Les Cahiers	
de la recherche	
architecturale	
et urbaine	

Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine

24/25 | 2009
La critique en temps et lieux

La critique architecturale aux États-Unis entre 1930 et 2005

Lewis Mumford, Ada Louise Huxtable et Herbert Muschamp

Public Architectural Criticism in America 1930 to 2005. Lewis Mumford, Ada Louise Huxtable and Herbert Muschamp

Suzanne Stephens

Traducteur : Isabelle Kite

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crau/294>
DOI : 10.4000/crau.294
ISSN : 2547-5746

Éditeur

Éditions du patrimoine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009
Pagination : 43-66
ISBN : 978-2-85822-944-4
ISSN : 1296-4077

Référence électronique

Suzanne Stephens, « La critique architecturale aux États-Unis entre 1930 et 2005 », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* [En ligne], 24/25 | 2009, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/crau/294> ; DOI : 10.4000/crau.294

La critique architecturale* aux États-Unis entre 1930 et 2005

Lewis Mumford, Ada Louise Huxtable et Herbert Muschamp

SUZANNE STEPHENS

Entre 1930 et 2005, la critique architecturale dans les journaux américains a joué un rôle significatif dans l'éveil de l'attention à la conception de l'environnement bâti. Or, peu de recherches ont été menées sur cette forme de critique « publique », son impact, ses méthodes d'évaluation. À partir des écrits de Lewis Mumford, Ada Louise Huxtable, Herbert Muschamp, Suzanne Stephens propose ici d'en déterminer les forces et les faiblesses pendant plusieurs décennies. Depuis l'intérêt d'un Mumford pour une architecture et un urbanisme fonctionnalistes, jusqu'à la sensibilité esthétique d'un Muschamp, l'auteur s'interroge sur ce qui est acceptable et sur ce qu'on pouvait attendre d'une critique évoluant au même titre que l'architecture elle-même. La critique architecturale aurait-elle pu être plus efficace si elle s'était penchée plus avant sur ses propres méthodes ?

La période entre 1930 et 2005 se révèle particulièrement riche pour analyser la critique architecturale « publique » aux États-Unis : en effet, ses changements significatifs de contenu comme de style reflètent les évolutions architecturales et la nature même du discours architectural en vigueur. Le terme de « public » permet ici de désigner la production d'une critique architecturale d'œuvres bâties destinée essentiellement au grand public. Ce type de critique est largement réactif, par opposition à la critique académique qui tend à avoir une matière plus savante et inclut souvent des réflexions d'ordre théorique en rapport plus direct avec la création architecturale. Dans une certaine mesure, la critique qui nous intéresse ici se distingue également de la critique architecturale des revues professionnelles, qui développe une argumentation entrant bien plus dans les détails. En choisissant de mettre l'accent sur la critique dans quelques-uns des journaux et revues américains de référence, l'objectif est d'analyser comment et jusqu'à quel point des journalistes reconnus ont pu influencer la production architecturale à travers leurs réponses plutôt directes, bien informées mais réactives. Si cette critique n'a pas pour coutume de s'engager dans les débats académiques ou théoriques,

* L'auteur, Suzanne Stephens, distingue la critique universitaire d'une critique qu'elle qualifie de « publique », évoquant par ce terme son interaction avec la sphère publique : les journaux et un public plus large que les seuls professionnels et les chercheurs. Nous avons traduit en français la locution « *public criticism* » par « critique », simplement, et non par « critique journalistique », ce qui aurait été trop réducteur (NDLR).

elle prend néanmoins en compte les valeurs et les comportements des architectes, des artistes comme des intellectuels.

La critique de l'architecture aux États-Unis a généralement pratiqué un mode d'expression sans contraintes. En cela, une grande partie de la réflexion introspective, caractéristique de la critique littéraire, musicale ou de la critique d'art, lui a fait défaut. Il n'est pas si aisé d'en expliquer les raisons. Certains soutiennent que dans notre culture, la facilité d'accès à la littérature ou à la musique, en particulier, explique que la critique ait été traditionnellement plus développée dans ces domaines. D'autres notent que la critique artistique a joué un rôle essentiel dans le développement d'une tradition critique, même si certains critiques d'art ont dénoncé un manque de rigueur dans quelques chroniques récentes¹. À la différence de ces trois domaines, on a la plupart du temps accordé peu d'attention à l'évolution de la critique architecturale et à sa formulation.

La profession de critique d'architecture a émergé aux États-Unis au milieu du XIX^e siècle, très influencée par la critique qui se développait dans les domaines de l'art et de la littérature en France, en Angleterre et en Allemagne². Aux États-Unis, les critiques d'art de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme Clarence Cook ou Russell Sturgis, signaient également de façon régulière la rubrique architecturale des journaux ou des revues. Ainsi, Montgomery Schuyler, considéré comme le critique d'architecture le plus influent de la fin du XIX^e siècle, a-t-il commencé à tenir la chronique d'architecture après avoir rejoint le *New York World* en tant que rédacteur couvrant des sujets variés. Ses critiques archi-

tecturales adoptaient souvent la posture du *flâneur*, déambulant dans les quartiers d'un New York en plein développement. Schuyler et bien d'autres jugeaient alors les façades des bâtiments comme une composition picturale, en deux dimensions, même si cette composition révélait la structure du bâtiment³. La perspective était statique car elle correspondait au point de vue d'un observateur posté de l'autre côté de la rue, face au bâtiment. Les critiques accordaient généralement peu d'attention à la transformation de l'espace intérieur, s'intéressant davantage au plan et à l'ornementation architecturale. C'est au tout début du XX^e siècle qu'apparaît la perspective multiple succédant à cette perspective relativement unidirectionnelle. Le paradigme du regard changera alors, suite à des transformations radicales dans le domaine de l'art, les avancées scientifiques apportant un appui théorique à cette évolution⁴.

Au début du XX^e siècle, l'expérience kinesthésique d'un sujet se déplaçant à travers un bâtiment, à la fois dans le temps et dans l'espace a pu être détectée, bien que parfois de façon indirecte. Cette perspective différente a commencé néanmoins à influencer les méthodes de l'analyse critique. Mais d'autres facteurs que l'approche phénoménologique sont entrés en jeu. Il s'agit, notamment, d'un sens plus développé du fonctionnalisme, allant de pair avec le souci d'inscrire davantage l'œuvre dans son contexte culturel et symbolique.

Les écrits de Lewis Mumford, Ada Louise Huxtable et Herbert Muschamp – trois figures majeures de la critique architecturale des XX^e et XXI^e siècles, dont les essais traversent soixante-quinze années, de 1930 à 2005 – constituent une plate-forme d'observation privilégiée de la

1. En ce qui concerne le rôle historique de la critique d'art, voir Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Regime to the Restoration*, New York, Oxford University Press, 1994. Pour les débats actuels, voir Raphael Rubinstein, *Critical Mess: Art Critics on the State of their Practice*, Lenox, Mass., Hard Press Editions, 2006; James Elkins et Michael Newman, *The State of Art Criticism*, New York, Routledge, 2007.

2. Pour en savoir davantage sur cette influence, voir la thèse de Suzanne Stephens, *Tenacious Beauty: The Shifting Role of Aesthetic Criteria in Architecture Criticism, 1850-1915*, Ithaca, Cornell University, 2002. Pour une histoire des procédés de la critique littéraire, voir Peter Uwe Hohendahl, *The Institution of Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

3. Pour en savoir davantage sur les évolutions de la critique architecturale de Schuyler, voir S. Stephens, « Montgomery Schuyler and the Skyscraper », mémoire de Master, Ithaca, Cornell University, 1996.

4. Donald M. Lowe, *The History of Bourgeois Perception*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 6.

situation de la culture architecturale américaine durant cette longue période. Bien qu'à la même époque de nombreux autres critiques, dont Jane Jacobs, Allan Temko, Paul Goldberger, Michael Sorkin, Blair Kamin, Robert Campbell et Martin Filler, aient aussi amplement contribué à la critique architecturale, les écrits de Mumford, Huxtable et Muschamp ont établi les termes généraux du débat depuis la grande dépression des années 1930 jusqu'au seuil du III^e millénaire. Tous trois ont pu toucher directement le grand public, grâce à la réputation et à la grande audience des journaux pour lesquels ils ont écrit : *The New Yorker*, le *New York Times* et, pour Huxtable aussi, *The Wall Street Journal*.

Tous trois ont mené l'essentiel de leur carrière à New York, où l'influence et les intérêts de la finance, des médias et de l'immobilier ont convergé à un niveau jamais atteint dans une autre ville d'Amérique du Nord. Puisqu'il est tout à fait concevable que les critiques « théoriques » puissent influencer les architectes, les universitaires, les chercheurs et les étudiants en architecture, on peut considérer que les critiques journalistiques s'adressant au public lecteur de journaux et de magazines peuvent toucher de manière plus efficace l'establishment politique, financier et non spécialisé, qui peu ou prou décide de l'environnement bâti.

Le fait que la ville de New York ait été à la fois la capitale de l'édition depuis les années 1880 et le centre financier des États-Unis a considérablement favorisé le pouvoir de ces critiques et de leurs journaux respectifs. Dans la mesure où Mumford, Huxtable et Muschamp ont vécu et travaillé à New York ou à proximité, il n'est pas surprenant qu'une bonne part de leurs écrits ait concerné

cette ville. Ceci est d'autant plus vrai à une époque où les voyages étaient plus longs et difficiles.

Ces critiques majeurs de la scène architecturale américaine entre 1930 et 2005 possèdent un style identifiable et témoignent d'un ensemble de valeurs qui sous-tend, est à la base même de leurs propres jugements. Leurs modes d'évaluation se sont fondés sur des critères fonctionnels, sociaux, esthétiques et symboliques, tout en tenant compte d'influences particulières, économiques, politiques ou culturelles. Dans ce contexte, on ne peut négliger certains facteurs essentiels qui auront été déterminants dans leur carrière de critiques.

Le premier facteur est la nécessité d'avoir suffisamment de matière à explorer, problème qu'a rencontré Mumford pendant la Dépression. Heureusement, la lenteur du chantier du Rockefeller Center (bâtiment d'une taille et d'une complexité sans précédent, érigé entre 1931 et 1940) lui a permis d'aborder une grande variété de sujets autour de l'architecture et l'urbanisme dans la revue *The New Yorker*, pendant toute cette décennie.

Le deuxième facteur déterminant en ce qui concerne l'influence d'un critique provient de l'importance de sa « plate-forme », c'est-à-dire de la portée de la publication dans laquelle il s'exprime. Mumford, des années 1930 jusqu'aux années 1960, et Huxtable, tout au long des années 1960 et 1970, ont été en mesure de faire peser leur opinion sur les politiques culturelles en général : Mumford par l'intermédiaire du *New Yorker* fondé en 1925, et Huxtable en tant que première critique officielle du *New York Times*, un poste créé expressément pour elle en 1963.

Chrysler Building,
New York City,
1930. Architecte,
William van Alen.
Photo Frank E. Cooper.

Un troisième facteur décisif dans l'évolution de la carrière d'un critique est inévitablement lié au rôle joué par le rédacteur en chef de la publication. Un bon rédacteur en chef aide à cadrer le sujet et, parfois, doit freiner le critique s'il (ou elle) traite la question de façon trop hardie. Il ne manque pas de vérifier que le point de vue de l'auteur est fermement argumenté car, si l'évaluation n'est pas totalement satisfaisante, le lecteur risque de ne pas accorder suffisamment de poids à son opinion. Il lui arrive aussi fréquemment de devoir apporter un soutien moral. Ainsi, quand Mumford exprimait des doutes sur l'un ou l'autre de ses articles, Harold Ross, rédacteur en chef et fondateur du *New Yorker*, lui conseillait-il tout simplement de continuer⁵. En 1936 par exemple, alors qu'Aymar Embury, un architecte influent, s'était plaint d'une critique de Mumford, Ross avait répondu : « Je ne suis pas obligé d'aller voir une représentation théâtrale si je ne le veux pas, ni un film, ni un tableau, ou, au pire, je peux m'en aller. Mais un bâtiment est là, et je suis obligé de le voir, et ce triste constat m'indigne et me rend franchement amer⁶. »

Lorsqu'un critique écrit pour une publication influente, il peut céder à la tentation de croire qu'il doit à son génie personnel l'adoration que lui témoignent de grands architectes, plutôt qu'à son appartenance à un journal ou une revue très en vue. Il est de fait très facile de se laisser corrompre par le pouvoir d'une publication telle que le *New York Times*. Un critique doit également définir sa propre position, sa place en fonction de ses propres critères de jugement et d'une approche spécifique. Certains critiques rédigent par exemple leurs articles à la première personne du singulier. D'autres estiment que cela mène

trop rapidement au solipsisme, où toute vérité s'appuie sur la réaction du critique. D'autres chroniqueurs encore choisissent de fustiger la personne de l'architecte plutôt que ses réalisations, une pratique contre-productive pour le critique comme pour la discipline. On considère d'ailleurs généralement que ces attaques *ad hominem* sont fortement liées au pouvoir supposé de la personne en question. Reste que tout critique capable de défendre une position éthique ou politique forte est susceptible d'apporter une contribution significative aux actions et aux débats citoyens. Plusieurs types d'initiatives et de positions critiques engagées ont été influencées par les personnalités étudiées dans cet essai. C'est ainsi que, pour Lewis Mumford, la question de la croissance sans limite des villes et les problèmes concomitants de densité et de congestion automobile ont constitué une *cause célèbre*⁷, alors que l'une des préoccupations majeures d'Ada Louise Huxtable a été la destruction de notre héritage culturel par un développement immobilier et des rénovations urbaines inconsidérés. Pour sa part, Herbert Muschamp a été essentiellement préoccupé par la puissance des idées rigides et répressives de certains politiciens et promoteurs, faisant obstacle à une architecture innovante capable d'insuffler une vie nouvelle aux villes.

À l'occasion, certains critiques ont prêté main-forte à des militants dans leur lutte acharnée contre des aménagements à grande échelle ou ils ont, au contraire, contribué à protéger des bâtiments historiquement remarquables. Jane Jacobs et Ada Louise Huxtable ont fait avancer certaines initiatives prises par des associations de quartier pour la préservation urbaine ; Mumford a contribué à sensibiliser à la nécessité d'une planification

5. Voir « Letter from Lewis Mumford to Harold Ross », 18 avril 1933, Archives du *New Yorker*, boîte 15, et « Letter from Ross to Mumford », 20 avril 1933, Archives Mumford, classeur 3580 : citées dans Robert Wojtowicz, « Introduction », *Sidewalk Critic, Lewis Mumford's Writings on New York*, New York, Princeton Architectural Press, 1998, p. 20 (cet ouvrage est un recueil des articles de Mumford dans la rubrique « Sky Line » du *New Yorker*, entre 1931 et 1940).

6. « Letter from Harold Ross to Aymar Embury », 20 mars 1936, Archives Mumford, classeur 3581, citée in R. Wojtowicz, *op. cit.* note 5, p. 21.

7. En français dans le texte.

régionale ; Muschamp a tenté de faire comprendre à des promoteurs conventionnels qu'ils trouveraient un intérêt économique en prenant le risque de favoriser des projets innovants.

Manifestement, le contexte philosophique et culturel exerce une certaine influence sur la manière dont un critique pourra aborder tel ou tel sujet. De nombreuses positions philosophiques et épistémologiques ont ainsi influencé les critiques, tout au long de la période concernée, souvent indirectement voire inconsciemment. Ceux-ci ont été amenés à prendre en compte l'émergence de théories architecturales particulièrement sophistiquées pendant la seconde moitié du xx^e siècle, aboutissant à des critiques fréquemment basées sur des préoccupations philosophiques étrangères à la discipline architecturale elle-même. La critique théorique, faite pour et par des historiens et des architectes s'intéressant aux évolutions philosophiques dans d'autres domaines, a commencé à émerger aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale. La première revue architecturale universitaire, *Perspecta*, *Yale Architectural Journal*, paraît en 1952. Le genre se développe avec *Oppositions*, la revue publiée par The Institute of Architecture and Urban Studies entre 1973 et 1984, et plus tard, avec (entre autres) *Assemblage*, publiée de 1986 à 2000. Même si ces deux derniers titres n'étaient pas l'émanation d'une institution universitaire, leur discours théorique a endossé un caractère fondamentalement « académique ».

À la fin du xx^e siècle, une rupture s'est opérée entre les revues universitaires, publiant les travaux de chercheurs et d'architectes théoriciens, et la critique « publique », écrite par des journalistes professionnels pour la presse. Il

existe peu de communication entre ces deux domaines de la critique. La nature des lectorats – universitaires versus grand public ou professionnels – est la principale raison évoquée pour expliquer cette faible interaction. Mais d'autres facteurs ont certainement mené à cette impasse, notamment le fait que les revues et les journaux ne pouvaient se permettre de perdre des lecteurs parce que leur prose était ardue et obscure. Bien que des publications universitaires, comme *Perspecta* de Yale, *The Harvard Design Magazine* et la revue indépendante *Log*⁸ se maintiennent, la période qui s'ouvre après l'an 2000 est déjà identifiée, dans les cercles intellectuels, comme « post-critique », c'est-à-dire comme une période où les architectes et les théoriciens s'intéressent davantage au discours qu'à la pratique⁹.

Mumford, un critique idéaliste, pas un idéologue

Lewis Mumford (1895-1990), natif de New York, doit sa stature non seulement à sa prodigieuse production de livres, à son militantisme associatif et à ses activités en faveur de l'aire métropolitaine du Grand New York au sein du RPA (Regional Planning Association, Association pour l'aménagement régional), mais aussi à son intérêt prononcé pour la résolution des problèmes sociaux. Plus que les autres critiques d'architecture, Mumford a toujours considéré sa critique comme relevant d'un effort global pour participer à la politique urbaine et pour influencer sur la planification régionale ou locale. Il a défendu l'idée selon laquelle la protection sociale et la propriété collective doivent contrebalancer le capitalisme américain, qui favorise la richesse individuelle et la propriété privée,

8. La revue *Log* est éditée depuis 2003 par Anyone Corporation, New York. Voir le site : <http://www.anycorp.com/>.

9. Voir Robert Somol et Sarah Whiting, « Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism », *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, n° 33, 2002, p. 74 ; Michael Speaks, « After Theory », *Architectural Record*, juin 2005, pp. 72-75 ; George Baird, « Criticality and Its Discontents », *Harvard Design Magazine*, n° 21, automne 2004/hiver 2005, pp. 16-21. http://www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/21_baird.html.

Empire State Building, New York City, 1931. Architectes, Shreve Lamb Harmon Associates. Photographe inconnu.

même si, par ailleurs, un système de gouvernance centralisé ne devrait servir, à ses yeux, qu'à satisfaire les besoins essentiels. Après l'élection de Franklin Delano Roosevelt à la présidence des États-Unis, en 1933, il jugera que le *New Deal* n'a pas été suffisant pour résoudre les problèmes du pays¹⁰.

À la même époque, il accepte d'organiser la section « Logement » de la célèbre exposition du MoMA de 1932 sur le Style international, intitulée *Modern Architecture*, dont les commissaires sont Henry-Russell Hitchcock (amateur depuis longtemps de ses critiques) et Philip Johnson. Embauchant en tant que chercheuse et auteure la jeune secrétaire de la RPA, Catherine Bauer, ainsi que les architectes spécialistes du logement Clarence Stein et Henry Wright, Mumford donne une dimension sociale à l'exposition et met en valeur les avancées modernistes dans le domaine du logement social.

Mumford, bien qu'il soit un généraliste et un intellectuel connu du public, a toujours ostensiblement fait part de ses doutes sur la capacité de l'intelligentsia universitaire à remplir ses missions culturelles et sociales¹¹. S'il doit sa célébrité, à l'origine, à des ouvrages philosophiques comme *The Story of Utopias* (1922) et *The Golden Day: A Study in American Experience and Culture* (1926), son intérêt grandissant pour l'architecture s'imposera au grand public avec la parution de *Sticks and Stones: a Study of American Architecture and Civilization* (1924) et *The Brown Decades: a Study of the Arts in America, 1865-1895* (1931), dont certaines parties se retrouveront dans des revues comme *Freeman* et *The New Republic*. Sa réputation de clairvoyance dans l'analyse architecturale s'accroîtra ainsi très vite.

En 1931, Mumford devient le critique d'architecture du *New Yorker*. Comme le note Robert Wojtowicz, Mumford, même dubitatif en ce qui concerne sa participation au journalisme critique, écrit plus d'un millier d'articles et d'essais sur l'architecture et aussi sur d'autres sujets¹². De fait, sa contribution au journalisme doit être appréhendée en gardant à l'esprit ses travaux de synthèse historique comme *Technics and Civilization* (1934), *The Culture of Cities* (1938) et *The City in History* (1961)¹³. Dans les deux derniers ouvrages sur la ville, Mumford affirme que comprendre l'histoire de l'urbanisme est un préalable crucial pour militer en faveur d'aménagements à l'échelle régionale fondés sur des valeurs collectives. *Technics and Civilization* traite de l'histoire de la technologie et de la machine comme menace potentielle sur la liberté et la créativité de l'humanité. Sa vision est malgré tout plus positive que celle d'Oswald Spengler dans *Decline of the West* (1918)¹⁴, car Mumford soutient l'idée que la machine peut également être exploitée pour le bien de la société.

Les critères de Mumford pour apprécier des bâtiments ou les aménagements urbains sont fondés sur les principes fonctionnalistes, qui font partie intégrante de la pensée progressiste en architecture depuis le XIX^e siècle. Étudiant, il avait été fortement influencé par l'Écossais Patrick Geddes, biologiste et sociologue de formation, qui appliquait le raisonnement évolutionniste à la croissance de la société et de l'environnement bâti. Le fonctionnalisme organique – c'est-à-dire la conviction que le projet doit naturellement découler du site, des matériaux et du programme, sans élément superflu – relie les valeurs de Mumford aux principes de Claude

10. Dès 1932, pendant les premières années de la Dépression, Mumford et les auteurs politiques et littéraires Waldo Frank, Edmund Wilson et Malcolm Cowley ont tenté de formuler un nouveau cadre politique américain qui pourrait faire usage des meilleures traditions démocratiques américaines tout en mettant fortement l'accent sur la protection sociale et la propriété collective. Voir Donald Miller, *Lewis Mumford: A Life*, New York, Weidenfeld & Nicolson, 1989, p. 294.

11. Mumford a été étudiant au City College of New York, mais il a quitté l'université sans passer son diplôme. Peu de temps après, il a commencé à écrire des articles pour de petites revues littéraires et politiques comme *Dial* et *The New Republic*.

12. R. Wojtowicz, *op. cit.* note 5.

13. Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1950 [*Technics and Civilization*, New York, Harcourt, Brace

and Co, 1934]; *The Culture of Cities*, New York, Harcourt, Brace and Co, 1938; *La cité à travers l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1964 [*The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, New York, Harcourt, Brace and Co, 1961].

14. Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1931.

Bragdon, Louis Sullivan, Leopold Eidlitz et Horatio Greenough, et d'autres encore, qui ont tant influencé la pensée architecturale américaine.

Les essais de Mumford témoignent également du fondement esthétique de ses jugements, une dimension souvent ignorée par ses lecteurs mais essentielle dans ses écrits. Son approche est très nettement moderniste et rationnelle, même si certaines de ses affirmations ont été jugées non pertinentes par la suite. Par exemple, en 1931, concernant le Chrysler Building construit par William Van Alen en 1930, il avertit dans la *New Republic* : « Que les cieux viennent en aide à la personne qui regarde ce bâtiment avec un œil critique et sans l'aide de la distance et d'une épaisse brume. Le traitement ornemental de la façade est une série inépuisable d'erreurs (qui culminent avec d'effarantes gargouilles et un faîte ecclésiastique)¹⁵. » Dans le même article, il rejette ce qui est aujourd'hui le gratte-ciel le plus symbolique de la ville de New York, l'Empire State Building, conçu par Shreve, Lamb et Harmon : « Aujourd'hui, le bâtiment a l'air respectable mais ennuyeux. Il n'y a pas de véritable avancée. »

Pendant les années qui suivent la Dépression, Mumford consacre beaucoup d'articles du *New Yorker* à de modestes magasins et cafés, les décrivant selon des critères que l'on pourrait qualifier d'impressionnistes, fondés sur des effets sensoriels esthétiques. Au cours de cette période, il est vrai qu'il couvrait également les expositions d'art pour le journal. Le combat de Mumford contre les clichés du classicisme, sa prose accessible tout autant que sa vaste culture, pour la plus grande part autodidacte, en art, en littérature, en architecture et en

urbanisme, ont largement contribué à lui assurer une place prééminente dans le milieu de la critique.

Certains essais manifestent clairement sa méfiance envers les tout-puissants entrepreneurs capitalistes qui ont façonné l'environnement urbain et sa défense sans faille des villes au bâti peu élevé. Ainsi, en 1931, le premier article de Mumford pour le *New Yorker* accable le projet, pas encore réalisé, du Rockefeller Center. « Frozen Music or Solidified Static, Reflections on Radio City »¹⁶ : ce titre fait allusion au nom d'origine du complexe, Radio City, avant que John D. Rockefeller Jr., qui avait loué le terrain en centre-ville à l'université de Columbia, ne décide de lui donner son propre nom. Et Mumford de dire à ses lecteurs que Rockefeller s'est « égaré dans les nuages ». Pour le critique, Rockefeller, qui a réussi à tirer profit d'une société démocratique permettant l'accumulation de richesses grâce à l'immobilier, n'a pas pris en compte les effets négatifs de la densification due aux aménagements urbains sur la congestion automobile. Et Mumford ne juge pas raisonnable de laisser à ce point les capitaux décider du projet. Toutefois, au moment de la construction du Rockefeller Center, Mumford va adoucir considérablement son jugement, les plans ayant changé au cours des années. En 1940, il admet que le Rockefeller Center est « devenu une impressionnante collection de structures ; elles forment une composition où l'unité et la cohérence ont considérablement atténué le défaut d'emphase ». Ainsi, « maintenant que le projet est terminé, on peut voir que les pires erreurs ont été commises au début, et que, au moins, au fur et à mesure de la décennie, les architectes ont progressivement abouti à une solution plus rationnelle¹⁷. »

15. L. Mumford « Notes on Modern Architecture », *The New Republic*, n° 66, 18 mars 1931, pp. 119-122.

16. L. Mumford, « Frozen Music or Solidified Static, Reflections on Radio City », *The New Yorker*, n° 8, 20 juin 1931, p. 28 sq.

17. L. Mumford, « The Sky Line : Rockefeller Center Revisited », *The New Yorker*, n° 16, 4 mai 1940, p. 73-74.

Mumford félicite les architectes (une équipe connue sous le nom de « The Associated Architects » : Reinhard & Hofmeister, Corbett, Harrison & MacMurray, Raymond Hood, Godley & Fouilhoux) pour le choix d'un calcaire brut pour le revêtement de l'ensemble, mais s'indigne du style Art déco de l'ornementation, des sculptures et de la signalétique, dont « l'inepte » sculpture d'Atlas sur la 5^e Avenue. S'il loue les bâtiments peu élevés qui flanquent la tour RCA, il conclut néanmoins que, si l'on s'était contenté pour la tour d'une hauteur de trente-deux étages (au lieu de soixante-dix), en limitant les autres bâtiments du complexe à une hauteur de huit ou seize étages, l'effet urbain du complexe en aurait grandement bénéficié.

Mumford convient – c'est tout à son honneur – de son changement d'opinion sur le Rockefeller Center, même s'il garde la conviction qu'un complexe moins haut et moins dense était nécessaire. Notons que dans son récapitulatif de 1940, Mumford prévoit que le bâtiment aura vraiment l'air « démodé dans les années 1970¹⁸ ». Il a raison – et tort à la fois. Ce qu'il ne pouvait anticiper alors, c'est à quel point le Rockefeller Center et sa tour allaient devenir une icône de la ville de New York, et un symbole de l'urbanité de Manhattan¹⁹. Alors que le complexe est très clairement un bâtiment dessiné dans les années 1930, il représente aujourd'hui, pour des millions de touristes et d'habitants de la ville, l'essence même du caractère métropolitain de New York, de même que deux autres bâtiments dédaignés par Mumford, l'Empire State Building et le Chrysler Building.

Il est intéressant aussi de noter que Mumford approuve avec chaleur, malgré son historicisme flagrant,

un autre projet commandé par Rockefeller, The Cloisters, une annexe du Metropolitan Museum dans Upper Manhattan, achevée en 1938. Si, dans un article du *New Yorker*, Mumford reconnaît qu'à l'origine il a eu de sérieuses réserves sur l'idée de recréer un cloître médiéval à Manhattan, il n'en loue pas moins ses « authentiques dissonances » résultant du regroupement de cinq cloîtres²⁰. Mumford admet sans détour que l'ensemble des Cloisters doit son « très bon classement » au site verdoyant (propriété de Rockefeller) qui domine l'Hudson et à ses qualités d'exécution. Mumford montre ainsi que, loin d'être rigide, il est capable de faire l'éloge comme la critique des projets de Rockefeller sans les stéréotyper, et qu'il n'est pas prisonnier d'une idéologie stylistique.

Néanmoins, dans les années 1940 et 1950, Mumford continue de douter du bien-fondé de la densité urbaine, pendant cette période d'après-guerre de prospérité de la construction américaine et de croissance sans frein des villes. Dans une série de chroniques pour le *New Yorker*, pendant la conception et la construction du siège des Nations Unies (1947-1953) dans l'East Side de Manhattan, il s'intéresse aux questions de la construction urbaine à grande échelle. Le terrain a été offert par John D. Rockefeller Jr., Wallace K. Harrison dirige l'équipe du projet – « International Committee of Architects : the United Nations Board of Design » –, qui comprend Le Corbusier (qui contribue considérablement au parti pris du projet, et se sent lésé de sa paternité), Oscar Niemeyer, Sven Markelius, ainsi que d'autres architectes de différents pays²¹. À maintes reprises, Mumford affirme que le pire aspect de ce projet est d'être situé sur la rive Est de l'île de Manhattan, plutôt que sur un terrain où il pourrait favoriser

18. *Ibid.*

19. Mumford n'est pas, loin s'en faut, le seul critique à trouver des défauts au complexe. Voir Robert A. M. Stern, Gregory Gilmartin et Thomas Mellins, *New York 1930, Architecture and Urbanism Between the Two World Wars*, New York, Rizzoli, 1987, pp. 628-671.

20. L. Mumford, « The Sky Line : Pax in Urbe », *The New Yorker*, n° 14, 21 mai 1938, pp. 60-63.

21. L. Mumford, « The Sky Line : United Nations Headquarters : The Ground Plan », *The New Yorker*, n° 23, 25 octobre 1947, p. 56 sq.

une croissance urbaine. Les dix-sept acres qu'offre le site, qui s'étend de la 42^e à la 48^e Rue, entre la 1^{re} Avenue et l'East River, ne suffisent pas. Comble d'ironie, l'un des emplacements qu'il propose se situe au sud de Washington Square, dans le quartier de Soho connu des défenseurs du patrimoine comme le « Cast Iron District », le quartier de la fonte, en raison de la prédominance des façades et des colonnes en fonte des immeubles de lofts du quartier. Si le siège avait été construit à cet endroit, il aurait causé la disparition d'une bonne partie du patrimoine architectural intéressant de New York, un patrimoine que Jane Jacobs défendra résolument, en 1968, face aux assauts du « pape » de l'aménagement, Robert Moses, qui se proposait alors de le raser pour faire place à la voie express du Lower Manhattan.

Dans une deuxième critique des Nations Unies écrite en 1947, Mumford affirme que les architectes, Wallace Harrison et son équipe, « ont échoué à créer un tout nouveau symbole²² ». Dans une autre chronique, il critique aussi l'emploi excessif du verre et de l'acier dans le bâtiment du Secrétariat, aucun de ces matériaux n'étant adapté aux températures extrêmes propres au climat new-yorkais, en particulier pour un site exposé à la pluie, à la neige, au vent et au soleil. C'est de « l'architecture de livre d'images » écrit-il en 1951²³. Il conclut que le siège des Nations Unies sacrifie la fonction au formalisme, et que le bâtiment de l'Assemblée, manquant de flexibilité, renie son programme en produisant « une monumentale faiblesse²⁴ ».

Quelques exemples pris dans les nombreuses chroniques de Mumford nous permettent d'affirmer qu'il a su rester fidèle à ses principes fondamentaux durant toutes

ses années au *New Yorker*. Ces principes sont particulièrement évidents lorsqu'il aborde le travail de Frank Lloyd Wright dans ses deux chroniques de 1953. Leurs relations datent des années 1920, lorsque Mumford écrit des articles sur Wright, d'abord dans *Sticks and Stones* en 1924, et un an plus tard dans un numéro de *Wendigen* consacré à l'œuvre de l'architecte²⁵. Mumford a visiblement un grand respect pour ce dernier, comme en témoigne la correspondance que Wright entama avec le critique, même si, comme Mumford le notera plus tard, la période entre 1920 et 1934 n'est qu'un « interlude » dans sa carrière²⁶.

Dans ses positions ultérieures sur la contribution de Wright à l'architecture américaine, publiées en 1953 dans le *New Yorker*, Mumford ne dissimule ni ses réussites ni ses défaillances : dans la chronique « A Phoenix Too Infrequent-I » (Un phénix trop inconstant), il loue la tentative de Wright pour « marier vérité et poésie, nature et machines, et surtout pour unir les conditions de site et de structure à la nécessaire expression personnelle²⁷ ». Il reconnaît cependant que l'arrogance de Wright l'empêche de comprendre d'autres points de vue. Dans une suite à cet article, Mumford estime que le travail de Wright tend vers le « sport architectural », plutôt que vers une « prophétie d'un nouveau mouvement en architecture », comme le souhaiterait Wright. Il lui reproche aussi sa position en ce qui concerne les villes et trouve que Wright manque « de compréhension des possibilités autant architecturales que sociales » des villes²⁸ – même si Mumford lui-même est rebuté par les villes denses et surpeuplées.

Il n'est pas inutile de rappeler que leur amitié n'a pas empêché les reproches. Ainsi, lors de l'inauguration du

22. L. Mumford, « The Sky Line: United Nations Headquarters: Buildings as Symbols », *The New Yorker*, n° 13, 15 novembre 1947, p. 102 sq.

23. L. Mumford, « The Sky Line: Magic with Mirrors-I », *The New Yorker*, n° 27, 15 septembre 1951, p. 84 sq.

24. L. Mumford, « The Sky Line: United Nations Assembly », *The New Yorker*, n° 29, 14 mars 1953, p. 72 sq.

25. Hendricus Wijdeveld, rédacteur en chef du magazine néerlandais, demande à Mumford d'écrire pour le numéro de *Wendigen* en 1925, après avoir lu *Sticks and Stones*. À ce propos, voir R. Wojtowicz, *Lewis Mumford and American Modernism: Eutopian Themes for Architecture and Urban Planning*, Cambridge, Mass., University Press, 1996, p. 56.

26. L. Mumford, « The Sky Line: A Phoenix Too Infrequent-II », *The New Yorker*, n° 29, 12 décembre 1953, pp. 116-120.

27. L. Mumford, « The Sky Line: A Phoenix Too Infrequent-I », *The New Yorker*, n° 29, 28 novembre 1953, pp. 133-139.

28. L. Mumford, *op. cit.* note 26.

Rockefeller Center,
New York City,
1931-1940.
Architectes, Hood
& Fouilhoux, Reinhard
& Hofmeister, and
Corbett, Harrison
& MacMurray (également
connus comme
Associated Architects).
Photo William Frange.

musée Guggenheim, en 1959, la critique de Mumford n'aura pas amélioré les choses. Son essai, « What Wright Hath Wrought », accorde à Wright une certaine inventivité, mais conclut que le musée est « un méchant et monumental échec²⁹ ». Il est toujours délicat pour un critique architectural de se lier à son « sujet », et Mumford comprendra rapidement que les architectes s'attendent à une loyauté sans faille. C'est pourquoi il cherchera une

distance critique, faisant preuve d'un véritable sang-froid dans chacun de ses écrits.

Même lorsqu'il change d'avis à propos d'un succès ou d'un échec en particulier, ses critères de jugement restent fondés sur certaines valeurs. Non seulement il résiste avec constance à l'idée de la densité urbaine, mais sa pensée reflète un système de valeurs qui voudrait que la société et ses villes se forment de manière organique.

Entrée du RCA Building
(devenu le GE Building
à la fin des années 1980),
Rockefeller Center,
New York City, 1933.
Architectes, Fouilhoux,
Reinhard & Hofmeister,
and Corbett, Harrison
& MacMurray (également
connus comme
Associated Architects).
Photographe inconnu.

29. L. Mumford, « The Sky Line : What Wright Hath Wrought », *The New Yorker*, n° 35, 5 décembre 1959, pp. 105-106.

Ainsi, les bâtiments du Rockefeller Center ou des Nations Unies auraient dû être plus petits, à une échelle plus humaine, et mieux intégrés à la nature. En ce sens, Mumford se rapproche de John Ruskin. L'art, l'architecture et la critique sociale anglais du XIX^e siècle se conformaient à une vision proche de la terre, à l'écart des excès de l'industrialisation. Il semble que le modèle de Ruskin soit un Moyen Âge révolu : pour Mumford, c'est un âge d'or et d'utopie qui n'est pas encore arrivé³⁰.

Le thème du pouvoir et des puissances qui contrôlent le développement urbain de New York jalonne la plupart des écrits évoqués, dans lesquels John D. Rockefeller Jr. représente une figure prédominante. Mumford manifeste une méfiance certaine envers les intérêts des capitalistes privés, et cette préoccupation sera partagée par Ada Louise Huxtable. Mais elle réservera ses invectives à un type new-yorkais plus spécifique (avec des visées moins philanthropiques que celles d'un Rockefeller) : le promoteur immobilier.

Ada Louise Huxtable. Une critique pragmatique et une vision morale

Il faudra attendre qu'Ada Louise Huxtable (née en 1921) débute sa carrière de critique d'architecture au *New York Times*, en 1963, pour qu'une voix aussi significative que celle de Mumford se fasse à nouveau entendre. Huxtable partage une grande partie de ses critères en matière d'évaluation de l'architecture, mais dans la mesure où elle fait son entrée sur la scène architecturale après l'avènement du modernisme, dans les années d'après-guerre, elle est amenée à affronter des problèmes différents, et elle y fera face en des termes on ne peut plus clairs. Son

style a été, et est aujourd'hui encore, direct, élégant, émaillé d'humour, satirique. Elle a pointé les échecs de l'architecture moderne, et attiré l'attention sur les dangers de la destruction du patrimoine architectural. Ses critères ont mis en valeur les considérations esthétiques, historiques et symboliques, ainsi que les questions urbaines et fonctionnelles. Toutefois, de son point de vue, il ne suffit pas, pour que quelque chose « marche », que ses besoins fonctionnels soient respectés.

Huxtable a permis à la critique architecturale présente dans la presse quotidienne de devenir influente et importante aux États-Unis. Au XIX^e siècle, les journaux publiaient fréquemment des critiques architecturales, mais la profession de « critique d'architecture » au sein d'un journal n'avait pas encore été officialisée. Au XIX^e siècle, les critiques d'architecture étaient souvent aussi critiques d'art, et vice-versa, les journaux ne considérant pas alors qu'il était nécessaire d'avoir un journaliste spécialisé dans la critique architecturale. L'exemple d'Huxtable et du *New York Times* finira par convaincre d'autres journaux et revues de son utilité.

Huxtable commence au *Times* en tant que pigiste. Née à New York, Ada Louise Landman (puis Huxtable), diplômée du Hunter College, suit le programme d'histoire de l'art de l'Institut des beaux-arts de l'université de New York. Entre 1946 et 1950, elle est conservatrice adjointe au département d'Architecture et de Design du Museum of Modern Art, sous l'égide de son directeur Philip Johnson. Dans les années 1950, elle écrit des articles pour la revue professionnelle *Progressive Architecture* et pour d'autres titres, dont le *Times*. Engagée à plein temps au *Times*, elle s'acquitte brillamment

The Cloisters
(les Cloîtres),
The Metropolitan
Museum of Art, Fort
Tryon Park, New York
City, 1938. Architecte
(pour les plans et
les réaménagements),
Charles Collens.
Photos Sean McGowan.

ment de sa tâche, ce qui lui vaut en 1970 le premier prix Pulitzer accordé pour distinguer un article de « critique ». En 1973, elle est nommée au comité de rédaction du *Times*, tout en continuant ses chroniques d'architecture. Bien que retraitée du *Times* depuis 1982, elle écrit encore des livres et exerce une activité de consultante.

En 1997, le *Wall Street Journal* lui a demandé d'écrire six critiques d'architecture par an. Toutefois, même si le *Wall Street Journal* connaît une plus grande distribution que le *Times* (2,07 millions d'exemplaires, contre 1,08 million), l'essentiel du lectorat fidèle d'Huxtable continue à lire le *Times*, car ses lecteurs regrettent l'irrégularité de ses articles dans le *Wall Street Journal* et le fait qu'il soit difficile de les repérer parmi les articles financiers. Cela ne l'a pas empêchée de se reconstruire une audience, et elle est aujourd'hui encore considérée comme la critique la plus éminente des États-Unis.

Dans ses écrits critiques, Huxtable s'est toujours efforcée de resituer le bâtiment ou l'ensemble urbain dans son contexte social, économique et culturel, sans pour autant sacrifier l'esthétique ou la fonction, c'est-à-dire l'impact visuel et pratique que l'œuvre de l'architecte aura sur ses usagers. Son approche philosophique est typique d'un certain pragmatisme américain, dans la lignée d'un William James. L'idée qui préside à toute conception ou projet architectural doit être mesurée à l'aune de la réalité de l'œuvre bâtie : le critique, lorsqu'il est confronté à un bâtiment, explique jusqu'à quel point celui-ci est conforme à l'idée, pour arriver à une forme de vérité. Le critique pragmatique essaie de ne pas s'enfermer dans une quelconque idéologie ou d'épouser une vérité plutôt qu'une autre ; il (ou elle) doit au contraire

rester flexible, favoriser la possibilité de changements successifs, susceptibles d'affecter le contexte ou la réalité. La critique contribue à ces changements successifs à travers ses propres réflexions, ajustements ou nouvelles rectifications.

Le style d'Huxtable a largement contribué à la diffusion de ses points de vue. Par exemple, pour décrire le cadre socioculturel dans lequel l'architecture doit opérer, elle dévoile toujours de façon très directe les rouages essentiels de la vie réelle. Elle est connue pour ses formules élégantes, dont elle se sert adroitement pour trancher dans le vif d'un problème. Ainsi, quand le projet d'Hudson Yards, à Manhattan, est présenté au public à l'automne 2007, elle écrit dans le *Wall Street Journal* : « Il est difficile de croire que des équipes avec autant de poids financier et de stars réunies puissent produire quelque chose d'aussi fabuleusement mauvais³¹. » Elle utilise souvent des images concrètes qui restent gravées dans les mémoires. Dans un éditorial du *Wall Street Journal*, à propos de la propagation des gratte-ciel à travers la planète, Huxtable écrit : « C'est de l'architecture pour hélicoptère, parachutée n'importe où, émettant des images extrêmes et iconiques, totalement détachées du lieu ou de son passé... Son objectif est de vous en mettre plein la vue³². »

L'une de ses premières chroniques était un plaidoyer pour la création de la New York City Landmarks Preservation Commission³³, mais elle est restée plus circonspecte sur le choix des batailles à mener. Cette position est confirmée dans un autre article pour le *Wall Street Journal* concernant le Two Columbus Circle, un bâtiment conçu par Edward Durell Stone en 1964 pour

30. Pour le débat sur John Ruskin et l'éthique, voir Michael Schreyach, « Recovery of Criticism », in James Elkins et Michael Newman, *The State of Art Criticism*, Londres/New York, Routledge, 2007, p. 15.

31. Ada Louise Huxtable, « The Hudson Yards Proposals: Plenty of Glitz, Little Vision », *The Wall Street Journal*, 2 janvier 2008.
<http://online.wsj.com/article/SB119923084380660887.html>.

32. A.-L. Huxtable, « Found – and Lost – in Translation », *The Wall Street Journal*, 6 février 2008.
<http://online.wsj.com/article/SB120226053029946053.html>.

33. Organisme de préservation de l'environnement bâti, agence de la Ville de New York créée en 1965 par le maire Robert F. Wagner : voir le site
<http://www.ci.nyc.ny.us/html/lpc/home.html>.

accueillir la Huntington Hartford Gallery of Modern Art³⁴. Huxtable ne l'avait pas aimé à l'époque, et l'avait décrit dans le *New York Times* comme « un palais vénitien de carton-pâte juché sur des sucettes³⁵ ». La métaphore est restée, mais avec le temps même les modernistes les plus endurcis se sont mis à l'aimer, ainsi que les défenseurs du patrimoine. Et quand le bâtiment sera menacé de transformation radicale par ses nouveaux propriétaires, le Museum of Arts and Design (MAD), Huxtable prendra leur parti. Alors qu'en 2006 le World Monuments Fund a classé le bâtiment d'Edward Durell Stone comme l'un des sites les plus menacés, et qu'en 2004 le National Trust for Historic Preservation l'avait déjà considéré comme l'un des « onze lieux historiques les plus en danger » des États-Unis, Huxtable décide ne pas adhérer à ce point de vue, malgré sa loyauté envers la cause de la protection du patrimoine. Elle défend le projet d'un musée radicalement transformé, conçu par Brad Cloepfil d'Allied Works, qui sera inauguré en septembre 2008. Ainsi qu'elle l'a écrit dans le *Wall Street Journal* en 2004, « la question la plus élémentaire de la conservation n'est absolument pas posée. Ce qui est à perdre, et ce qui est à gagner. » Elle conclut : « On peut se demander à quel moment les associations militantes de New York ont perdu leur perspective, tout simplement quand elles ont décidé que la nostalgie et le révisionnisme branché devaient prendre le dessus sur une contribution positive à la qualité culturelle et architecturale de la ville. »

Huxtable, comme Mumford, a souvent suspecté New York de céder trop vite aux forces de l'argent et du pouvoir. Si Mumford critiquait l'influence de Rockefeller, Huxtable, de son côté, fustige la municipalité qui a vendu

la ville au plus offrant des aménageurs privés. À sa manière mémorable, elle a condamné les actions de la ville, de l'État de New York et des autorités du port de New York et du New Jersey tout au long des mois et des années agités qui ont suivi les attaques terroristes du 11 septembre 2001. En 2005, elle écrit ainsi dans le *Wall Street Journal* : « La mort du rêve [pour la reconstruction du site du World Trade Center] est venue lentement, à petits pas, et non comme un brutal événement cataclysmique... Cela a été un sabotage plus subtil, plus insidieux, par mouvements progressifs de régression et d'éviscération des composantes culturelles du projet de Daniel Liebeskind, lauréat du concours³⁶. »

Sa force n'a pas été simplement de dire ce que personne d'autre n'a osé dire : elle a su formuler si clairement nos propres pensées et nos observations incomplètes et mal exprimées, elle a su si bien nous présenter ces vérités sans fard, avec une grande clarté et une élégance concise, que nous ne pouvons que regretter de ne pas avoir été capables d'en faire autant.

Herbert Muschamp. Le critique solipsiste

Herbert Muschamp (1947-2007), qui a été le critique d'architecture du *New York Times* entre 1992 et 2004, a introduit, quant à lui, un style de critique personnel, intuitif et fondé sur l'expérience. Dans le sillage de Paul Goldberger, le principal critique d'architecture de ce journal après le départ d'Ada Louise Huxtable, Muschamp a développé une approche radicalement différente de celle de ses prédécesseurs. Il n'a pas cherché à donner une structure rigoureuse et logique à

34. A.-L. Huxtable, « The Lollipop Building. The best way to preserve 2 Columbus Circle? A makeover », *The Wall Street Journal*, 7 janvier 2004 : www.opinionjournal.com/la/?id=110004517.

35. A.-L. Huxtable, « Architecture: Huntington Hartford's Palatial Midtown Museum », *The New York Times*, 25 février 1964, p. 33.

36. A.-L. Huxtable, « Death of the Dream: There won't be a creative Rebirth at Ground Zero after all », *The Wall Street Journal*, 20 avril 2005. <http://www.opinionjournal.com/la/?id=110006581>.

ses arguments. À l'inverse, ses écrits ont consacré la position du critique : au lieu d'essayer – comme l'ont fait d'autres critiques – d'observer et de faire l'expérience d'une œuvre architecturale de la même manière que le public pourrait la percevoir, Muschamp voulait plutôt que le lectorat du *Times* arrive à comprendre le bâtiment comme lui-même l'avait ressenti.

La critique fondée sur l'expérience vécue, qui est devenue de plus en plus fréquente dans les cercles architecturaux, emmène le lecteur en voyage avec le critique à travers le temps et l'espace. Certaines architectures se prêtent bien à une telle approche, en particulier celles qui ont une forme sculpturale et qui proposent une série d'espaces se déployant de manière spectaculaire, pas toujours prévisible. À mesure que le visiteur avance dans le bâtiment, les expériences visuelles et kinesthésiques qui en découlent fusionnent en une expérience perceptive ou phénoménologique globale. En 1957, Philip Johnson avait écrit l'un des meilleurs exemples de ce genre critique dans son essai « 100 Years of Frank Lloyd Wright and Us », dans lequel il promène le lecteur dans le projet Taliesin West à Scottsdale, dans l'Arizona. L'article de Johnson associe descriptions et éléments de perception psychologique, avant de conclure que Taliesin West est « l'essence même de l'architecture », un modèle du genre, pleinement maîtrisé³⁷.

Plusieurs décennies après l'essai de Johnson, les vérités subjectives de Muschamp en auront séduit plus d'un, mais elles auront souvent été considérées comme de simples solipsismes par d'autres. Et de fait, Muschamp reste singulier dans la mesure où il a suscité de nombreuses analyses critiques sur ses propres écrits,

dont par exemple celle de Michael J. Lewis qui se livre à une comparaison assez défavorable de son approche par rapport à celle de Mumford³⁸.

Un exemple fascinant de sa forme personnelle et subjective de critique est son essai en faveur de la préservation du Two Columbus Circle, conçu par Edward Durell Stone. Alors qu'Ada Louise Huxtable ne voyait aucune raison architecturale valable pour le faire classer, Muschamp, lui, plaide pour que le bâtiment soit protégé pour la mémoire culturelle qu'il représente. Comme il le rappelle dans le *New York Times*, une génération d'homosexuels arrivés à New York peu de temps après son ouverture en 1964 s'était identifiée à l'architecture excentrique et singulière du musée et de ses intérieurs³⁹ : « Two Columbus Circle a été qualifié de bâtiment "queer" [qui signifie à la fois "étrange" et "gay" en anglais] bien des fois au fil des années. Et aussi de bizarre et mystérieux. Ces termes ne sont pas déplacés. Mais leur sens ne doit pas être forcément péjoratif. Aucun autre bâtiment n'a incarné aussi parfaitement la valeur émergente de "queerness" dans le New York de cette période. » Et il poursuit sa critique en rappelant les événements qui se sont déroulés dans le bâtiment, puis en s'engageant dans une description des effets du sida sur la vie culturelle de la ville. Mais cet argument ne sera pas propre à convaincre la Landmarks Preservation Commission, qui décide de ne pas classer le bâtiment. Ce texte reste sans aucun doute un essai de nature socioculturelle, mais à l'intention d'une audience très ciblée. Et il n'était pas plus de nature à aider les historiens qui cherchaient à sauver le bâtiment, quand il soutenait que l'œuvre de Stone préfigurait le postmodernisme des années 1970

37. Philip Johnson, « 100 Years of Frank Lloyd Wright and Us », *Philip Johnson Writings*, Robert A. M. Stern et Peter D. Eisenman, eds., Oxford University Press, 1992, pp. 192-198 ; voir aussi S. Stephens, « A Critical Appreciation of "100 Years, Frank Lloyd Wright and Us" », *ANY 90* : « Philip Johnson Festschrift », juillet 1996, p. 14-15.

38. Michael J. Lewis, « Architecture (Bling!) », *Commentary* 118, n° 3, octobre 2004, pp. 71-75. <http://www.commentarymagazine.com/viewarticle.cfm/architecture-bling-9802>.

39. Herbert Muschamp, « The Secret History of 2 Columbus Circle », *The New York Times*, 8 janvier 2006, section II 1. <http://www.nytimes.com/2006/01/08/arts/design/08musch.html>.

L'immeuble des Nations
Unies, New York City.
International Committee
of Architects, Wallace
K. Harrison, Chairman.
1947-1953.
Photo Mario Burger.

et 1980. De fait, si le bâtiment avait été reconnu dès sa création comme un monument à la communauté gay de New York, ou si l'architecte avait lui-même soutenu que telle était son intention (ce qui, si on se fie à la biographie de Stone, ne semble pas être le cas), l'argument aurait pu être plus convaincant.

Muschamp, qui avait fréquenté par intermittence l'université de Pennsylvanie, la Parsons School of Design à New York et l'Architectural Association de Londres, est arrivé au *Times* après différentes contributions comme free-lance pour *The New Republic* et *Artforum*, et pour le tabloïd hebdomadaire *Seven Days*. La rigueur de ses articles était très variable, dépendant visiblement du rédacteur en chef, ceux écrits pour le *New Republic* étant les plus solides du point de vue de l'argumentation logique. En développant son approche plutôt personnelle de la critique architecturale, Muschamp s'applique résolument à étayer ses intuitions par une lecture assidue de travaux théoriques, bien plus que ce que l'on peut lire d'ordinaire dans un quotidien, même le *Times*. Sa propension à introduire dans ses propos la pensée de personnes étrangères au monde de l'architecture n'a jamais faibli. Il n'a pas forcément recherché l'appui des noms les plus célèbres ou les plus à la mode, mais il devait sans doute penser que ces références permettaient d'élargir son propos. Ainsi, lorsqu'il examine pour le *Times* en 1995⁴⁰ le travail de l'architecte californien Franklin D. Israel, Muschamp se tourne vers les écrits du psychothérapeute britannique Adam Philips. L'ouvrage *On Flirtation: Psychoanalytic Essays on the Uncommitted Life*⁴¹ recommandait de garder l'esprit ouvert, de jouer ou de spéculer sur différentes idées pour aiguillonner la

pensée créative, ce que Muschamp rapproche de la synthèse architecturale de formes et de références réalisée par Israel.

De la même manière que Mumford était attiré par Frank Lloyd Wright tout en prenant ses distances avec lui, Muschamp a engagé un *pas de deux* avec Peter Eisenman. En 1994, Muschamp fait la critique de *Cities of Artificial Excavation*, l'exposition d'Eisenman sur son travail au Centre canadien d'architecture de Montréal, et il écrit avec sa tournure psychologique habituelle : « Obsédé par sa place dans l'histoire, mais terrifié à l'idée d'être catalogué, à la fois avide et contempteur d'une reconnaissance publique, Eisenman, 61 ans, a fait de son éloignement de la pratique conventionnelle le ressort de sa carrière⁴². » Muschamp considère l'exposition du point de vue d'un visiteur et du point de vue d'un initié. Il complimente Eisenman pour ses innovations, et le raille pour son obscurantisme, concluant qu'Eisenman a finalement un « conservatisme inné », parce qu'il est « intimement lié aux idées qui dominaient en architecture quand il a débuté. Formalisme : innovation ; la conviction que la dimension sociale de l'architecture n'est pas synonyme d'approbation du public, et que parfois elle doit s'y opposer : ces concepts étaient la règle dans les années 1960, quand Eisenman a commencé à exercer, et il les accepte pratiquement sans sourciller. » Néanmoins, Muschamp termine sa chronique en prenant le parti de l'architecte, expliquant au lecteur l'objectif d'Eisenman sur un ton admiratif (mais de façon toujours un peu diabolique) : « Il n'a pas misé la valeur de son travail sur la lucidité, le sens commun, la responsabilité, le goût, le talent, le confort ou d'autres qualités qui, habituellement,

40. H. Muschamp, « Architecture View; an Architect with a Knack for Synthesis », *The New York Times*, 29 janvier 1995, section II, p. 30.
www.nytimes.com/1995/01/29/arts/architecture-view-an-architect-with-a-knack-for-synthesis.html.

41. Adam Philips, *On Flirtation: Psychoanalytic Essays on the Uncommitted Life*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994.

42. H. Muschamp, « Repulsion Is the Attraction », *The New York Times*, 24 avril 1994, section II 1, p. 32.
<http://www.nytimes.com/1994/04/24/arts/architecture-repulsion-is-the-attraction.html>.

rendent un bâtiment agréable. Son objectif est que les gens se demandent ce que signifient ces qualités. »

La critique de Muschamp qui est probablement la plus connue (ou la plus « scandaleusement » célèbre, selon le point de vue adopté), c'est son portrait/chronique du musée Guggenheim construit par Frank Gehry à Bilbao en 1997⁴³. Dans son article, Muschamp comparait le bâtiment à Marilyn Monroe, expliquant que « ce qui, dans ma mémoire, associe l'actrice et le bâtiment, c'est que tous deux représentent un style américain de liberté. Ce style est voluptueux, émotif, intuitif et exhibitionniste. Il est mobile, fluide, matériel, changeant, sans peur, radieux et aussi fragile qu'un nouveau-né... Et quand il lui en vient l'impulsion, il aime laisser sa robe flotter au vent. » Cette association provocante a généré de multiples protestations de la part de nombreux lecteurs indignés de le voir abuser de cette comparaison et d'avoir cédé à l'imagerie de la culture pop. D'autres défendent la comparaison dans ce qu'elle a de saisissant. On peut toutefois se demander comment un sex-symbol américain des années 1950 peut être révélateur d'un musée du Pays basque espagnol en 1997⁴⁴. Beaucoup trop de bruit a été fait autour d'une analogie superficielle entre une femme voluptueuse aux jupes s'élevant en tourbillons et la forme du musée.

Ce qui est certain, c'est que les écrits de Muschamp ont prêté à la controverse comme rarement auparavant dans la critique architecturale américaine. Ils ont peut-être inauguré une période où le critique architectural lui-même devient une cible légitime dans la presse ou sur la Toile. On reproche ainsi à ses essais d'être trop centrés sur lui-même, sur sa propre vie, et de manquer d'argu-

ments solides sur les sujets traités. En 1997, Muschamp explique son approche dans le *New York Times* : « Narcissisme, voyeurisme et psychologie m'intéressent intellectuellement. Je suis un bouddhiste pratiquant depuis des années... Dans le bouddhisme, l'illumination signifie une fusion des perceptions subjectives et de la réalité objective⁴⁵. » Le recours de Muschamp aux principes bouddhistes pour réfuter les allégations de narcissisme ne convaincra pas ses détracteurs.

Le critique aura également été accusé de favoriser une coterie d'architectes avant-gardistes aux dépens d'autres. Quand Muschamp démissionne du *Times* en 2004, Clay Risen commente, dans le *New York Observer*, les liens étroits du critique avec un groupe d'architectes éminents : « Dans le milieu de l'architecture, beaucoup ont dit de Muschamp qu'il avait aussi été corrompu par [son] pouvoir, utilisant son influence pour promouvoir une petite coterie d'architectes avant-gardistes, tout en ridiculisant ou en ignorant le reste de la profession⁴⁶. »

La méthode de Muschamp a encouragé deux types de commentaires satiriques qui sont, il est intéressant de le noter, plutôt inhabituels voire inédits dans les annales de la critique architecturale. L'un de ces commentaires, un *e-mail* anonyme, mais aujourd'hui attribué au graphiste Michael Bierut, est une parodie du style même de Muschamp⁴⁷. Écrit en imitant un article de Muschamp sur Ground Zero, Bierut (comme Muschamp) s'enflamme : « Le visionnaire Rem Koolhaas épiloquait sur l'aménagement urbain, le shopping, la vie et l'odeur du basilic frais. Vêtu de pantalons magnifiquement coupés sur mesure et d'un petit haut noir et bien ajusté – faut-il préciser qu'il s'agit d'un Prada ? –, il faisait en parlant des

43. H. Muschamp, « Miracle in Bilbao », *The New York Times Magazine*, 7 septembre 1997, pp. 54-59, 72, 82. <http://www.nytimes.com/1997/09/07/magazine/the-miracle-in-bilbao.html>.

44. Voir S. Stephens, « Assessing the State of Architectural Criticism in Today's Press », *Architectural Record*, n° 3, mars 1998, pp. 64-69.

45. *Ibid.*

46. Clay Risen, « As Muschamp Goes, Angry Adversaries Ready for Revenge », *The New York Observer*, 27 juin 2004 : www.observer.com/node/49446.

47. Anonyme (attribué à Michael Bierut), « Just as I Expected, These Plans Suck, a Critical Appraisal », numéro spécial du *New York Times*, courriel transféré à l'auteur le 14 novembre 2002.

gestes énergiques. À chaque geste, sa chemise se soulevait très légèrement, révélant un petit bout émoustillant de ventre tendu et bronzé. C'est ce type de geste énergétique que ceux d'entre nous qui aiment l'architecture contemporaine espèrent si terriblement. »

Michael Sorkin, critique et architecte connu depuis longtemps pour son humour redoutable, analyse, sur le site Internet ArchE +/BBZine⁴⁸, les critiques de Muschamp pour le *New York Times* écrites entre le 2 janvier 2000 et le 11 avril 2001. Sorkin les trie par catégories – « cercle privilégié » ou « sujets d'intérêt » – et montre que Rem Koolhaas, Peter Eisenman et Frank Gehry ont été largement plus mentionnés que d'autres architectes. En ce qui concerne les thèmes abordés, Sorkin note également que Muschamp n'a pas écrit sur les transports, le logement, l'étalement urbain ou les techniques architecturales.

Bien que l'on puisse douter que les recherches de Sorkin aient un fondement tout à fait scientifique, celui-ci fait preuve d'arguments qui ne manquent pas de mordant : Muschamp a écrit sur les architectes innovants et puissants, qui le connaissaient pour la plupart et qui avaient noué avec lui des liens d'amitié depuis qu'il avait rejoint le *Times* en 1992.

Nombreux sont ceux qui ont fustigé Muschamp pour avoir ignoré les facteurs sociaux, politiques et économiques. Ainsi, en 2002, son soutien du très controversé promoteur immobilier Donald Trump, et de sa non moins controversée World Trump Tower, près des Nations Unies, avait provoqué d'abondants commentaires. « Sur le plan humain, écrit Muschamp dans le *Times*, je préfère bien souvent les promoteurs aux architectes, parce que

(pour emprunter à Truman Capote), les promoteurs tendent à être des Monstres à l'État pur [*Unspoiled Monsters*], alors que les architectes sont souvent des Monstres très Gâtés [*Spoiled Monsters*]... Les Monstres ne sont jamais aussi à l'État pur que Donald Trump, et la World Tower est l'expression la plus aboutie à ce jour de sa pureté⁴⁹. » Ils ont été nombreux à marquer leur puissant désaccord avec l'opinion de Muschamp sur Trump, et plus encore avec son enthousiasme pour un bâtiment plutôt banal : « Son intérêt visuel découle, en premier lieu, du contraste entre l'amplitude de son échelle et la simplicité de sa forme », écrit-il au sujet du projet de Costas Kondylis, le comparant avantageusement aux tours de Mies van der Rohe.

Contrastant avec les écrits de Lewis Mumford et d'Ada Louise Huxtable, Herbert Muschamp écrit une critique effrontément formelle et esthétique (même si beaucoup ne partageaient pas forcément ses choix esthétiques). Tandis que les valeurs esthétiques connaissent un discrédit depuis les premiers jours de l'architecture moderne fonctionnaliste, Muschamp a bien senti le pouls d'un public à qui le beau, ou même le pittoresque, manquait. Quand il se lance dans la défense de valeurs comme le beau, il sait qu'il s'aventure en terrain miné, mais cela ne l'empêche pas de le faire et de s'y employer franchement. Il convient de noter que ni Huxtable ni Mumford ne négligent l'esthétique, mais que tous deux manifestent par ailleurs une forte inclination à resituer l'esthétique dans un contexte sociopolitique et économique.

Dans son combat pour promouvoir, dans la ville de New York, une architecture plus innovante et intéressante esthétiquement, peut-être Muschamp a-t-il

48. « Exit Poll/Notoriety Index, Herbert Muschamp's List as Compiled by Michael Sorkin », arch_01_06; ArchE +/BBZine (www.bbzing.com). Rem Koolhaas est cité dans 37 % des essais, ainsi que Frank Gehry. Peter Eisenman et ses comparses (sa femme Cynthia Davidson, l'architecte Greg Lynn, le théoricien Jeffrey Kipnis) et le Wexner Center for the Arts, un des bâtiments d'Eisenman, sont cités dans 28 % des textes. Inversement, selon le décompte de Sorkin, seuls 30 % des articles ne mentionnent pas Koolhaas, Gehry ou Eisenman.

49. H. Muschamp, « A Handsome Hunk of a Glass Tower », *The New York Times*, juin 2002, p. II, 30. <http://www.nytimes.com/2002/06/02/arts/art-architecture-a-handsome-hunk-of-a-glass-tower.html>.

encouragé un certain nombre de promoteurs (sauf Donald Trump) à faire preuve d'audace et à prendre des risques en engageant des architectes d'avant-garde et des célébrités. Mais sur ce point précis, comme sur l'ensemble de sa contribution à la critique architecturale, cette influence reste difficile à établir et fait encore aujourd'hui débat.

Avec son successeur, Nicolai Ouroussoff⁵⁰, le style de Muschamp trouvera un véritable contrepoids : même s'il lui arrive d'utiliser des critères esthétiques dans ses jugements comme le faisait Muschamp, le ton employé est nettement plus sobre, beaucoup moins personnel. Les écrits d'Ouroussoff ne peuvent absolument pas être qualifiés de narcissiques. Mais il faut reconnaître qu'ils ne suscitent pas non plus de vifs débats parmi les lecteurs...

Comment et jusqu'où le pouvoir peut-il façonner l'architecture ?

Ces trois études de cas peuvent-elles nous éclairer, de façon significative, sur l'état de la critique architecturale aux États-Unis et sur son avenir ? Doit-on considérer que la critique architecturale a évolué ou plutôt décliné depuis l'époque de Mumford ?

Les critiques de Lewis Mumford restent un modèle du genre, dans la mesure où il les resitue dans un contexte politique, social et culturel plus large, conférant du poids à ses écrits. Son intérêt pour une architecture et un urbanisme organiques a pu exercer une certaine influence sur son jugement, sans pour autant le cantonner dans une idéologie figée. Ada Louise Huxtable, pour sa part, fait preuve aujourd'hui encore d'une approche morale et pragmatique, pleine de bons sens, sensible aux poli-

tiques de la ville, à l'histoire de l'architecture et à l'esthétique. C'est une adepte de l'attitude qui consiste à « dire les choses telles qu'elles sont », toujours avec une certaine forme d'élégance. Herbert Muschamp illustre à la fois la grandeur et les écueils du rôle du critique d'architecture dans un grand journal. S'il apporte à ses chroniques de la nuance psychologique et du ressenti, ainsi qu'une incontestable sensibilité esthétique, le fait qu'il ait été critique architectural au *New York Times* à une époque où le journal était devenu l'un des plus influents des États-Unis semble l'avoir fait succomber aux sirènes du pouvoir, au lieu de se poser en adversaire de ses abus.

Le thème sous-jacent du pouvoir est intéressant pour mesurer le rôle et l'influence d'un critique. Ces trois journalistes posent la question de savoir comment et jusqu'où le pouvoir peut façonner l'architecture. Des trois, c'est Mumford qui a cherché à combattre le plus activement le pouvoir de l'argent de l'immobilier, à la fois à travers ses écrits et ses activités dans le milieu associatif (la Regional Plan Association, par exemple). Certes, il faut reconnaître que ses jugements acerbes sur le Chrysler Building, l'Empire State Building ou le complexe des Nations Unies n'ont pas empêché ces bâtiments de devenir de véritables icônes de la ville de New York. Et pour ce qui est de pouvoir influencer sur la densité du paysage bâti, Mumford a clairement manqué son objectif. Ada Louise Huxtable, elle, s'est attaquée avec courage à l'usage malavisé ou détourné du pouvoir par des politiciens et des promoteurs immobiliers new-yorkais. Mais là encore, si ses premières critiques ont sans doute aidé la cause des défenseurs du patrimoine, il

50. Voir l'article écrit par Nicolai Ouroussoff dans le *New York Times* après la mort d'Herbert Muschamp : « Herbert Muschamp, Architecture Critic is Dead », 3 octobre 2007. <http://www.nytimes.com/2007/10/03/arts/design/03cnd-muschamp.html>

Ci-contre : Gallery of Modern Art, New York City, 1964. Architecte, Edward Durell Stone.
Photographe inconnu.
Avec l'aimable autorisation de l'Office for Metropolitan History.

est en revanche plus difficile d'affirmer que son refus de les soutenir dans leur lutte pour sauver le Two Columbus Circle ait pu en influencer le dénouement. Quant à Muschamp, il semble avoir été trop souvent séduit par son propre exercice du pouvoir et sans doute aussi un peu trop sensible aux attentions flatteuses d'architectes et de promoteurs immobiliers influents.

Ce qui est plus tangible, c'est le fait que la critique architecturale publique (*public architectural criticism*) permet de stimuler et d'amplifier les débats, et incite les gens à mettre en question ce qui se construit autour d'eux. Des voix raisonnablement fortes et critiques contribuent sans aucun doute à faire prendre conscience et à inciter à agir, mais elles ne peuvent probablement pas peser, à elles seules, sur de puissantes forces économiques et politiques. Un bon critique d'architecture doit disposer d'un ensemble bien défini de critères d'évaluation et montrer une capacité à communiquer ses jugements de manière claire, logique et équitable. Un grand critique d'architecture doit de surcroît faire preuve de caractère et de courage – comme le montrent par exemple admirablement Mumford et Huxtable.

TRADUCTION DE L'ANGLAIS PAR ISABELLE KITE