

Frank Lloyd Wright

Testament

Traduit de l'anglais et présenté par Claude Massu

/ Frank Lloyd Wright – Testament / ISBN 2-86364-629-X

www.editionsparentheses.com

Éditions Parenthèses

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

COPYRIGHT © 19????????.

COPYRIGHT © 2005, ÉDITIONS PARENTHÈSES, 72, COURS JULIEN, 13006 MARSEILLE
ISBN 2-86364-6???? / ISSN 1279-7650

Préface

A Testament ou l'héritage ambigu de Frank Lloyd Wright

Frank Lloyd Wright a publié *A Testament* en 1957. Il avait alors 90 ans. Comme le laisse entendre le titre, l'architecte qui allait disparaître deux ans plus tard, dresse un bilan de son œuvre et, fidèle à son tempérament prophétique, résume l'essentiel de sa doctrine pour qu'elle soit transmise aux futures générations d'architectes américains. Cette espèce de vade-mecum a les accents d'un authentique plaidoyer.

F. L. Wright a beaucoup écrit et publié : des articles, des conférences et surtout un volumineux texte autobiographique intitulé *An Autobiography* dont la première édition a paru en 1932. Après la Seconde Guerre mondiale, son activité d'écriture est restée soutenue. En 1949, il fait paraître *Genius and the Mobocracy*, suivi, en 1953, du recueil *The Future of Architecture* qui rassemble des conférences prononcées essentiellement dans les années trente. En 1954, il publie *The Natural House*, texte important et très largement inédit, consacré à la maison particulière. Dans son dernier ouvrage paru en 1958 et intitulé *The Living City*, Frank Lloyd Wright synthétise ses réflexions et ses propositions en matière d'urbanisme avec son projet de Broadacre City et reprend des parties d'un texte antérieur, paru en 1945, *When Democracy Builds*. L'âge n'a pas diminué les énergies et les facultés créatrices de Frank Lloyd Wright (il est à l'époque engagé dans le projet monumental du fameux musée Solomon R. Guggenheim de New York qui sera inauguré en 1959). Il s'efforce au contraire de diffuser sa pensée et de faire connaître du mieux qu'il peut ses réalisations, montrant ainsi son habileté à gérer son image. C'est l'époque de la grande rétrospective itinérante de son œuvre (« Sixty Years of Living Architecture ») dont il rappelle avec orgueil dans *A Testament* combien elle connut un succès mondial (y compris à l'École des beaux-arts de Paris !). Avant-dernier ouvrage paru de son vivant,

A Testament participe de cette stratégie d'ensemble de reconnaissance et de construction d'une mémoire. Gageons qu'aujourd'hui ce livre produira toujours de tels effets.

Structure de l'ouvrage

L'ouvrage est divisé en deux parties de longueurs inégales : la première, la plus conséquente, est son autobiographie ; la seconde est une présentation synthétique des neuf principes fondateurs de l'architecture organique. Une très brève péroraison sur l'humanité et le génie américain conclut le livre.

Ayant publié une autobiographie, il n'était donc pas opportun pour Wright de revenir sur les différentes phases de sa très longue carrière. L'intérêt de *A Testament* est donc ailleurs. Il réside dans la manière dont Frank Lloyd Wright a sélectionné et présenté quelques faits marquants de sa carrière. Il ne retient de sa très longue vie que quelques événements significatifs, voire quelques anecdotes particulièrement parlantes. Il insiste sur les méthodes d'éducation apprises au jardin d'enfants et sur le rôle joué par le jeu de construction Fröbel dans sa vocation d'architecte. Le résumé qu'il fait de la situation de l'architecture américaine à Chicago dans les années 1890 et nationalement autour de 1900 est particulièrement éclairant. Il rappelle l'accueil très favorable qu'il a réservé à Ludwig Mies van der Rohe lorsque celui-ci est venu s'installer à Chicago en 1938 (alors qu'on pense en 1957 que tout oppose les deux hommes). Il évoque aussi l'événement qu'a représenté pour lui la publication en 1910-1911, chez l'éditeur berlinois Wasmuth, d'un recueil de planches concernant son œuvre jusqu'à cette date, et tout particulièrement les célèbres Maisons de la Prairie (Prairie Houses). Les illustrations d'inspiration japonisante conçues spécialement pour l'ouvrage ont contribué à faire connaître les édifices de Wright dans des cercles d'avant-garde européens. On comprend que Wright en ait conçu une certaine fierté. Il s'agissait de montrer que l'architecture moderne européenne — pour laquelle ne cessaient de s'enthousiasmer certaines élites américaines — avait aussi, contrairement aux idées reçues, des origines américaines et donc autochtones. Le rappel de cet événement n'est donc pas innocent. Il vise à souligner que l'architecture organique a apporté une contribution pleine et entière à l'architecture du xx^e siècle.

Plus que sur des faits, la partie autobiographique met l'accent sur la formation intellectuelle de Wright, ses lectures, ses impressions de voyage, les références littéraires et politiques qui n'ont cessé de fonder et de structurer sa pratique architecturale. Parmi celles-ci, ses expériences des cultures précolombiennes et son enthousiasme pour la civilisation du Japon ont joué un rôle décisif. C'est donc une sorte d'autobiographie intellectuelle que propose Wright, un peu selon un modèle

que devait illustrer plus tard, toutes choses égales par ailleurs, Aldo Rossi en 1981 avec son *Autobiographie scientifique*. Mais peut-être le grand antécédent du livre de Wright est-il d'abord *The Autobiography of an Idea* (1924) de celui qu'il n'a cessé d'appeler son cher maître (« lieber Meister »), Louis H. Sullivan. Il s'agit en effet d'un texte sur la formation de l'architecte et la définition progressive de sa doctrine du fonctionnalisme, le tout rythmé régulièrement par le rappel de quelques événements biographiques.

Dans la seconde grande partie de son livre, Wright entreprend d'éclaircir les principes essentiels de l'architecture organique. Dans un souci pédagogique, il en retient neuf. Déjà, en 1953, à la fin de son livre *The Future of Architecture*, Wright avait présenté « le langage de l'architecture organique » sous la forme d'un bref lexique de neuf entrées : nature, organique, la forme découle de la fonction, romanescque, tradition, ornement, esprit, troisième dimension, espace. Ces thèmes ne recourent pas entièrement ceux développés dans *A Testament*. En particulier, les concepts de nature et d'organique ont reçu des acceptions diverses et pas toujours claires. Mais l'essentiel pour Wright consiste à affirmer l'identité forte de sa pensée et de son architecture à partir d'une liste de mots simples. Wright se souvenait d'exemples antérieurs de propagateurs efficaces : Le Corbusier, avec ses *Cinq points d'une architecture nouvelle* proposés en 1926, ou bien encore Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson et les trois traits de l'architecture du Style international définis en 1932 dans leur ouvrage *Le Style international*. Face à ces stratégies de défense de certaines formes d'architecture auxquelles il était plutôt globalement opposé, Wright entend affirmer ses choix de façon percutante, originale et synthétique. Plus que la rigueur des concepts, c'est l'accent mis sur certaines notions qui est censé frapper le lecteur.

Les sources littéraires et philosophiques de Wright

Wright revendique explicitement le qualificatif de « romantique ». Mais ne l'eût-il pas fait que les références, les sources, son style d'écriture et les citations incluses dans son texte auraient trahi sa prédilection pour cette esthétique de la fin du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle.

Dans la formation intellectuelle de Wright, la lecture de Victor Hugo joue un rôle éminent, en particulier le fameux chapitre de *Notre-Dame de Paris* : « Ceci tuera cela ». Il partage avec l'écrivain français un jugement défavorable à l'égard de la Renaissance. Son admiration pour Victor Hugo ne s'est jamais démentie et elle apparaît dans nombre de ses autres textes, à commencer par *An Autobiography*.

Mais c'est surtout la littérature romantique anglaise qui semble avoir constitué un cadre de références essentielles. Wright cite à plusieurs reprises Samuel Coleridge (par exemple, sa formule : « Such as the life is, such is the form » ; « Telle vie, telle forme »). Quant à William Blake, il est à l'origine de l'idée selon laquelle il existe une analogie entre l'exubérance et la beauté. La beauté est fondée sur l'exubérance, c'est-à-dire sur une plénitude de l'expression intérieure. Ce thème est décliné sous diverses variations artistiques, psychologiques, spatiales, architecturales, etc. William Blake est aussi cité à propos de la nécessité de la vérité comme condition de la qualité.

Wright tend à faire de l'architecte le voyant des temps modernes, remplaçant ainsi le poète dans cette fonction artistique éminente. Il se reconnaît volontiers dans la célèbre définition donnée en 1821 par le poète romantique anglais Percy Bysshe Shelley dans son essai *A Defence of Poetry* : « Poets are the unacknowledged legislators of the world » (« les poètes sont les législateurs du monde qui ne les reconnaît pas »). Wright cite plusieurs fois cette phrase de Shelley dans le cours de son texte. Le thème de l'artiste éclairé se heurtant à la masse ignorante affleure dans *A Testament* et avait fourni précédemment l'argument essentiel de l'ouvrage *Genius and the Mobocracy*.

Dans la formation intellectuelle de Frank Lloyd Wright, le mouvement des transcendentalistes américains du milieu du XIX^e siècle est resté un socle inébranlable. La pensée du transcendentalisme imprègne la réflexion de l'architecte avec ses thèmes fondamentaux : la foi en la divinité de l'homme, l'identité profonde de toutes les religions (Wright invoque aussi bien Lao Tseu que Jésus), l'exaltation de l'individu et de sa souveraineté, la nécessité de vivre en harmonie avec la nature. Frank Lloyd Wright s'inscrit ainsi dans une lignée illustrée par Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau. Emerson est peut-être l'écrivain le plus essentiel du panthéon personnel de l'architecte. Comme en témoigne *A Testament*, Wright se nourrit de convictions transcendentalistes formulées par l'écrivain des *Essays* : caractère messianique du poète-prophète, accent mis sur les aptitudes créatrices de l'individu, revendication d'une culture et d'un art américain autonomes, nécessité de retrouver la grandeur originelle de l'Amérique, dénonciation des trahisons de l'histoire. En particulier, l'essai d'Emerson intitulé *Self-reliance* (1841) est demeuré pour lui une référence constante. D'une certaine manière, on pourrait dire que Wright a dans une large mesure mis en œuvre dans le domaine de l'architecture le projet transcendentaliste formulé par les propagandistes du milieu du XIX^e siècle.

La prédilection de Wright pour certaines formes littéraires imprègne son écriture. Fils de prédicateur et nourri de la Bible, Wright recourt à un style lyrique, parfois incantatoire ou emphatique, souvent passionné. Le ton est souvent celui d'une religiosité diffuse. En même temps, la construction du récit sous forme de séquences de textes brefs précédés d'intitulés tient le lecteur en alerte et confère à l'ensemble un rythme nerveux qui n'est pas le moindre intérêt du livre. De ce point de vue aussi, *A Testament* représente un excellent échantillon de l'écriture wrightienne.

Frank Lloyd Wright, critique de l'architecture du Style international

Lorsque Wright fait paraître *A Testament*, l'architecture dite du Style international est à son zénith aux États-Unis. Les gratte-ciel de verre et d'acier aux volumes primaires, aux lignes épurées et aux toits plats se multiplient dans les grandes métropoles américaines, accompagnant ainsi l'essor économique américain de l'après-guerre. Après Lever House achevé en 1952 à New York par l'agence Skidmore, Owings & Merrill (Gordon Bunshaft, architecte d'opération), l'autre prototype du gratte-ciel d'affaires est en cours d'achèvement : le Seagram Building, construit à New York par Mies van der Rohe avec la collaboration de Philip Johnson (1958). Les imprécations de Wright à l'égard de l'architecture de la « boîte » et de la congestion urbaine provoquée par l'érection d'immeubles en hauteur s'inscrivent dans un contexte historique qui montre que Wright est alors marginalisé par rapport à la commande des grandes entreprises. En 1956, il avait achevé son modèle de tour à lui, à savoir la tour Price, monument vertical isolé dans la petite ville agricole de Bartlesville en Oklahoma. Dans ce contexte, l'architecture de la boîte opère comme repoussoir universel et antimodèle.

L'organisation professionnelle des architectes, le fameux AIA (American Institute of Architects), est la véritable bête noire de Wright car elle est devenue selon lui le propagandiste le plus actif de cette architecture du modernisme. Wright ne ménage pas ses remarques ironiques à l'égard de ses confrères. Il propose que l'American Institut of architects soit remplacé par l'American Institut of architecture. Acerbe, dans *The Future of Architecture*, à propos d'un retour de la corniche néo-classique dans les édifices modernes, il avait proposé une autre signification aux initiales AIA : « Arbitrary Institute of Appearances » (l'Institut arbitraire des apparences). Il y a du dépit chez Wright dans ce qu'il perçoit comme une forme d'ostracisme à son égard. Pourtant, les nombreuses illustrations de dessins et de photographies de ses œuvres qui accompagnent le texte de *A Testament* sont autant de démonstrations

qu'une architecture autre que l'architecture dominante du Style international a été possible pendant plusieurs décennies.

Frank Lloyd Wright, la politique et la guerre froide

Pour Frank Lloyd Wright, l'architecte est un démiurge. Il ne se contente pas de construire des édifices. Il s'arroge le rôle de guide dans la société. Penser l'architecture organique n'est donc pas séparable chez Wright d'une réflexion sur l'histoire, l'organisation politique, l'évolution et l'avenir des États-Unis. La dimension politique est donc présente dans *A Testament*, comme elle l'a été de façon constante chez l'architecte depuis les années 1890. Pour Wright, l'architecture organique est la seule conforme à la vocation originelle de la démocratie américaine telle qu'il l'a perçue dans les formules du président Thomas Jefferson. Celui-ci a été un des rédacteurs de la déclaration d'Indépendance de 1776 et Wright fait régulièrement allusion à ce texte fondateur de la nation américaine pour souligner que l'histoire des États-Unis n'a pas évolué dans le sens d'une fidélité à des idéaux d'origine. Il y a dans *A Testament* une dénonciation du matérialisme américain et des dérives populistes et mercantiles de la démocratie américaine. Le diagnostic est sévère. Ramener dans le bon chemin l'Amérique en retrouvant ses valeurs originelles, ce que Wright nomme l'Usonie, voilà la mission politique de l'architecte et de l'architecture organiques.

Ce programme politique se fonde en très grande partie sur les écrits du poète Walt Whitman, l'auteur des célèbres *Leaves of Grass* (1855-1892), à qui Wright rend hommage dans *A Testament* en le qualifiant de prophète de la démocratie. Ce chantre de l'épopée de l'Amérique, des pionniers et des vastes espaces à conquérir, a toujours séduit Wright comme il avait du reste enthousiasmé avant lui son mentor, Louis H. Sullivan. Au féodalisme européen, Walt Whitman opposait la démocratie américaine et tant Sullivan que Wright ont repris à leur compte cette opposition, même si elle peut sembler schématique.

Compte tenu de cette dimension politique, il n'est pas surprenant que l'on trouve dans *A Testament* des allusions au contexte historique international des années cinquante. Le livre est ponctuellement marqué par sa date de parution. Dans l'environnement de la guerre froide, Wright rejette tout à la fois des formes médiocres de socialisme et le communisme. Le livre peut ainsi se lire comme une défense et une illustration des valeurs démocratiques authentiques face au modèle totalitaire du communisme qui dissout les libertés et la créativité des individus. Dans cette confrontation idéologique qui oppose à l'époque les États-Unis à l'Union sovié-

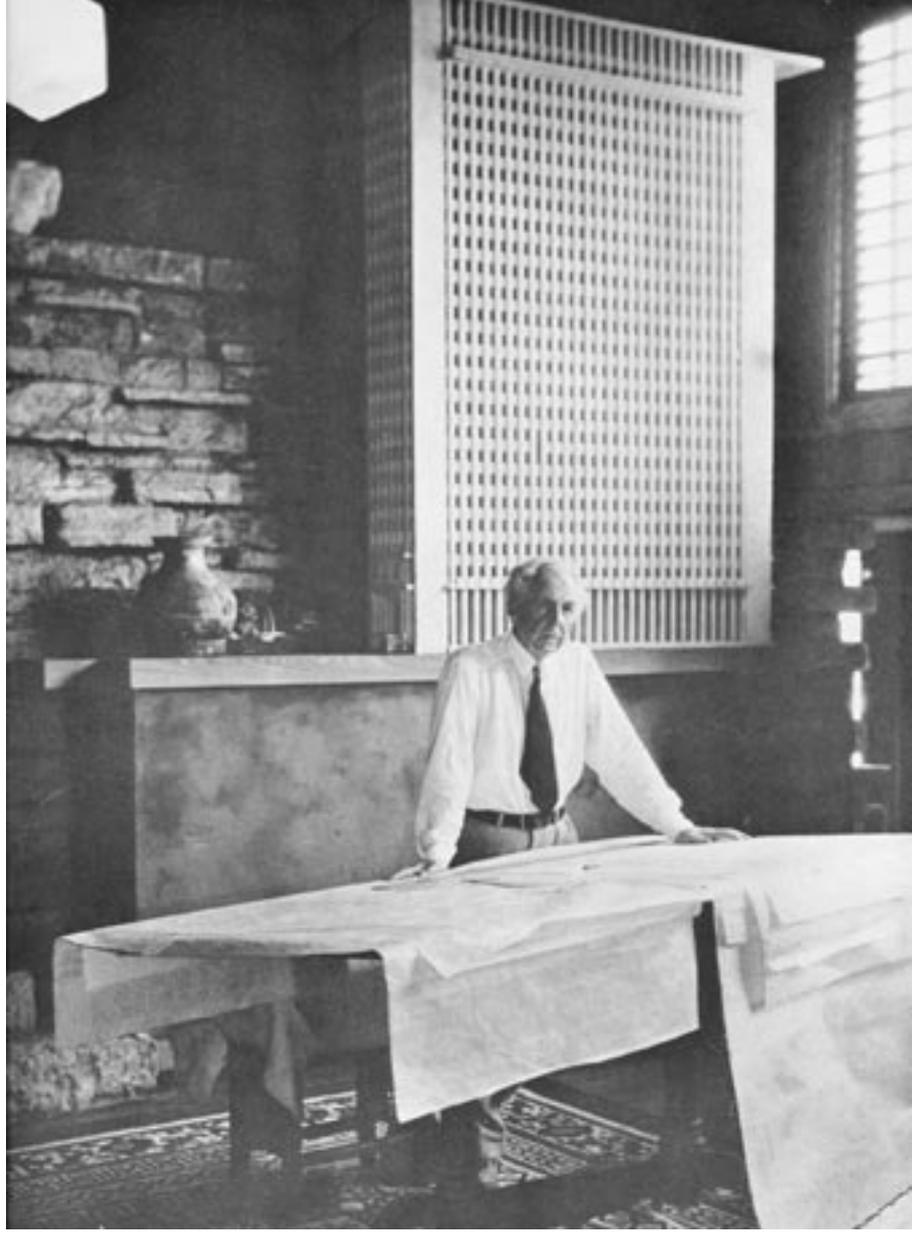
tique, Wright a choisi son camp, mais il se garde de présenter un tableau complaisant ou idyllique de la démocratie américaine. Bien au contraire, il en dénonce les insuffisances et les errements et il affirme le besoin de la régénérer par son projet d'architecture organique.

Quel héritage ?

En définitive, *A Testament* révèle une figure complexe et contradictoire. Imprégné de culture romantique et transcendantaliste, Wright peut sembler tourné vers une Amérique mythique disparue et regretter le temps révolu des pionniers. Son idéologie agrarienne a pu être considérée comme réactionnaire au sens propre du terme. Mais, ancré dans le XIX^e siècle par certains côtés, Wright l'est aussi résolument dans la modernité par d'autres. Il a le souci de penser son architecture en fonction des progrès du machinisme et des acquis technologiques les plus récents (béton armé, porte-à-faux, etc.). Comme Le Corbusier, et malgré les divergences qui les séparent, il est conscient des libérations apportées par les innovations techniques dans l'industrie contemporaine du bâtiment.

Cet ouvrage est un texte riche et dense qui repose sur une haute idée de l'art de bâtir. Grâce à ses dimensions à la fois littéraires, philosophiques, politiques et esthétiques, *A Testament* constitue une introduction vivante et synthétique non seulement à l'architecture organique de Frank Lloyd Wright, mais aussi à ses ambiguïtés. Au lecteur de rejeter ou de recueillir telle ou telle part de son héritage.

Claude MASSU



Première partie

La philosophie est à l'esprit de l'architecte ce que la vue est à ses pas. Quand on lui applique le terme de « génie », cela signifie simplement qu'il comprend ce que d'autres ne font que savoir. Un poète, un artiste ou un architecte « comprend » nécessairement dans ce sens et, s'il n'y prend garde, il peut se voir appliquer le terme de « génie » ; dans ce cas, il ne sera plus considéré comme humain, fiable ou fréquentable.

Quel que soit son moyen d'expression, il exprime la vérité avec une évidente beauté de la pensée. S'il est architecte, ses bâtiments sont naturels. En lui cohabitent la philosophie et le génie, mais cette combinaison éveille la suspicion populaire et le qualificatif de génie le marque, au moins du point de vue du public.

Tout créateur est susceptible d'être persécuté à cause de cette comparaison odieuse. Ces comparaisons odieuses ne quittent pas d'une semelle l'œuvre imprégnée du principe poétique parce que l'esprit inférieur n'apprend que par comparaisons ; des comparaisons généralement équivoques, dictées par des intérêts égoïstes. Par contre, l'esprit supérieur apprend par l'analyse : il étudie la Nature.

Les leçons que j'ai pu tirer de ma propre carrière, à la recherche de ma voie propre, autant pour ma fierté personnelle et mon plaisir, que pour toute autre raison, ne valent pas celle-ci. Par nature, je suis romantique, je l'avoue, et je suis satisfait de voir le fil de l'unité structurelle inspirer tout le tissu de mon œuvre telle que le révèlent mes projets, mes plans et les bâtiments variés que j'ai construits pour mon peuple américain et qui s'échelonnent sur une longue période ; depuis 1893, l'année où j'ai débuté, jusqu'à aujourd'hui en 1957. Cette architecture est souvent appelée « architecture d'ingénieur ». Je plaide coupable face à cette sévère accusation.

On peut voir alors, travaillant ensemble pendant toute une vie, le poète dans l'ingénieur, l'ingénieur dans le poète et les deux réunis dans l'architecte. Le poète William Blake a dit : « L'exubérance, c'est la beauté ». J'ai mis un certain temps à comprendre ce que le grand Blake voulait dire lorsqu'il a écrit ceci. Je voudrais illustrer, une fois pour toutes, cette leçon dont l'architecte créateur peut maintenant tirer profit, à cette époque transitoire de la Machine, où la poésie est écrasée, et où le développement de la culture nationale et même de la culture de chacun a longtemps fait défaut. Blake voulait dire que la Beauté est toujours la conséquence d'une totale plénitude de la

nature dans l'expression : une expression intrinsèque. Ne jamais confondre l'excès avec l'exubérance ; l'excès étant, lui, toujours vulgaire. Celui qui connaît cette différence entre excès et exubérance est conscient de la nature du principe poétique et il n'est pas un homme à appauvrir son travail ou à être appauvri par lui. Plus un cheval est Cheval, un oiseau Oiseau, plus un homme est Homme, une femme Femme, mieux cela est. Plus un projet est la révélation créatrice d'une nature intrinsèque, quel que soit le moyen ou la forme d'expression, mieux cela est.

Ainsi, la création suppose l'exubérance. Ce n'est pas seulement une véritable expression, mais aussi une véritable interprétation, dans son ensemble, de la signification, de la vérité et de la force de la Nature, exaltées au maximum par le poète. Le meilleur projet est celui qui révèle le plus abondamment la vérité de l'être intérieur. C'est le projet qui dure le plus longtemps et dont l'humanité se souvient en en tirant le plus grand profit et la plus grande fierté.

L'Art réduit à une question de forme, vidé de toute signification intrinsèque, est le cliché : un contenu brisé et desséché, n'ayant plus de signification humaine. Ce qu'on appelle le « classicisme » moderne est devenu un cliché et ne répond pas à la définition de l'exubérance. De nos jours, seul l'esprit qui a quitté l'âme et habite le système nerveux, prend l'élaboration ornée à l'excès et insensée pour de l'exubérance. L'esprit « efficace » qui attellerait Pégase à la charrue ne saurait jamais faire la différence entre le Curieux et le Beau ou entre le prosaïque et le poétique.

L'architecture est toujours ici et maintenant

Victor Hugo, dans l'essai le plus éclairant jamais écrit sur l'architecture, parlait de la Renaissance européenne comme un « soleil couchant que toute l'Europe avait pris pour une aurore ». Après la réitération compliquée de formules semblables pendant 500 ans, colonnes classiques, entablements, frontons, tout cela finit par devenir moribond. Victor Hugo, le plus grand moderne de son temps, alla plus loin, en lançant cette prophétie : l'architecture, ce grand art qui est la mère de tous les arts et qui a été pendant si longtemps réduit à des questions de formes et d'images par le biais de l'intellect, pourrait et voudrait connaître de nouveau une renaissance spirituelle. À la fin du XIX^e, ou au début du XX^e siècle, on verrait une résurrection de l'architecture. L'âme de l'homme serait alors éveillée par la nécessité critique qui lui est propre, grâce aux changements qui lui auront été imposés.

La graine

J'avais quatorze ans quand ce chapitre, généralement expurgé de *Notre-Dame de Paris*, affecta profondément ma vision de l'art avec lequel j'étais né pour vivre toute une vie durant, l'architecture. Ce récit du tragique déclin de l'architecture, mère de tous les arts, ne quitta jamais mon esprit.

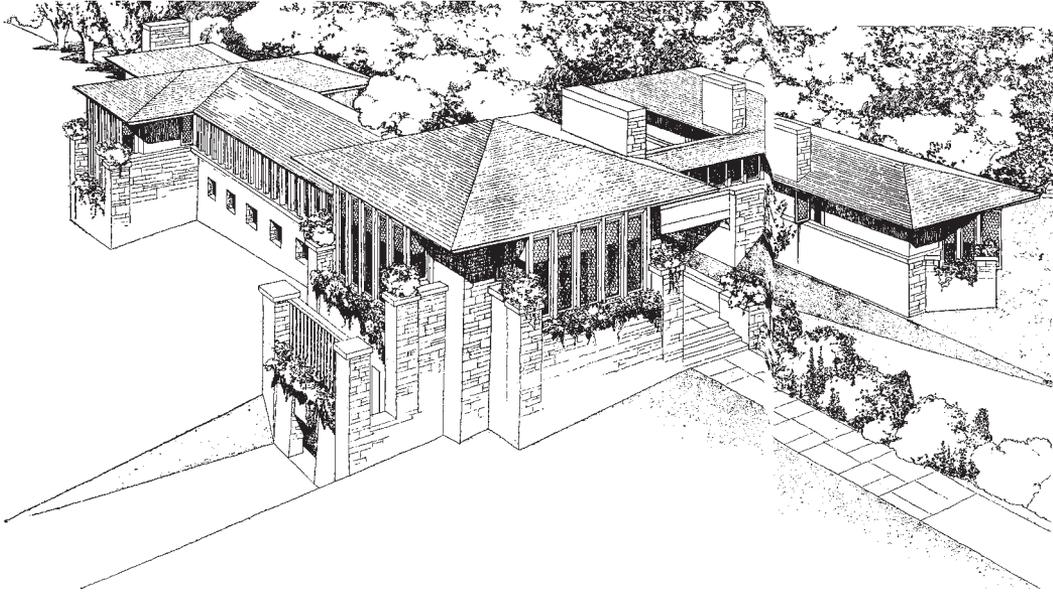
À l'université du Wisconsin, on n'enseignait pas l'architecture. C'est pourquoi, quelques mois avant d'obtenir mon diplôme d'ingénieur de génie civil, j'ai renoncé à l'école (1888), pour aller travailler dans une vraie agence d'architecture à Chicago. Je ne voulais pas être ingénieur. Une visite rendue au prêteur sur gages, le «vieux Perry», rendit mon exode possible. *L'Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain* d'Edward Gibbon et les *Vies parallèles* de Plutarque (cf. la vie d'Alcibiade), deux livres appartenant à mon père, plus le col de vison de la cape de ma mère, qu'elle avait cousu sur mon manteau, financèrent l'opération.

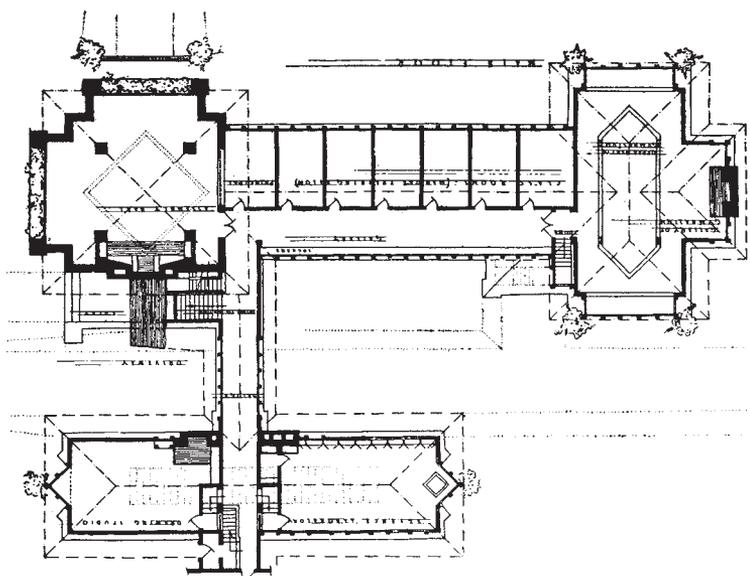
Là-bas, à Chicago, tant d'années après la remarquable prophétie de Victor Hugo, je vis que la Naissance avait déjà commencé. Le soleil — l'architecture — se levait !

Comme une prémonition, les préraphaélites étaient alors apparus en Angleterre, mais ils avaient l'air de réformateurs pétris de sentimentalisme. Ils étaient à côté du véritable problème. Les bons William Morris et John Ruskin étaient très remarqués par les cercles intellectuels de Chicago à l'époque. Les Mackintosh d'Écosse, ainsi que les contestataires agités en Europe, comme Van de Velde en Belgique, Berlage en Hollande, Adolf Loos et Otto Wagner à Vienne : tous étaient d'authentiques protestataires mais, à l'époque, ils n'étaient vus et entendus qu'en Europe. Vint ensuite Van de Velde avec l'Art nouveau, lui-même prédécesseur du Bauhaus. Plus tard, en 1910, lorsque je partis en Allemagne à l'instigation du professeur Kuno Francke, je trouvai là-bas la Sécession rebelle qui battait son plein. Je n'ai rencontré aucun architecte.

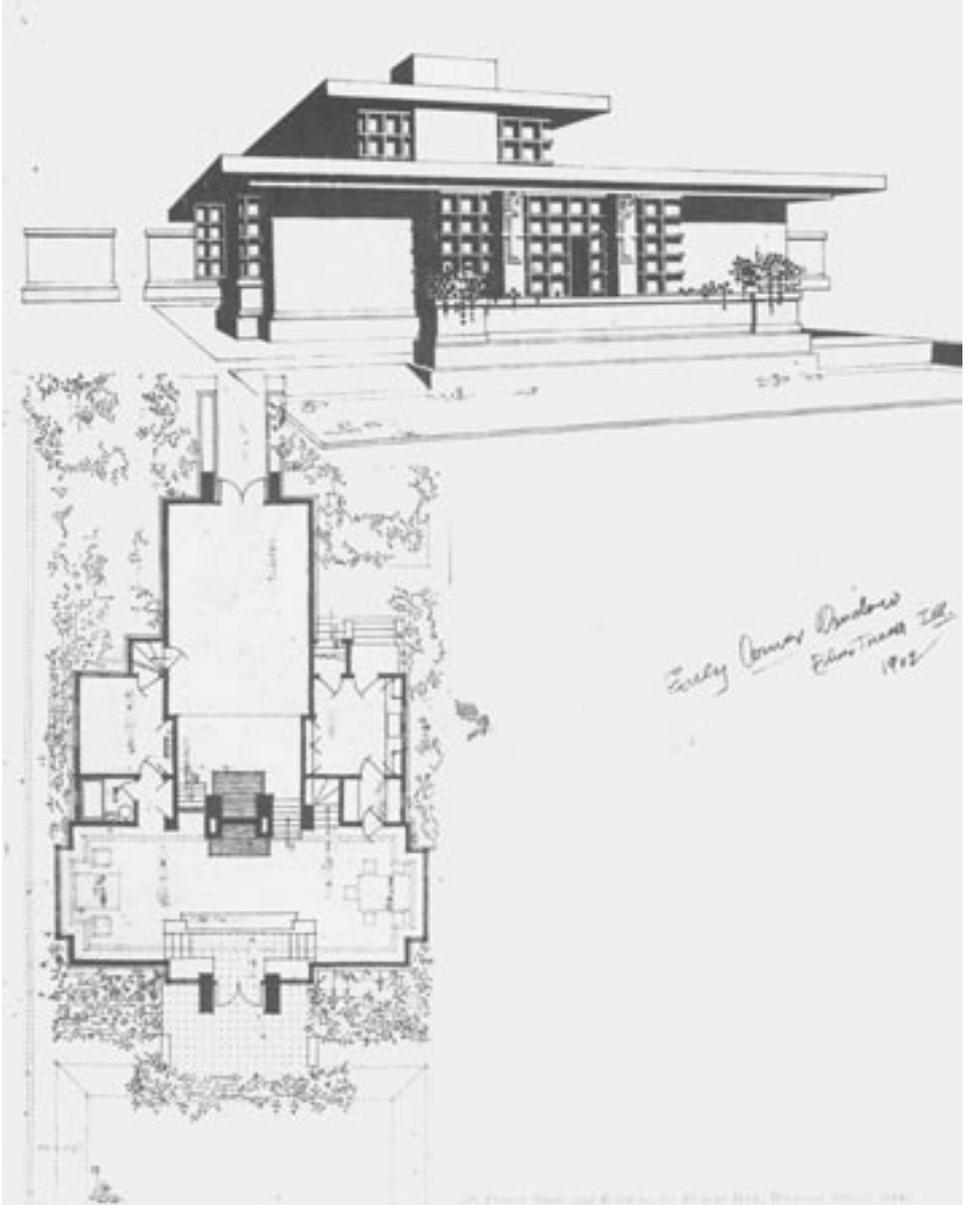
Mais, plus important que tout, un grand contestataire, un ingénieur militaire grisonnant, Dankmar Adler, constructeur et philosophe, et son jeune associé, un génie rebelle des Beaux-Arts de Paris, Louis H. Sullivan, pratiquaient l'architecture, là-bas, à Chicago, vers 1887.

Après avoir battu le pavé de Chicago pendant quelques jours, je rencontrai Cecil Corwin, chef d'équipe chez J. L. Silsbee, alors l'architecte le plus coté dans le domaine de l'habitat à Chicago. Comme moi, il était fils de pasteur, ainsi que les quatre autres dessinateurs à l'époque. Un an plus tard, j'étais accepté par M. Sullivan et je me mis à travailler pour « Adler et Sullivan » qui étaient alors les seuls modernes en architecture et avec qui, pour cette raison, je désirais précisément travailler. Adler et Sullivan construisaient alors le Civic Auditorium de Chicago qui est, encore aujourd'hui, la plus grande salle d'opéra au monde.





1902. École privée Hillside, Spring Green (Wisconsin).



1902. Ateliers Bock. « Béton, toit en forme de dalle, pierres badigeonnées, chanfrein du socle. Fenêtres d'angle pour exprimer l'espace intérieur ».



1902. Maison Heurtley, Oak Park (Illinois)
Plan du rez-de-chaussée et du premier étage.

Table

Préface

A Testament ou l'héritage ambigu de Frank Lloyd Wright 5

Premier livre — autobiographique

Première partie 17

L'architecture est toujours ici et maintenant 18

La graine 19

La confusion 22

Le réveil 24

Prise de conscience 27

Régression 27

« L'école de Chicago » 33

Catastrophe 36

Contribution 37

L'homme et la machine 37

État des lieux 38

La civilisation en tant qu'abstraction 4

Le poète — « législateur du monde qui ne le reconnaît pas » 57

Conformisme 58

La nouvelle pensée 59

Le romantisme — la libre philosophie 60

L'*aristoi* de Jefferson 60

L'intégrité 68

Le nouveau ou l'ancien 69

Naissance 73

Retour en arrière 73

Perspective 74

La trahison 74

La foi en l'homme 75

Le cheval de Troie — confidentiel 75

Les conséquences 77

L'expédient 78

Le substitut 83

« L'homme ordinaire » 83

Le besoin du nouvel Américain 86

L'homme au-dessus des lois ou les lois au-dessus de l'homme 86

Walt Whitman — prophète de la démocratie 89

Le commencement 89

L'intérieur est un dehors, l'extérieur est un dedans 92

Deuxième partie	93
La forme — une naissance	93
Une nouvelle philosophie	93
Une nouvelle intégrité	94
Le principe avant le précédent	94
La « normalité »	95
La nature de la nature	96
Aujourd'hui, la liberté vient de l'intérieur	105
La contradiction européenne	111
Découverte	112
Remarque incidente	114
L'ornement	114
L'intégration intrinsèque	115
L'idée	117
La standardisation	118
Troisième partie	131
À propos de la troisième dimension	131
L'ornement organique	133
Le romantisme	136
Le critique	140
L'usonie	140
La science et le scientifique	141
Le substitut	141
Le monumental	150
La maîtrise de soi	153
La démocratie	153
L'appel	154
La liberté	154
La tradition	155
Quatrième partie	157
La ville	157
Idées et idéaux	158
Jeunesse et architecture	159
Rétrospective	160
Encore la technologie	162
Le salut	168
Caractéristiques organiques	169
Le nouveau cliché	173
Influences et inférences	175
Sagesse	176
<i>Deuxième livre</i>	
Première partie — Principes	187
I. Les lignes de la terre	187
II. Les impulsions de la croissance	189
III. Le caractère est un élément naturel	190
IV. Ténuité plus continuité	191
V. L'Interprétation de la troisième dimension	192
VI. L'espace	193
VII. La forme	194
L'unité organique	195
VIII. L'abri : besoin inhérent à l'homme	195

IX. Matériaux	196
Le style	196
La propriété	197
Ce qui est naturel	198
Addendum I	198
Le mobilier	198
L'objectif de l'appareil photographique	206
La profession	207
Ils servent aussi	207
Deuxième partie — L'humanité, la lumière du monde ?	209
Le génie américain	210