laquelle :

*La notion de style qui a commencé à dégénérer lorsque les renaissances stylistiques ont détruit les règles du baroque, a maintenant retrouvé sa réalité et sa fécondité*

a été confirmée par ce qui est arrivé.

La notion de style moderne devrait rester, comme c'est le cas actuellement, quelque chose de lâche plutôt que quelque chose de trop étroitement définie. Cependant, il y aura toujours une manière de style dans les arts des périodes conscientes d'elles-mêmes, qu'on le reconnaisse et qu'on l'appelle ainsi ou non. Puisque dans une civilisation développée, il est impossible de revenir à la production naturelle des « arts populaires » soi-disant dépourvus de style, il est bon de prendre conscience du fait qu'il existe un problème de style. Chercher à bannir totalement le style est culturellement ingénu ; c'est également utopique ou plus précisément, millénaire (en un sens au moins, il n'y avait pas de « styles » dans le jardin d'Eden !).

*Aux développements architecturaux inconscients et hésitants du XIX<sup>e</sup> siècle, aux expériences confuses et contradictoires du début du XX<sup>e</sup>, a succédé une évolution orientée. Il existe maintenant un ensemble unique de règles, assez précises pour donner une réalité au style contemporain et en même temps suffisamment souples pour permettre des interprétations individuelles et pour susciter une croissance générale.*

Aujourd'hui, cette « précision » fâche, précisément parce qu'elle a eu un tel succès. Pourtant, la définition d'un ensemble fixe de règles en architecture est probablement la création principale du XX<sup>e</sup> siècle, et non pas les développements techniques dans la production du bâti qui sont devenus universellement acceptés. Les développements techniques modernes ont périodiquement déçu les optimistes et de façon peut-être encore plus remarquable, ils ne sont pas parvenus à être à la hauteur des prophéties audacieuses des critiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

Vingt-cinq ans après, ce sont la « souplesse » et la possibilité de « croissance générale » à l'intérieur du Style International qui devraient être soulignées. Il y a vingt ans, cela commençait déjà à être évident pour Philip Johnson et moi-même. Malheureusement, peu de lecteurs semblent nous avoir rendu justice à cause des remarques promptement rejetées comme de simples échappatoires :

*La notion de style comme cadre de croissance potentielle et non comme moule rigide et contraignant, s'est affirmée par la reconnaissance de principes sous-jacents pareils à ceux que les archéologues perçoivent dans les grands styles du passé. Ces principes sont peu nombreux et étendus.*

Des principes énoncés si fermement en 1932, je dirais en 1951 qu'ils sont trop peu nombreux et trop étroitement définis :

*Il y a en premier lieu une nouvelle conception de l'architecture comme volume plutôt que comme masse. En second lieu, la régularité plutôt que la symétrie axiale sert de moyen principal pour ordonner la composition. Ces deux principes auxquels s'ajoute la proscription de la décoration surajoutée et arbitraire, caractérisent les productions du Style International.*

# Table

<b>Préface à l'édition française</b>	5
<i>par Claude Massu</i>	
<b>Avant-propos à l'édition de 1995</b>	15
<i>par Philip Johnson</i>	
<b>Avant-propos à l'édition de 1966</b>	19
<i>par Henry-Russell Hitchcock</i>	
<b>Préface</b>	23
<i>par Alfred H. Barr Jr.</i>	
<b>Introduction : La notion de style</b>	27
<b>Historique</b>	31
<b>Le fonctionnalisme</b>	39
<b>Premier principe : L'architecture comme volume</b>	43
<b>Matériaux de surface</b>	49
<b>Deuxième principe : Sur la régularité</b>	53
<b>Troisième principe : L'absence de décoration surajoutée</b>	61
<b>Architecture et construction</b>	67
<b>Le plan</b>	71
<b>La Siedlung</b>	75
<b>Le Style International vingt ans après</b>	163
<i>par H. R. Hitchcock</i>	