Henry-Russell Hitchcock
Philip Johnson

Le Style International

Traduction et préface de Claude Massu

Éditions Parenthèses

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7
www.editionsparentheses.com

par Claude Massu

Préface à l'édition française

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 [1]. 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 XIXe et XXe 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.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

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 [2]. 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 [3]. C'est dire si la dimension sociale de l'architecture n'était absente ni de l'exposition, ni du catalogue. À l'exposition, on pouvait même voir des photographies de

[1] 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.

[2] Voir Terence Riley, *The International Style : Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*, New York, Rizzoli, 1992.

[3] 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.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

bidonvilles prises à New York (*slums* et *superslums*) 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 [4], 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 Houses » est présenté à l'exposition et illustré dans le catalogue [5]. Plusieurs maisons de la

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

[5] 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).

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

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 XIXe 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 [6] » 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 postfaces 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 collectives sur les actes créateurs individuels, à leur volonté d'inscrire l'architecture

[6] « 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.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

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 XIXe 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 [7]. 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 XIXe 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 Loyd 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 [8].

[7] À titre d'exemple, voir l'article « style » du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* de Viollet-Le-Duc.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7
www.editionsparentheses.com

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 Siegfried 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 intérêt

[8] Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co, *Architecture contemporaine*, Paris, Berger-Levrault, 1982, p. 238.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

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 [9] (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 [10]. 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 notion de Style

[9] 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.

[10] 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 53e Rue Ouest une sorte de manifeste du Style International en acte, voire un modèle.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

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* [11], 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 [12] »). 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 [13] »).

[11] 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.
[12] Philip Johnson, *Writings*, New York, Oxford University Press, 1979, p. 122.
[13] 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).

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7
www.editionsparentheses.com

H.-R. Hitchcock et P. Johnson reconnaissent donc tous deux que leur ouvrage appartient à l'histoire et, qu'à partir des années soixante, 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 [14]. 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 [15]. 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 XXe siècle.

Claude Massu

[14] Voir traduction française : Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1976.
[15] *New Chicago Architecture, Beyond the International Style*, Chicago, Rizzoli, 1981.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

par Philip Johnson

Avant-propos à l'édition de 1995

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

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

tenue presque en même temps que la publication du livre a connu un *succès d'estime* [1]. 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 pratiquions 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 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

[1] En français dans le texte [*N.d.T.*]

www.editionsparentheses.com / Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

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

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

par Henry-Russell Hitchcock

Avant-propos à l'édition de 1966

En 1931, le musée d'Art moderne [de New York], institution qui n'avait alors que deux ans d'âge, et qui jusque-là s'était consacrée surtout à la présentation de peintres, a organisé sa première exposition d'architecture. Le directeur, Alfred Barr, a demandé à Philip Johnson et à moi-même d'organiser cette manifestation qui a eu lieu l'année suivante. Les œuvres de Le Corbusier, Oud, Gropius, Mies van der Rohe et, par contraste, celles de Wright, faisaient l'essentiel de l'exposition. Mais il y avait aussi des œuvres réalisées par d'autres Américains, notamment Hood, Howe & Lescaze et Neutra, et en tout quelque quarante architectes représentant l'actualité de la construction dans quinze pays. En même temps que l'exposition, nous avons préparé l'ouvrage *The International Style : Architecture since 1922*.

Après trente-trois ans — un tiers de siècle — les auteurs d'une œuvre qui fut en son temps d'actualité ne sont pas obligés de la mettre à jour dans une édition révisée. Le livre appartient depuis quelque temps à l'histoire, et le « Style » (qu'Alfred Barr dans sa préface écrit avec une majuscule, ce que nous n'avons pas fait dans notre texte) est universellement reconnu. Il y a quinze ans, j'ai écrit un article pour la revue *Architectural Record* intitulé « Le Style International vingt ans après [1] ». À l'époque, il semblait encore utile de citer de nombreux passages du texte d'origine et de les commenter à la lumière des développements ultérieurs intervenus dans les années avant et après la guerre. Dans sa célèbre maison de verre de 1949, Philip Johnson avait peu de temps auparavant souligné de façon notable la continuité de l'aspect miesien du Style International, comme d'autres architectes américains le faisaient également en même temps, en particulier Eero Saarinen et l'agence Skidmore.

Depuis lors et de manières différentes, lui de façon très frappante par ses bâtiments qui depuis dix ans maintenant se démarquent du Style International tel que nous le comprenions en 1932, et moi-même dans divers écrits — très nettement dans les chapitres 22, 23 et 25 d'*Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries* qui traitent de cette question, et dans l'épilogue à la seconde édition de ce même livre parue en 1963 — tous deux nous concluons que le Style International est maintenant terminé. Depuis 1932, deux protagonistes sont morts, d'abord Oud, puis Le Corbusier, l'architecte qui avait poursuivi le plus loin dans la voie du style d'origine des années vingt, et deux maîtres âgés vivent encore, Gropius et Mies van der Rohe.

J'ai tendance à penser maintenant que c'est moins le contenu du livre que la date de sa parution qui est le plus significatif. Si nous l'avions écrit

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

plusieurs années auparavant — comme mon *Modern Architecture of 1929* rédigé peu après que le nouveau style a été reconnu sinon accepté avec l'exposition du Werkbund à Stuttgart en 1927 et avec les projets de Le Corbusier pour le concours du palais de la Société des Nations en 1927-1928 — le canon des œuvres réalisées qui définissait le style aurait été sérieusement incomplet, car les deux plus belles maisons construites dans le nouveau style n'auraient pas existé, à savoir la Villa Savoye de Le Corbusier et la maison Tugendhat de Mies. Si nous l'avions écrit quelques années plus tard — indépendamment de l'interdiction politique de l'art moderne en 1933 en Allemagne où le nouveau style avait connu jusque-là ses plus grands succès, et en mettant de côté le ralentissement de la construction pour des raisons économiques en France et en Hollande — nous aurions eu à prendre en compte diverses évolutions qui ont brusquement modifié la situation internationale. D'une part, Frank Lloyd Wright, après être tombé en désuétude pendant presque dix ans, reprenait ses activités qui débutaient en fait avec son premier projet (1932) pour la maison Wiley de 1934, même si généralement on date cette reprise de la construction de la Maison sur la cascade (« Falling Water ») et des bureaux de la compagnie Johnson Wax, deux bâtiments commencés en 1936. D'autre part, Aalto accédait à la notoriété internationale, en particulier grâce à son pavillon construit pour l'Exposition de 1937 à Paris.

À la différence de Wright, Aalto est reproduit dans le livre, car il était déjà passé du néo-classicisme suédois au Style International à la fin des années vingt. En outre, nous étions bien entendu conscients des différences considérables entre les supports d'aspect sculptural présents dans la salle d'imprimerie du Turun Sanomat à Turku et les sveltes *pilotis* circulaires ou carrés si caractéristiques de Le Corbusier et des créateurs du Style International en général. Ainsi, dès le milieu des années trente, des architectes aussi bien jeunes qu'âgés, de fait, rivalisaient avec le style — ou le rejetaient — à une époque où il se diffusait très largement dans l'ensemble du monde occidental. Par exemple, nous n'avons reproduit dans notre livre en 1932 qu'un seul bâtiment du Japon et aucun d'Amérique latine.

Des lecteurs exigeants ont toujours remarqué que même en 1932, nous avions eu du mal à faire entrer dans notre définition simple du style le pavillon de l'Allemagne de Mies à l'Exposition de Barcelone de 1929 qui fut à l'époque salué — et l'a toujours été depuis, malgré une démolition précoce — comme peut-être le suprême exemple de création architecturale dans les années vingt, le projet Errazuris de Le Corbusier (que nous pensions à tort avoir été construit) et sa maison de Mandrot. Nous nous sommes contentés de présenter comme des exceptions à nos trois critères fondamentaux du Style International aussi bien les murs compacts en moellons projetés ou réalisés dans ces maisons de Le Corbusier, que l'absence de clôture volumétrique dans le pavillon de Mies.

Alors que nous écrivions le livre, nous ignorions que Le Corbusier allait beaucoup plus loin avec le pavillon suisse de la Cité universitaire à Paris. Non seulement il employait des moellons bruts pour un mur porteur — et qui plus est un mur extérieur avec une courbure irrégulière — sans que cela soit justifié par l'utilisation de ressources locales rustiques, comme dans le cas des Andes et de la Côte d'Azur, mais les *pilotis* n'étaient plus reliés à la structure interne de l'aile des

[1] Voir *infra*, p. 163.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

chambres d'étudiants placée au-dessus. En béton brut et légèrement sculpturaux en coupe, ces *pilotis* étaient lourds et massifs, contrairement aux poteaux frêles et linéaires que Le Corbusier avait utilisés jusque-là.

En rassemblant la documentation pour l'exposition sur laquelle le livre se fonde et en l'écrivant, nous n'avons jamais eu l'intention de présenter un livre de recettes pour appliquer correctement le nouveau style, ni de fournir un pronostic, et encore moins une annonce nécrologique prématurée. En fait, il semble que contrairement à nos intentions, ce que nous nous étions contentés de *décrire* a été jusqu'à un certain point suivi comme une prescription dans la mesure où cela offrait une synthèse logique de la pratique de trois nouveaux maîtres, Le Corbusier, Gropius et Mies, déjà généralement acceptés comme tels par l'avant-garde internationale. Avec le recul, on peut dire que la Hollande aurait pu être mieux — ou aussi — représentée par Rietveld plutôt que par Oud qui, malade, a cessé de produire à partir de 1930 pendant quelques années. En tout cas, en tant que prophètes que nous n'aspirions pas à être, nous ne sommes pas apparus ultérieurement comme ayant complètement échoué. Il reste que l'aspect prophétique du livre est peut-être exagéré dans l'article de 1951.

Quant à l'aspect nécrologique, qui dira, une génération après son apogée, à quel moment est mort le Style International ? Que c'en soit fini avec lui aujourd'hui est quelque chose d'évident, tout comme le fait que la quasi-révolution qu'il a représentée reste la base maintenant traditionnelle de l'architecture moderne ultérieure. Mais les lignes de force qui après 1930 ont conduit à *notre* situation présente dans les années soixante, comme les lignes de force qui avant les années vingt avaient débouché — souvent de façon plutôt indirecte — sur le Style International, apparaissent plus clairement maintenant qu'en 1932, soit comme histoire du proche passé, soit comme pronostic sur l'avenir immédiat.

Si l'on compare l'évolution de l'architecture de ce siècle dont plus des deux tiers se sont déjà écoulés (il n'est plus nécessaire de préciser architecture « moderne ») à une sorte de corde ou de bande de tissu, on voit maintenant que de nombreux fils disparates propres à des architectes tels que Wright, Berlage, Wagner, Loos, Mackintosh, Perret et Behrens, ont été tendus et amincis, dans certains cas de façon radicale, à mesure qu'ils étaient tissés et enroulés pour former la tresse serrée du Style International après la Première Guerre mondiale. On peut même reconnaître que quelques-uns de ces fils ont aussi gardé une certaine indépendance et ont continué d'exister avec une vitalité plus ou moins forte parallèlement au Style International : l'« architecture organique » de Wright, l'École d'Amsterdam, l'expressionnisme allemand, l'empirisme scandinave, et d'autres encore. Ces survivances qui sont maintenant devenues jusqu'à un certain point des résurgences, ont rendu de plus en plus complexe la scène architecturale des vingt dernières années. Elles l'ont aussi indiscutablement enrichie. Notre livre a été écrit juste après que cette tresse serrée a existé suffisamment longtemps pour rendre clairement identifiables la plupart de ses aspects, et juste avant que le tissu unifié du style architectural n'ait commencé à se défaire de nouveau, ou comme certains le pensent, à s'effilocher.

Pour changer de métaphore, on pourrait considérer l'histoire de l'architecture de notre siècle comme un fleuve qui coule d'abord lentement, amplement et librement, avec avant 1920 des variations au gré de nombreux remous et

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7
www.editionsparentheses.com

courants secondaires, mais qui dans les années vingt est canalisé en un chenal étroit, de sorte que pour un temps, il s'écoule impétueusement à une vitesse presque révolutionnaire selon le principe physique de l'effet Venturi. Au début des années trente, le fleuve recommençait certainement à s'élargir et à faire des méandres. Sous-titré *L'Architecture depuis 1922*, notre livre a été écrit en considérant les dix années qui l'ont précédé, c'est-à-dire celles d'un flot relativement enserré et rapide.

Il est impossible de savoir si la postérité verra dans les années où s'est formé le Style International et où il a connu un premier *succès d'estime* [2] un épisode aussi crucial que pour nous qui n'en n'étions qu'une partie, si humble fut-elle. Maintenant qu'une jeune génération de critiques et d'historiens braquent les projecteurs de la recherche érudite sur les années vingt, on corrige certaines légendes ; on réévalue de Klerk, Mendelsohn, Häring, Böhm et autres individualistes ; et au moins reconnaît-on l'importance statistique de l'immense masse de la production architecturale des années vingt qui n'a pas été concernée par l'essor du Style International. Même en comptant uniquement les œuvres des architectes et ingénieurs attitrés, je suppose qu'environ quatre-vingt-quinze pour cent des bâtiments n'ont pas été marqués par les idées nouvelles, soit parce que leurs créateurs dédaignaient les considérations esthétiques, soit parce que la plupart des architectes voulaient garder leurs conceptions, certes antérieures, mais pas nécessairement rigides et « traditionnelles ».

Je pense que nous pouvons admettre que le Style International ne fut pas qu'un simple mouvement superficiel, à l'instar du style manuélin ou de l'Art nouveau, car il concernait, sinon la totalité, du moins une grande partie, de ce qui constitue les caractéristiques essentielles de toute architecture. Mais je doute maintenant que les analogies avec l'architecture grecque et l'architecture gothique auxquelles nous nous étions laissé aller, pourront être défendues dans l'avenir — ou même qu'elles aient pu jusqu'à maintenant être soutenues. 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.

Septembre 1965
Northampton (Massachusetts)

[2] En français dans le texte [*N.d.T.*].

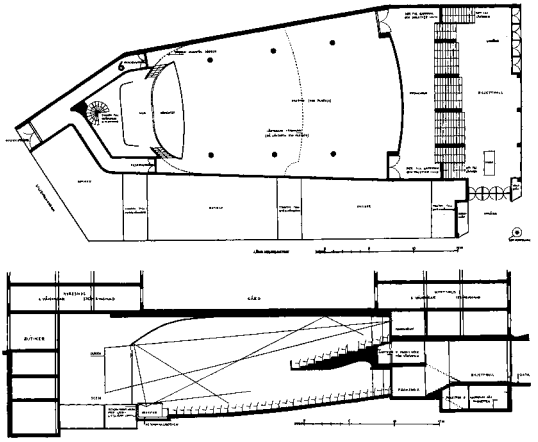
/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

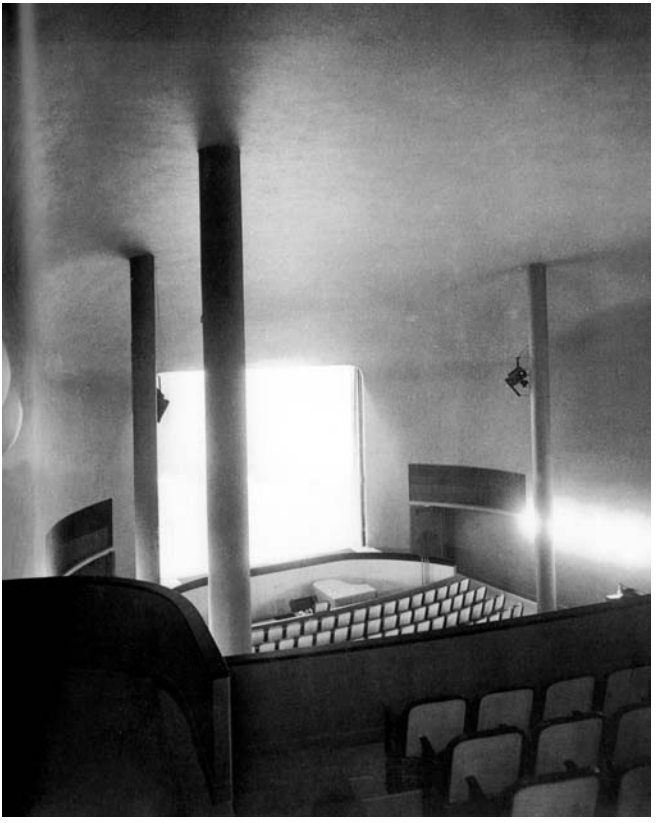
www.editionsparentheses.com

Alvar Aalto : immeuble Turun Sanomat, Abo, Finlande, 1930, presses du journal
Bâtiment industriel élevé au rang d'architecture grâce à de belles proportions. Surfaces lisses et formes soigneusement étudiées. Le profil des éléments porteurs en béton exprime franchement les tensions structurales.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

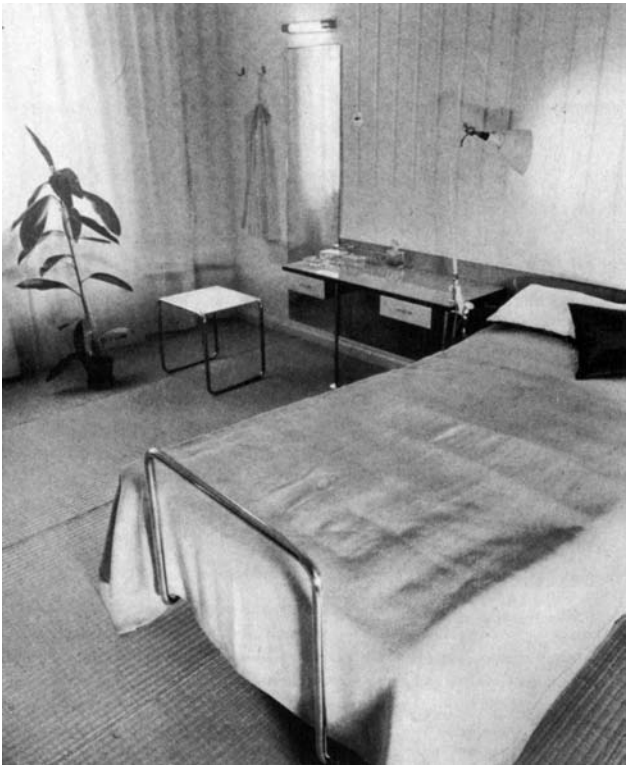




Uno Åhren : cinéma Flamman, Stockholm, 1929
Des considérations acoustiques déterminent la forme de l'intérieur. Les poteaux apparaissent comme de simples alignements de supports. Seul élément de décor : les éclairages.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

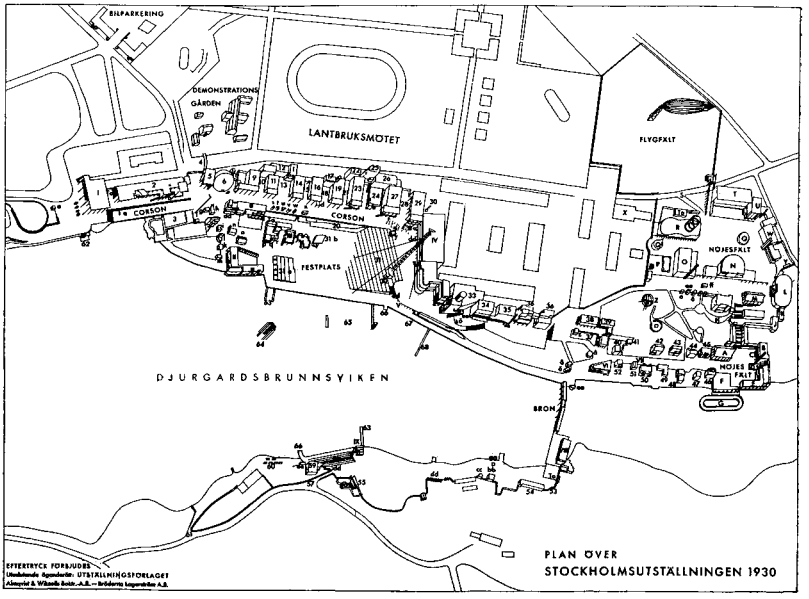


Josef Albers : salon présenté à l'exposition de la construction à Berlin, 1931
Fauteuils en bois dessinés sans référence à la tradition. Partout, la couleur est celle des matériaux naturels.

Marcel Breuer : chambre à coucher d'appartement, Berlin, 1931

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

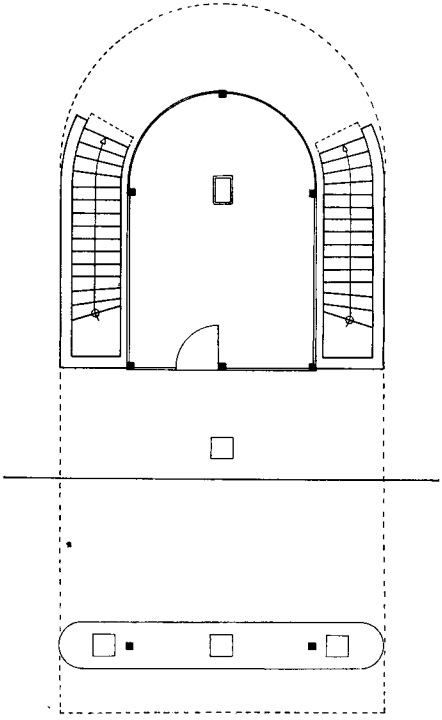


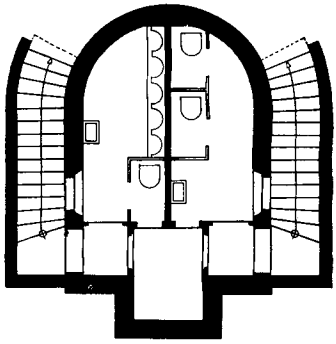
PLAN DE L'EXPOSITION

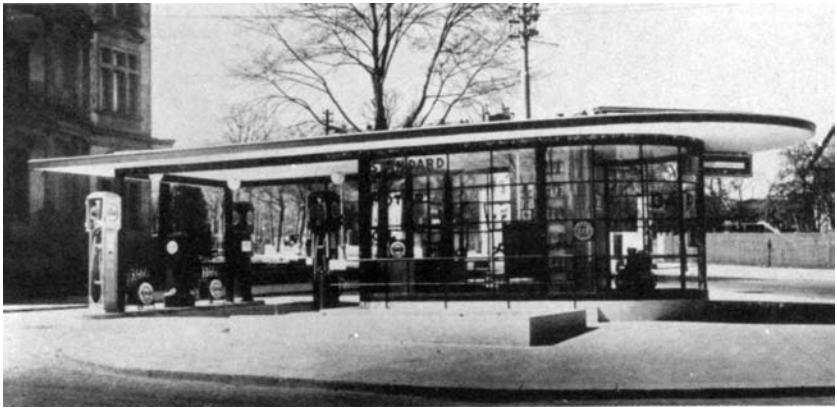
E. G. Asplund : pavillons de l'exposition de Stockholm, 1930
Le revêtement d'amiante et les grandes fenêtres dans des cadres légers créent une excellente surface pour la construction en bois. Les murs des pavillons latéraux de couleur blanc cassé contrastent avec le vert du pavillon central. Emploi décoratif habile des lettres et des drapeaux colorés.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com



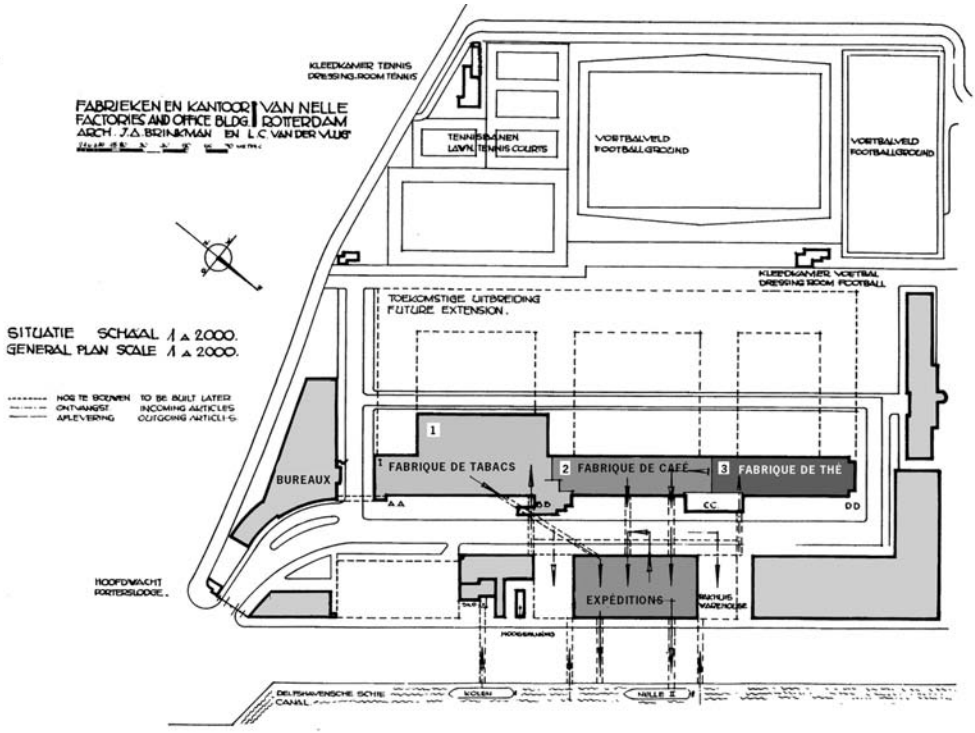




Hans Borkowsky : station-service Dapolin, Kassel, Allemagne, 1930
Surface plane du toit dominant le mur-écran transparent. Couleurs : rouge et blanc brillants pour des raisons publicitaires. Édifice facile à standardiser. À comparer avec la station-service standardisée américaine page 89.

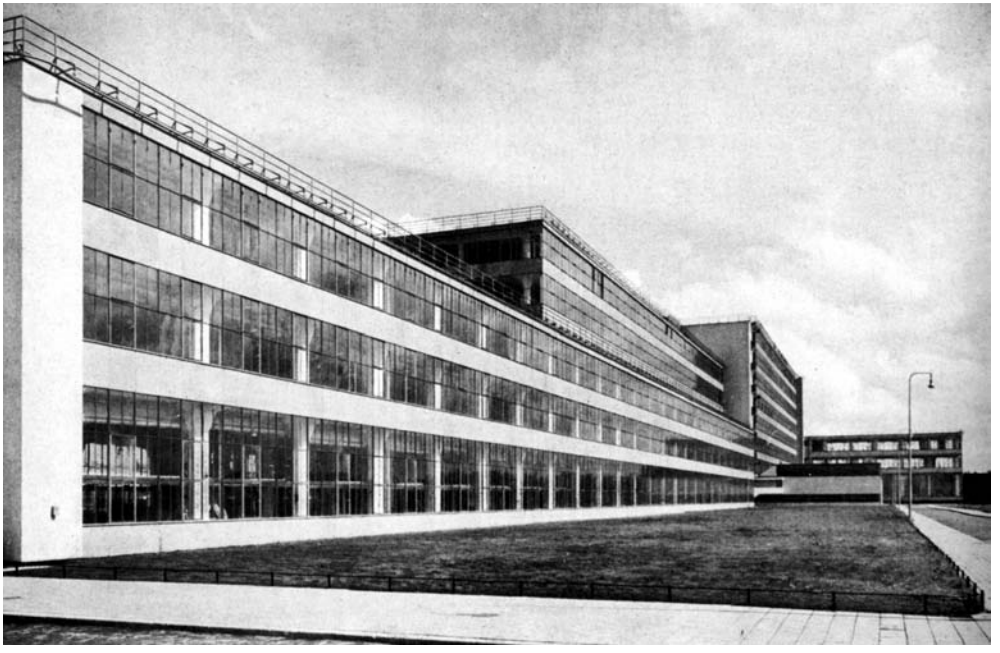
/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com



/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

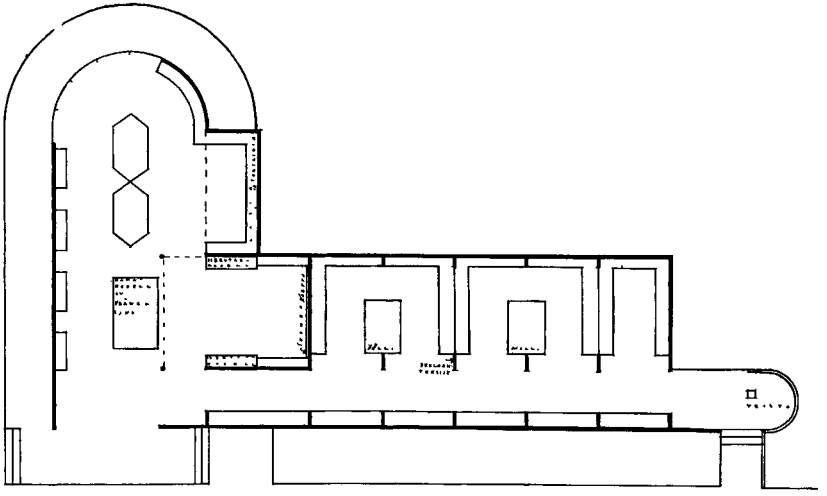
www.editionsparentheses.com

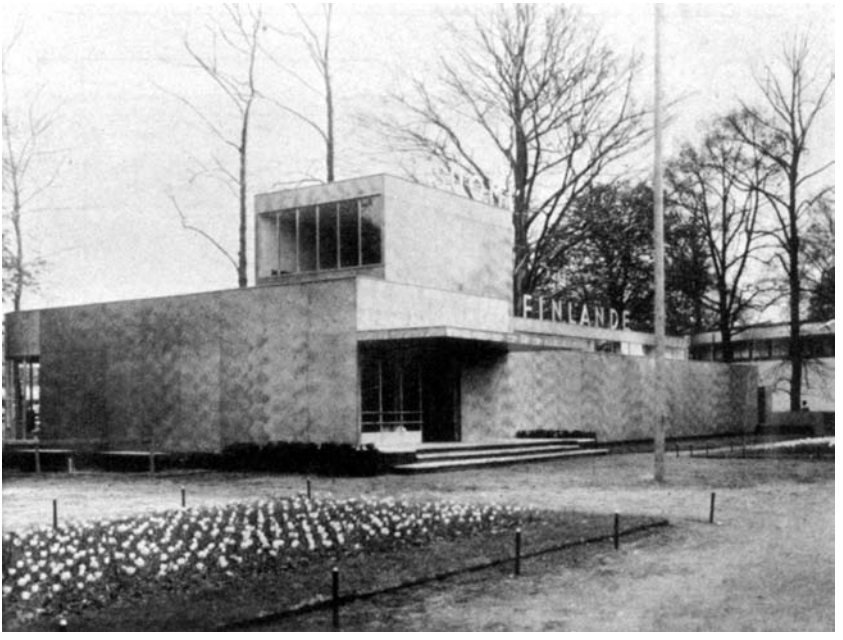


Brinkman & Van der Vlugt : fabrique de tabac, thé & café Van Nelle, Rotterdam, 1928-1930
Bâtiment industriel admirablement composé de trois parties, chacune consacrée à une fonction distincte mais, avec d'un bout à l'autre, la même régularité structurale.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

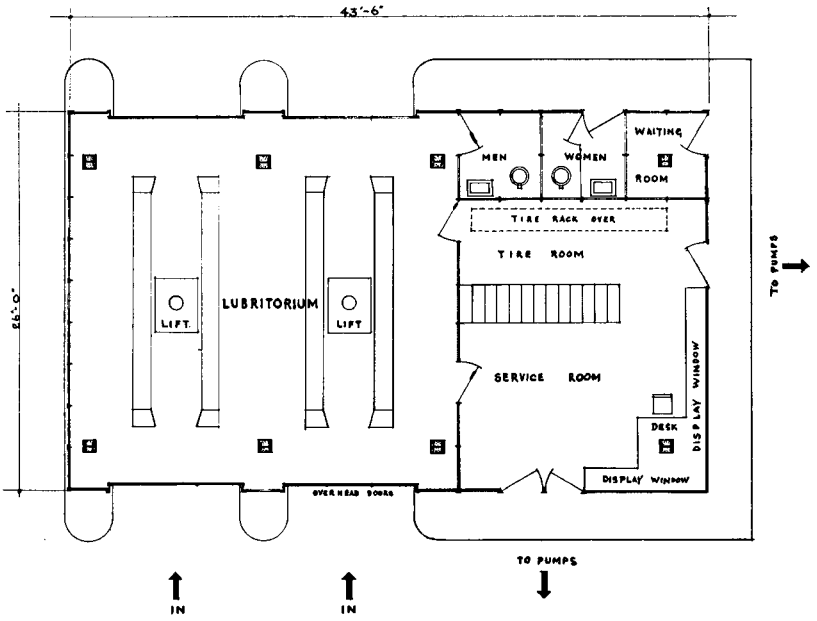




Erik Bryggman : pavillon finlandais à l'exposition d'Anvers, 1930
Riches surfaces de contre-plaqué verni. Emploi efficace des lettres vues en silhouette.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

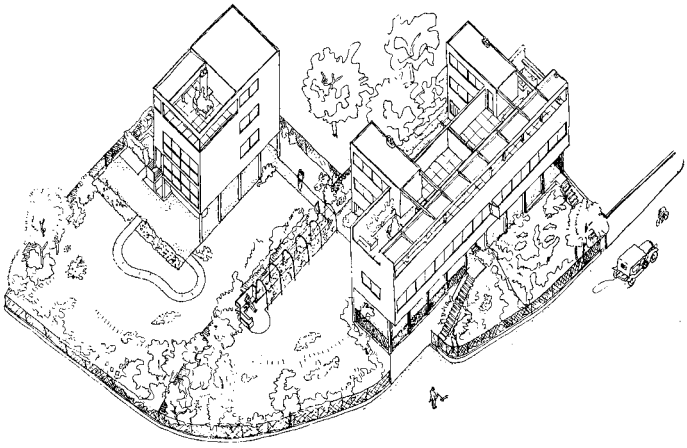
www.editionsparentheses.com

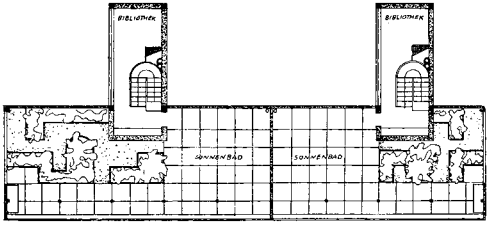


Clauss & Daub : station-service, Standard Oil Company of Ohio, Cleveland, 1931
Couleurs rouge, blanche et bleue imposées par la publicité. Bandeau blanc trop lourd. Bonne inscription. Un exemple parmi une série de quarante stations-service. L'emplacement asymétrique de la porte et des vitrines de la boutique tel qu'on peut le voir sur le plan ci-joint est préférable à la disposition adoptée dans cette station-service.
Plan standardisé
Dans le cas de la station-service choisie comme illustration, le plan est inversé et légèrement modifié.

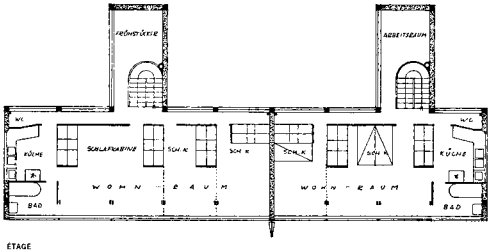
/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

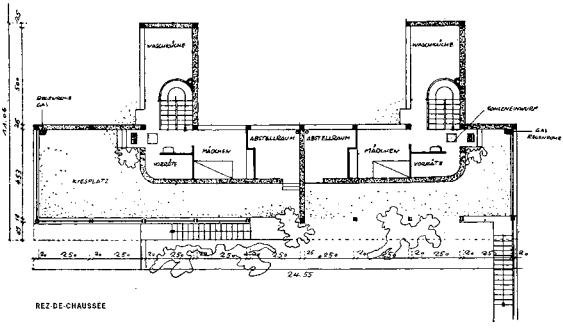




TOIT-TERRASSE



ÉTAGE



REZ-DE-CHAUSSÉE

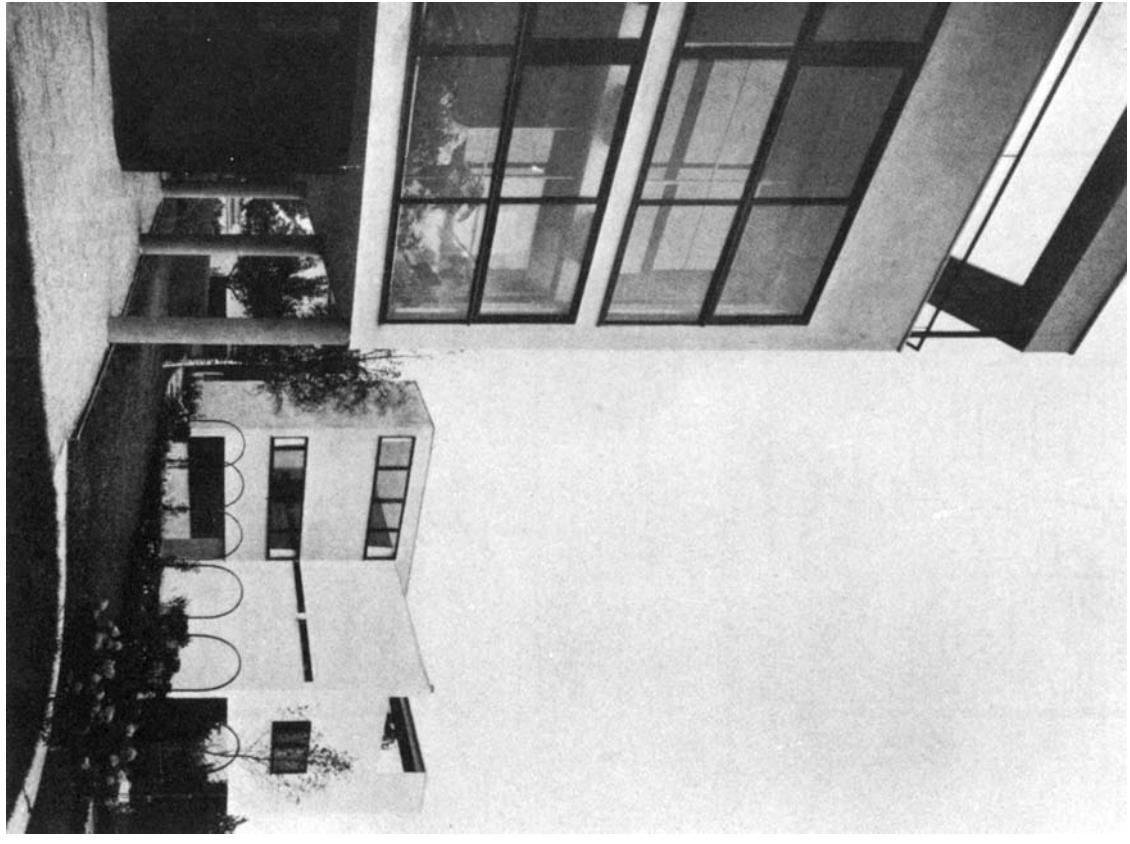
Le Corbusier & Pierre Jeanneret : maison unifamiliale et maison jumelée au Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927

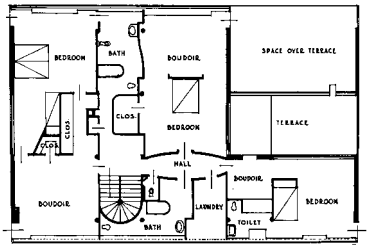
La maison unifamiliale découle du projet « Citrohan » de 1921. La maison jumelée est un exemple extrême de plan intérieur ouvert. Les ailes arrière en saillie sont différenciées par le fait d'être peintes de couleur vert pâle. La disposition des fenêtres est remarquable et maîtrisée.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

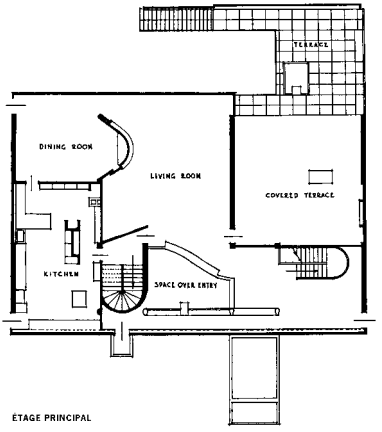
www.editionsparentheses.com

 ISBN 2-86364-625-7





DEUXIÈME ÉTAGE



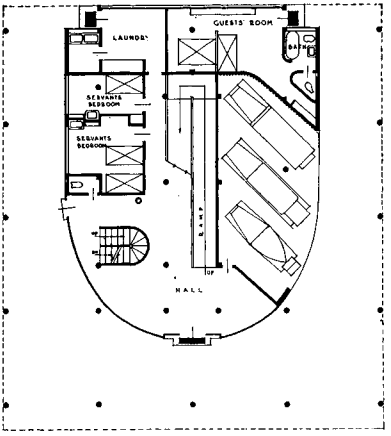
ÉTAGE PRINCIPAL

Le Corbusier & Pierre Jeanneret : Villa Stein (Les Terrasses), Garches, près de Saint-Cloud, 1928

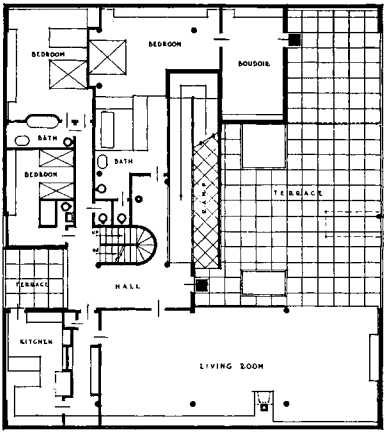
Les terrasses couvertes qui sont incluses dans le volume rectiligne et simple du bâtiment, créent une composition asymétrique. La couleur dominante est blanc crème. À l'arrière des terrasses, un mur est gris et un autre vert pour mettre en valeur les surfaces planes.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com



REZ-DE-CHAUSSÉE

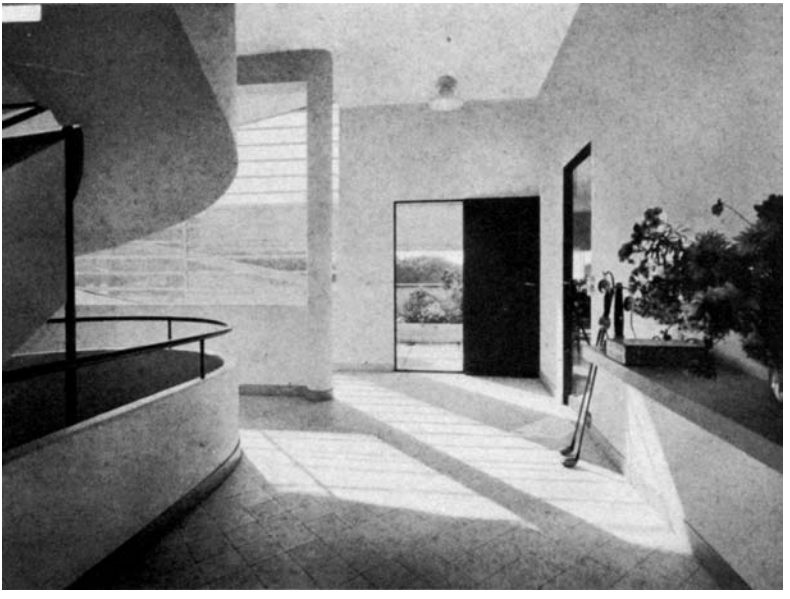


PREMIER ÉTAGE

Le Corbusier & Pierre Jeanneret : Villa Savoye, Poissy-sur-Seine, 1930
Le premier étage blanc semble en apesanteur sur les pilotis circulaires. Sa stricte symétrie sert de repoussoir au brillant exercice de forme abstraite que constitue, à l'étage supérieur, l'abri contre le vent bleu et rose libéré de toute contrainte structurale. Comme l'indique le plan, le premier étage comprend la terrasse en plein air dans l'enceinte du volume général. Le seul carré du plan renferme donc tous les différents espaces de vie propres à une maison de campagne.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

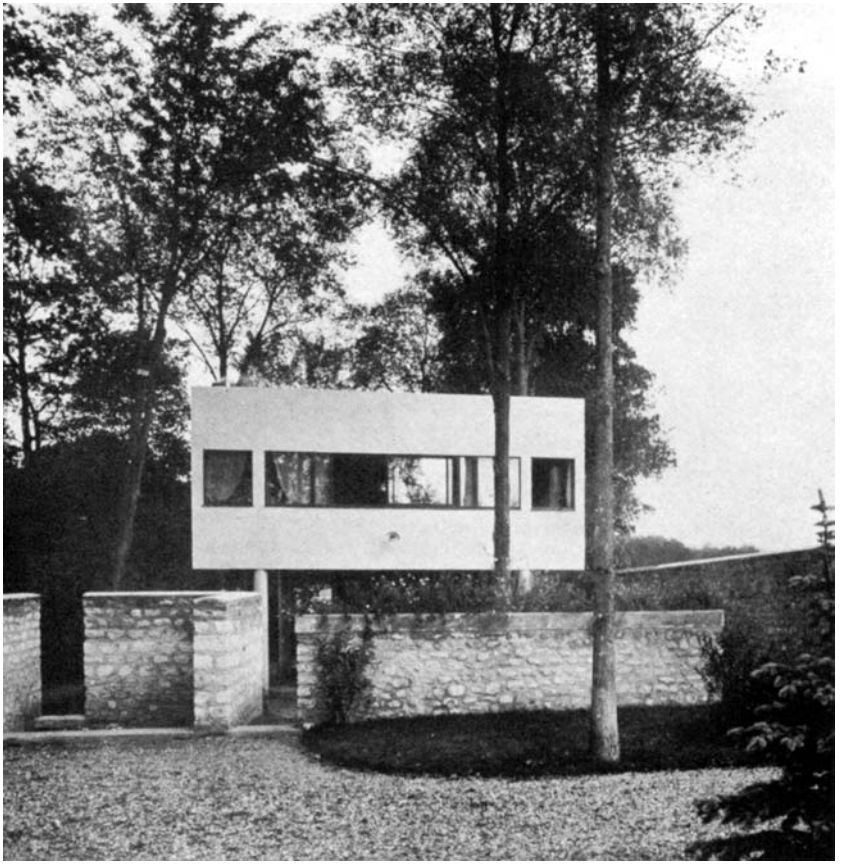


Le Corbusier & Pierre Jeanneret : Villa Savoye, Poissy-sur-Seine, 1931 ; salon et terrasse
Seule une paroi de verre coulissante sépare le salon de la terrasse. La rampe et l'escalier circulaire, avec les motifs apparentés de la main courante et des châssis de la fenêtre, forment une habile composition.

Le Corbusier & Pierre Jeanneret : Villa Savoye, Poissy-sur-Seine, 1930 ; hall
Détails d'architecture particulièrement beaux : le rapport du pilotis circulaire à la poutre qu'il soutient, les plans incurvés de l'escalier, l'emplacement de la porte avec son mince encadrement.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

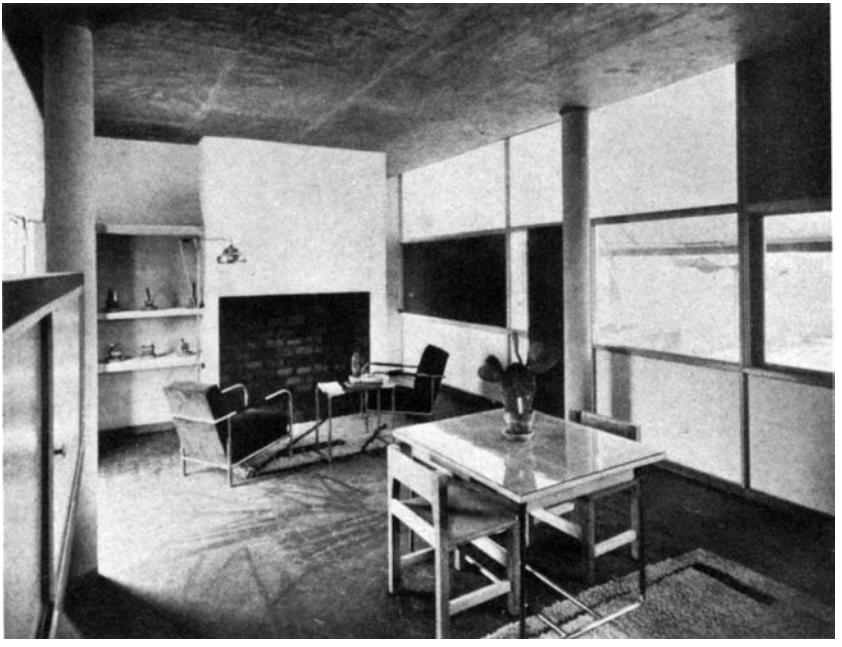
www.editionsparentheses.com



Le Corbusier & Pierre Jeanneret : loge du gardien de la villa Savoye, Poissy-sur-Seine, 1930
Cette petite loge de gardien est, par sa conception, en harmonie avec la maison principale illustrée à la page précédente. Elle pourrait tout à fait servir d'unité de logement dans un immeuble collectif.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com



Le Corbusier & Pierre Jeanneret : Villa De Mandrot, Le Pradet, près de Hyères, 1931 ; le salon
Mur sud fait de panneaux transparents, translucides et opaques, plafond en contre-plaqué de couleur naturelle et sol en carreaux de la région. Mobilier de René Herbst et Hélène de Mandrot.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

Annexe

www.editionsparentheses.com / Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

par H. R. Hitchcock

Le Style International vingt ans après

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 !)

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

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 :

> *Le 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 XIXe et au début du XXe 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 XXe 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 XIXe 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

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

conception trop rigide de ce qui est stylistiquement « permissible » 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 XIXe siècle, aux expériences confuses et contradictoires du début du XXe, 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 XXe 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 XIXe 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.*

Aujourd'hui, j'ajouterais certainement l'articulation de la structure, en en faisant probablement le troisième principe, et je laisserais aussi de côté la référence à l'ornement qui est une question de goût plus que de principe. L'idée de régularité est manifestement trop négative pour expliquer les meilleures créations

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7
www.editionsparentheses.com

contemporaines, mais je ne trouve toujours pas d'expression pour expliquer de manière globale les qualités positives de la création moderne.

> *Contrairement à ceux qui affirment qu'un nouveau style d'architecture est impossible ou indésirable, il faut souligner la cohérence des résultats obtenus dans la limite des possibilités explorées jusqu'ici. Car le Style International existe déjà dans le présent ; il n'est pas simplement quelque chose que l'avenir nous réserve. L'architecture est toujours un ensemble de monuments concrets, et non un vague corpus théorique.*

Vingt ans après, il existe beaucoup, beaucoup plus de « monuments concrets » ; les résultats sont encore cohérents, mais le « corpus théorique » est à la fois plus ferme et plus ample, même s'il est aussi plus difficile à définir. L'erreur commise par de nombreux lecteurs de *The International Style* a été — et est encore je le crains si on lit l'ouvrage aujourd'hui au lieu de se fier à sa mémoire ou à des comptes rendus de seconde main sur son contenu — de penser que ce que les auteurs proposaient comme un diagnostic et un pronostic était destiné à servir de livre de règles académiques.

D'un autre côté, c'est maintenant de l'histoire ancienne que de dire que Wright s'est en effet beaucoup rapproché du Style International dans certains projets de la fin des années vingt, comme celui d'une maison de rapport pour Elizabeth Noble à Los Angeles, et que nombre de ses œuvres ultérieures très célèbres, comme la Maison sur la cascade, semblent inclure sans conteste des idées « internationales ». Les architectes de la région de la baie de San Francisco que certains critiques ont souhaité promouvoir comme les protagonistes d'une école plus humaniste opposée au Style International, ont aussi souvent suivi ses principes presque jusqu'à la caricature — bien que de l'aveu général, ce ne soit pas le cas dans leurs maisons de campagne les plus belles et les plus caractéristiques. Entre l'extrême d'une interprétation lâche du Style International par l'un de ses créateurs à l'origine, et celui d'une acceptation partielle, ou même parfois totale, de ses principes par ceux qui y sont le plus hostiles sur le plan théorique, on trouve la grande masse de la production architecturale actuelle.

Après le chapitre consacré à « la notion de style », le livre de 1932 se poursuivait par un « historique » de l'architecture moderne. Nous écrivions alors (sur un ton un peu condescendant) à propos des architectes exerçant entre 1890 et 1920 :

> *Aujourd'hui, il semble plus juste de définir l'œuvre de la vieille génération d'architectes comme à moitié moderne.*

En 1951, on a toutes les raisons d'affirmer que l'œuvre de la vieille génération d'architectes modernes était « moderne précoce », et non « à moitié moderne ». En outre, rétrospectivement, les réalisations de ces premiers architectes paraissent beaucoup plus importantes aujourd'hui qu'il y a vingt ans. Sans l'œuvre de Wright des vingt dernières années, il est difficile de croire aujourd'hui que sa grandeur aurait pu être pleinement appréciée comme elle l'avait certainement été en 1932 par de nombreux architectes et historiens depuis presque une génération. Pourtant, dire aujourd'hui qu'*il n'y a pas eu de véritable intégration stylistique avant la fin de la guerre (de 1914-1918)* paraît encore une affirmation historiquement assez juste.

La cristallisation de ce qu'on appellera peut-être un jour en termes historiques l'« apogée » de l'architecture moderne est intervenue dans les années vingt. Actuellement, je subodore que nous entrons dans la phase « tardive ». Laissant de côté ce pronostic, une grande partie de ce que nous écrivions il y a vingt ans à propos des architectes du « moderne précoce » semble encore vraie.

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

Wright fut le premier à concevoir l'édifice en termes de plans tri-dimensionnels existant librement plutôt qu'en termes de blocs fermés. Si Wagner, Behrens et Perret ont allégé la densité massive de l'architecture traditionnelle, Wright quant à lui l'a fait exploser.

Des exemples comme l'intérieur de la Caisse d'épargne d'Otto Wagner à Vienne (1904-1906), ou l'usine de turbines AEG de Behrens à Berlin (1909-1910) semblent aujourd'hui plus extraordinaires qu'à l'époque lorsqu'on les met en rapport avec ce qui les avait précédés au siècle précédent.

Wright fut dès le début révolutionnaire dans ses recherches esthétiques.

Le Boat Club Yahara de Wright, projet pour Madison (Wisconsin) annonce, bien avant que le cubisme soit parvenu à maturité, la plupart des innovations plastiques que le contact avec la sculpture et la peinture abstraites devait suggérer (bien) des années plus tard, aux jeunes architectes européens qui ont lancé le Style International. Le plan d'une maison que Wright projette pour lui-même en 1903 et qui intègre tous les espaces de vie à l'exception de la cuisine dans une articulation fluide, est manifestement un des premiers prototypes de maisons d'une seule pièce qu'on croit souvent n'avoir été développées qu'après la guerre au cours des cinq années qui viennent de s'écouler.

Perret a peut-être été un innovateur plus important dans le domaine de la construction.

L'église de Perret au Raincy à l'extérieur de Paris (1923) reste un exemple plus remarquable que la plupart des constructions à ossature de béton réalisées pendant la dernière décennie. Mais l'œuvre ultérieure de Perret semble moins hardie, à la fois sur le plan structural et d'un point de vue esthétique, et dans l'ensemble, il appartient au début du XXe siècle. Par ailleurs, le bâtiment de l'entreprise Johnson Wax par Wright à Racine (1937-1939), surtout avec la nouvelle tour des laboratoires ajoutée l'année dernière, montre que les prouesses de l'architecte américain dans le domaine des innovations constructives n'avaient pas encore atteint leur point culminant en 1932. Si des édifices comme Notre-Dame du Raincy et les structures de Racine ne sont pas de magnifiques exemples d'architecture moderne, alors le mot « moderne » ne veut rien dire. D'un autre côté, ils n'entrent pas facilement dans le cadre du Style International tel qu'il était envisagé entre 1922 et 1932.

Quant au moment où le style s'est cristallisé dans les années vingt, je pense qu'il est encore exact de dire, comme nous l'écrivions en 1931, que *celui qui le premier fait prendre conscience de la naissance d'un style nouveau est Le Corbusier*.

En outre, personne n'a depuis autant fait que Le Corbusier pour étendre et assouplir les principes du Style International. Cela apparaissait déjà en 1932 dans la maison pour Mme de Mandrot au Pradet de 1931 et dans la maison Errazuris au Chili de la même année. À certains égards, c'est peut-être moins évident aujourd'hui, du moins à New York, car l'immeuble de bureaux des Nations Unies (dans le projet duquel il a joué un certain rôle) peut être considéré comme une œuvre de jeunesse — à la manière des projets parisiens des années vingt — plutôt que comme significative du Le Corbusier d'après-guerre, au moins dans la forme qui a été réalisée.

Dans les maquettes de la maison Citrohan [de Le Corbusier] de [1919-] 1921, l'énorme surface vitrée et les terrasses rendues possibles par l'emploi du béton armé, ainsi que l'asymétrie de la composition, ont abouti sans conteste à une réalisation plus profondément imprégnée de l'Esprit

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

Nouveau et plus complètement libérée des conventions du passé que tout autre projet conçu jusque-là.

Il est intéressant de comparer la maison Citrohan à la maison Millard de Wright à Pasadena conçue un an (ou deux) plus tard. Il faut noter une conception semblable des volumes intérieurs avec sur le devant l'espace de vie sur deux niveaux donnant sur un balcon, et à l'arrière les chambres à coucher et les espaces de service sur deux étages. En 1931, il était difficile d'apprécier l'originalité de la maison Millard dans sa conception et sa structure car la surface à motifs produite par les parpaings de béton était très différente des surfaces lisses et crépies qui étaient encore la signature du Style International, en particulier tel que l'illustrait l'œuvre de Le Corbusier d'avant 1930. Aujourd'hui, je pense qu'il est évident que ces motifs de la surface expriment légitimement la technique du moulage que Wright utilisait pour ses parpaings. Surtout, ces trente dernières années ont prouvé que des surfaces en béton avec motifs comme celles utilisées par Wright dans les années vingt, vieillissent généralement plutôt bien. Les surfaces crépies des premiers édifices « internationaux » de la même période se sont trop souvent craquelées et salies, perdant ainsi cette qualité d'abstraction platonique qui les rendait si remarquables.

[Le Corbusier] n'a pas été le seul novateur et le style qui a globalement pris naissance après 1922 n'est pas particulièrement le sien. Il l'a cristallisé ; il l'a mis en scène, mais il n'a pas été le seul à le créer.

Le fait qu'il y ait un Style International reconnaissable est sans aucun doute largement imputable à Le Corbusier. Pourtant, l'œuvre de Gropius et le travail de ses étudiants sont certainement plus caractéristiques du Style International. Gropius n'a cessé de s'en faire un défenseur toujours efficace, même s'il ne manque jamais une occasion de refuser la notion de style.

C'est dans les projets de 1922 qu'apparaît pour la première fois l'importance de Mies en tant que véritable novateur sur le plan esthétique. Dans un projet de maison de campagne, il rompt avec la conception du mur comme surface continue entourant le plan et conçoit sa composition en termes de sections de plans qui s'entrecoupent. Tout en continuant à employer des murs porteurs, il est ainsi parvenu à une ouverture plus grande que Le Corbusier, qui pourtant a recours à la construction à ossature en béton armé.

Le projet de maison de campagne de Mies de 1922 avec ses murs porteurs en briques et son plan qui évoque l'œuvre de van Doesburg, semble encore plus significatif aujourd'hui qu'il y a vingt ans. Bien évidemment, il ne cadre ni avec le principe du volume enclos, ni avec celui de la régularité. (Cette sérieuse difficulté critique semble à peine avoir été notée en 1931).

Le chapitre suivant du livre concernait « Le fonctionnalisme ». Car en 1932, *The International Style* a été conçu comme une réplique au fonctionnalisme, du moins tel que nous comprenions ce terme à l'époque.

Certains critiques modernes et groupes d'architectes en Europe et en Amérique nient l'importance et même l'existence de la dimension esthétique en architecture. À leurs yeux, tous les principes esthétiques d'un style sont dépourvus de signification et de réalité.

Il y a encore des gens pour affirmer que l'architecture devrait être entièrement une affaire de technique et que les architectes devraient donc céder tout le domaine de la construction aux ingénieurs. Mais la glorification des ingénieurs est un gambit critique moins populaire qu'avant. (À l'époque, on se souviendra peut-être qu'il y avait même un « Grand Ingénieur » à la Maison Blanche !). Pourtant, lorsqu'on regarde les édifices construits au cours des deux générations qui viennent de

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

s'écouler, il est évident que les ingénieurs vraiment grands ont souvent construit des bâtiments plus monumentaux et par bien des côtés plus efficaces d'un point de vue visuel que ceux que la plupart des architectes peuvent réaliser. Dans l'idée que Le Corbusier se faisait de la nouvelle architecture, les silos à grains dans les ports des Grands Lacs l'ont influencé tout autant que le « tubisme » de son ami, le peintre Léger. Le hangar construit en 1916 à Orly par l'ingénieur Freyssinet est une œuvre dont les architectes n'ont pas encore pu égaler la grandeur et la forme claire. Le hangar à dirigeables Goodyear à Akron est presque aussi impressionnant. En réalité, cela signifie que certains ingénieurs sont de très bons architectes !

> *[Il est] presque impossible d'organiser et de réaliser un édifice compliqué sans faire des choix qui ne soient pas tous déterminés par les aspects techniques et économiques. Consciemment ou inconsciemment, l'architecte doit faire librement des choix avant d'achever son projet.*

Un certain style architectural émerge nécessairement des caractéristiques selon lesquelles ces choix ont été faits librement. Ainsi le fonctionnalisme, même dans les termes radicaux des années vingt, aurait pu devenir un style, et aux yeux de certains Européens, il semble l'être devenu — en fait, pour eux, c'est le Style International ! Bien entendu, il n'est pas nécessaire que les ingénieurs ou les architectes qui préfèrent se considérer comme des fonctionnalistes « purs », soient capables d'expliquer avec des mots les principes qui sous-tendent la conception de leurs projets. (Mais certains ingénieurs, tels Arup et Samuely en Angleterre, savent le faire et souvent de manière très compétente).

> *Les critiques devraient pouvoir s'exprimer avec aisance sur les problèmes de conception, mais les architectes dont la formation est plus technique qu'intellectuelle peuvent se permettre d'ignorer les effets esthétiques qu'ils produisent. On peut penser qu'il en était ainsi de beaucoup des grands bâtisseurs dans le passé.*

Comme je l'ai déjà indiqué, c'est moins dans ses écrits que dans ses édifices que M. Johnson a mis en évidence de façon efficace une interprétation large et personnelle du Style International. Mes propres écrits des vingt dernières années, et surtout peut-être mon livre sur Frank Lloyd Wright *In the Nature of Materials* (1942) montrent — tantôt implicitement, tantôt explicitement — comment mes propres idées ont changé. Néanmoins, il importe d'envisager ici un principe particulier du Style International tel que nous le comprenions en 1932, à savoir celui concernant « l'architecture comme volume ». Il s'agit au mieux d'une expression ambiguë car le volume est à proprement parler un « espace contenu », alors qu'à l'époque nous nous intéressions surtout à l'absence d'effets de masse dans le traitement de l'extérieur des édifices.

> *Les méthodes contemporaines de construction mettent à notre disposition une cage ou un squelette d'éléments porteurs. Aujourd'hui, les murs sont simplement des éléments subordonnés disposés comme des panneaux entre les supports ou portés comme une coquille à l'extérieur d'eux.*

La relation particulière du squelette et de la coquille que nous pensions à l'époque très caractéristique du Style International peut être bien illustrée paradoxalement par le plan d'un édifice qui n'a jamais été accepté comme représentatif du style, à savoir l'église de Perret au Raincy de 1923.

> *Il est vrai que l'on associe encore parfois des parties de murs porteurs et une construction à squelette.*

Un des premiers exemples de ce type par l'un des grands créateurs reconnus du Style International se trouve dans le plan de la maison de Mandrot

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7
www.editionsparentheses.com

de 1931 par Le Corbusier. Nous avons considéré ce cas plutôt comme une exception. Mais aujourd'hui, un très grand nombre de maisons modernes américaines incluent (souvent de façon très arbitraire, semble-t-il) des parties porteuses en maçonnerie, parfois en briques, parfois en pierre rustique, et très souvent en parpaings et autres blocs de béton introduits pour produire des effets de contrastes et aussi parce qu'ils conviennent à certaines situations fonctionnelles et structurelles. On peut abuser de cette pratique, mais on ne peut plus la considérer comme exceptionnelle ou réactionnaire.

> *L'effet de masse, de solidité statique qui était jusqu'à maintenant la qualité première de l'architecture a presque disparu ; il est remplacé par un effet de volume ou plus précisément de surfaces planes délimitant un volume. Le symbole architectural primordial n'est plus la brique lourde mais la boîte ouverte.*

Globalement, cette affirmation est certainement encore plus vraie aujourd'hui qu'il y a vingt ans. Pourtant, mon collègue, M. Johnson, a non seulement eu recours à un cylindre en forme de tour à l'intérieur de sa maison de verre à New Canaan, mais à l'extrême ouverture de la maison principale, il a opposé l'aspect compact de la maison des hôtes en briques comme si elle était dépourvue de tout intérieur !

> *Les gratte-ciel américains demeurent les exemples les plus spectaculaires des diverses méthodes d'expression de l'ossature interne. Il en existe aujourd'hui davantage qu'en 1932, de sorte que le public en général comprend mieux les caractéristiques de leur construction.*

L'immeuble McGraw-Hill se rapproche le plus de l'expression esthétique de l'ossature d'acier enveloppée, mais on l'a encore partiellement déformé pour lui donner la silhouette d'une tour massive. Pourtant, l'architecte Raymond Hood, l'année précédente, dans l'immeuble Daily News dont l'expression est par d'autres côtés moins pure, n'avait pas dessiné ses retraits comme des marches et avait clairement achevé son édifice sans élément décoratif au sommet.

On a trop souvent oublié — et nous-mêmes aussi apparemment lors de l'écriture du livre en 1931 — que bien avant l'époque de Raymond Hood, le Bayard ou Conduit building de 1897 à New York par Louis Sullivan, ou mieux encore son Gage building de l'année suivante (au 18 South Michigan Avenue à Chicago), montraient plus clairement que les gratte-ciel récemment achevés de Hood une expression architecturale correcte de la construction à ossature d'acier dans le revêtement externe d'un édifice de grande hauteur. Les gratte-ciel construits ultérieurement à New York (et particulièrement ceux qui depuis la guerre semblent suivre à la lettre les préceptes du Style International dans leur conception) ne sont certainement pas plus expressifs que ces bâtiments vieux de cinquante ans. Il est intéressant aussi de noter que dans ses immeubles à appartements construits ces dernières années à Chicago, Mies van der Rohe s'est rapproché de Sullivan pour le traitement extérieur, que l'ossature interne soit en béton armé ou en acier. Apparemment, il y a encore vingt ans, il était difficile de percevoir la grandeur de la forêt de Sullivan derrière le feuillage luxuriant de l'ornementation.

> *Le style, c'est le caractère, le style, c'est l'expression ; mais même le caractère doit être exhibé et l'expression, quant à elle, peut être consciente et claire, ou bien confuse et trompeuse. L'architecte qui construit dans le Style International cherche à montrer le vrai caractère de sa construction et à exprimer clairement la manière dont il a rempli la fonction. Il préférera une organisation générale de la composition, un emploi de matériaux de surface disponibles et un traitement des détails qui seront susceptibles*

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7
www.editionsparentheses.com

d'accroître plutôt que de contredire l'effet primordial de surface enveloppant un volume.

On aurait dû aussi mentionner l'articulation des supports visibles, qu'ils soient indépendants (comme par exemple dans la maison de verre de Johnson ou la maison Farnsworth de Mies au bord de la rivière Des Plaines près de Chicago), ou qu'il s'agisse de vrais morceaux de murs porteurs (comme dans la maison de Le Corbusier au Pradet ou dans son projet au Chili). Un exemple très frappant de vigoureuse articulation dans un sens très sculptural était en fait présenté dans le livre, à savoir l'édifice Turun Sanomat à Turku en Finlande réalisé par Aalto en 1930.

Le toit plat constituait presque la signature du Style International à ses débuts. Une échappatoire qui s'est révélée très prophétique a été (heureusement) laissée dans le texte à propos de cette question :

Pourtant, des toits à pente unique ont parfois été utilisés avec succès. Les toits plats sont à ce point utiles que les toits en pente ou arrondis ne se justifient qu'exceptionnellement.

Cette dernière phrase représentait certainement un point de vue puriste et aussi pseudo-fonctionnel. Mais à toutes les époques, les toits sont sûrement d'une grande importance pour déterminer le caractère de l'architecture, surtout en ce qui concerne les petites structures comme les maisons. Aujourd'hui, de nombreux architectes ont maintenant tellement renoncé à croire que les toits doivent être plats qu'il y a une tendance à compliquer les lignes des toits.

Puisqu'il y a vingt ans, le toit était prévu pour être invisible, une place importante a été consacrée dans le livre de 1932 à la surface des murs extérieurs.

Entre l'esprit et la lettre du principe de la surface [continue], on peut admettre de nombreuses exceptions. Le type de construction représenté par le pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe et la maison de Le Corbusier au Pradet, aboutit à un traitement des surfaces sensiblement différent de celui qui a été préconisé d'abord ici.

Bien évidemment, ces exceptions auraient dû nous avertir qu'on exagérait beaucoup la « nécessité » esthétique dans la manière de traiter les murs extérieurs comme des surfaces continues. Curieusement, les architectes de Californie qui utilisent surtout le bois ont ces dernières années plus respecté le principe de la continuité des surfaces que les architectes européens qui, à l'origine, étaient ceux qui préconisaient le plus les surfaces en ciment crépies et peintes.

L'affirmation générale qui concluait ce chapitre avait sa pertinence :

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.

Plutôt que de poursuivre des commentaires aussi détaillés, il est préférable de conclure cet article en citant quelques remarques générales écrites il y a vingt ans et qui semblent encore valables aujourd'hui.

Ce second principe du style contemporain en architecture concerne la régularité. Habituellement et de façon caractéristique, les points porteurs de la construction à ossature sont placés à des distances égales de manière à

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

répartir également les efforts. Ainsi, la plupart des édifices ont un rythme régulier sous-jacent qui est clairement perceptible avant que soient appliquées les surfaces extérieures. En outre, des considérations économiques favorisent l'emploi de parties standardisées dans l'ensemble de l'édifice. La bonne architecture moderne exprime dans sa composition cette ordonnance caractéristique de la structure et cette similitude des parties, grâce à une mise en ordre esthétique qui souligne la régularité sous-jacente. Les mauvais projets modernes contredisent cette régularité. Cependant, en architecture, la régularité est relative et non absolue.
Se rapprocher de la régularité absolue signifie aussi se rapprocher de la monotonie.
Le principe de régularité n'est pas une fin en soi, mais un instrument d'organisation et une manière de donner une forme définie à un projet architectural.
L'absence de symétrie ne doit être ni arbitraire, ni dénaturée.
Cultiver ouvertement l'asymétrie pour des raisons décoratives est la marque du mauvais architecte moderne. Car dans la majorité des cas, ceci ne peut se faire qu'au détriment du bon sens et de la cohérence ordinaire. En revanche, le bon architecte moderne se reconnaît au fait que, dans ses projets, la régularité se rapproche de la symétrie bilatérale.
Les exceptions par rapport à l'orthogonalité habituelle ne sont qu'occasionnellement nécessitées par la fonction et elles peuvent introduire des complications dans l'ossature régulière de la structure. Des formes non rectangulaires, surtout si elles apparaissent rarement, introduisent un intérêt esthétique des plus attrayants. On a rarement besoin de formes non rectangulaires dans des édifices ordinaires, mais dans des monuments pour lesquels l'architecte se sent autorisé à rechercher une expression personnelle forte, les courbes sont des éléments qui confèrent le plus sûrement une valeur esthétique extrême dans un sens positif ou négatif. Les formes courbes et obliques font rarement l'affaire lorsqu'on recherche la solution la plus économique à un problème donné. Mais si on peut se permettre d'y avoir recours, leur succès ou leur échec ne dépend que de considérations esthétiques.

La résidence universitaire d'Aalto au Massachusetts Institute of Technology de 1948 illustre de façon évidente et très frappante l'usage accru des formes courbes et obliques. Peu importe que la plupart des gens approuvent ou non cet édifice remarquable ; il reste qu'ils ont tendance à penser qu'Aalto brisait délibérément ici les principes rigides du Style International. En fait, comme le paragraphe ci-dessus le laisse entendre, cette structure notable construite après-guerre, bien qu'elle se situe à l'extrême limite du Style International tel que nous l'entendions il y a vingt ans, s'oppose réellement aux normes, uniquement par l'irrégularité expressive du plan et quelques détails mineurs comme la rugosité délibérée du briquetage et la maladresse excessive de certains architectes de l'équipe. En réalité, dans ce cas-ci, Aalto a réagi non pas contre le Style International, mais contre les parodies vulgaires qui ont été données de ses aspects les plus évidents — à savoir le style « Drugstore moderne » — et qui étaient devenus omniprésents au cours de la décennie précédente.

Le Style International devenant largement accepté, on pouvait s'attendre naturellement à ce que de plus en plus d'architectes sans personnalité tentent d'en imiter et d'en exploiter les traits caractéristiques. En 1932, nous étions étonnamment optimistes et confiants. Nous écrivions :

Quiconque suit les règles, accepte les exigences d'une architecture qui n'est plus masse mais volume, et respecte le principe de régularité, peut créer des

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7
www.editionsparentheses.com

bâtiments qui sont au moins corrects du point de vue esthétique. Si ces principes paraissent plus négatifs que positifs, c'est parce que l'architecture au cours des cent cinquante dernières années a surtout souffert du fait que tous ceux qui se prétendaient architectes ont revendiqué pour eux-mêmes les libertés du génie.

Mais bien entendu, cela ne s'est pas passé ainsi. De nombreux architectes dociles, et même des constructeurs à l'extérieur de la profession, se sont soumis aux règles, mais on ne peut guère considérer leurs bâtiments comme des œuvres esthétiquement valables. Les principes définis il y a vingt ans étaient incontestablement trop négatifs, et aujourd'hui une fois encore, nous sommes disposés et probablement trop disposés, à étendre très largement les libertés du génie. Si mon pronostic hypothétique s'avère exact, à savoir que nous nous trouvons aujourd'hui au début d'une nouvelle phase de l'architecture moderne entre une période « haute » et une période « tardive », alors il faut s'attendre à de nombreux caprices en réaction contre une interprétation trop littérale du Style International. Il faut s'attendre, et en fait c'est même déjà le cas, à un courant académique qui encourage la répétition de formules établies dépourvues de modulations créatrices. Si les vingt-cinq prochaines années sont moins perturbées par des crises économiques et des guerres que les vingt-cinq qui viennent de s'écouler, j'imagine que notre architecture sera d'une espèce plus diversifiée. Mais je doute que pendant la génération à venir et même après, nous perdions totalement le contact avec le Style International, au sens large qu'il avait en 1932.

Dans le livre de 1932, qui pour la première fois a mis en circulation l'expression, le Style International n'a pas été présenté comme un système clos ; il n'était pas conçu pour représenter la totalité de l'architecture passée, présente et à venir. Aujourd'hui, l'expression est devenue commode surtout pour condamner les applications littérales et sans imagination des clichés en matière de conception il y a vingt-cinq ans. Si tel est le cas, il vaudrait mieux oublier le terme. L'« architecture traditionnelle » qui occupait encore une place si importante en 1932 est pratiquement morte aujourd'hui. L'architecture vivante du XXe siècle peut peut-être tout simplement être qualifiée de « moderne ».

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7

www.editionsparentheses.com

Table

Préface à l'édition française **5**
par Claude Massu

Avant-propos à l'édition de 1995 **15**
par Philip Johnson

Avant-propos à l'édition de 1966 **19**
par Henry-Russell Hitchcock

Préface **23**
par Alfred H. Barr Jr.

Introduction : La notion de style **27**

Historique **31**

Le fonctionnalisme **39**

Premier principe : L'architecture comme volume **43**

Matériaux de surface **49**

Deuxième principe : Sur la régularité **53**

Troisième principe : L'absence de décoration surajoutée **61**

Architecture et construction **67**

Le plan **71**

La Siedlung **75**

Illustrations **81**

Annexe : Le style international vingt ans après **163**
par Henry-Russell Hitchcock

/ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson – Le Style international / ISBN 2-86364-625-7
www.editionsparentheses.com