

Edward Weston, portrait de Rudolph Schindler circa 1930.

Architecte formé à Vienne, Rudolph Schindler partit en 1914 aux États Unis pour travailler avec Frank Lloyd Wright, puis il s'installa définitivement en 1920 à Los Angeles où il construisit toute son œuvre. La découverte d'un portrait de lui, pris dans les années trente par le photographe américain Edward Weston, est l'occasion de revenir sur la trajectoire de ces deux figures dans des univers culturels croisés.

David Leclerc  
*Hands on* : Un portrait de  
Rudolph Schindler par Edward Weston

David Leclerc est architecte et enseignant à l'Ensa de Versailles. Spécialiste de l'œuvre de Rudolf Schindler, il est notamment l'auteur du *Schindler guide* publié en 1995 et en 2005 par le MAK Center for Art and Architecture Los Angeles.

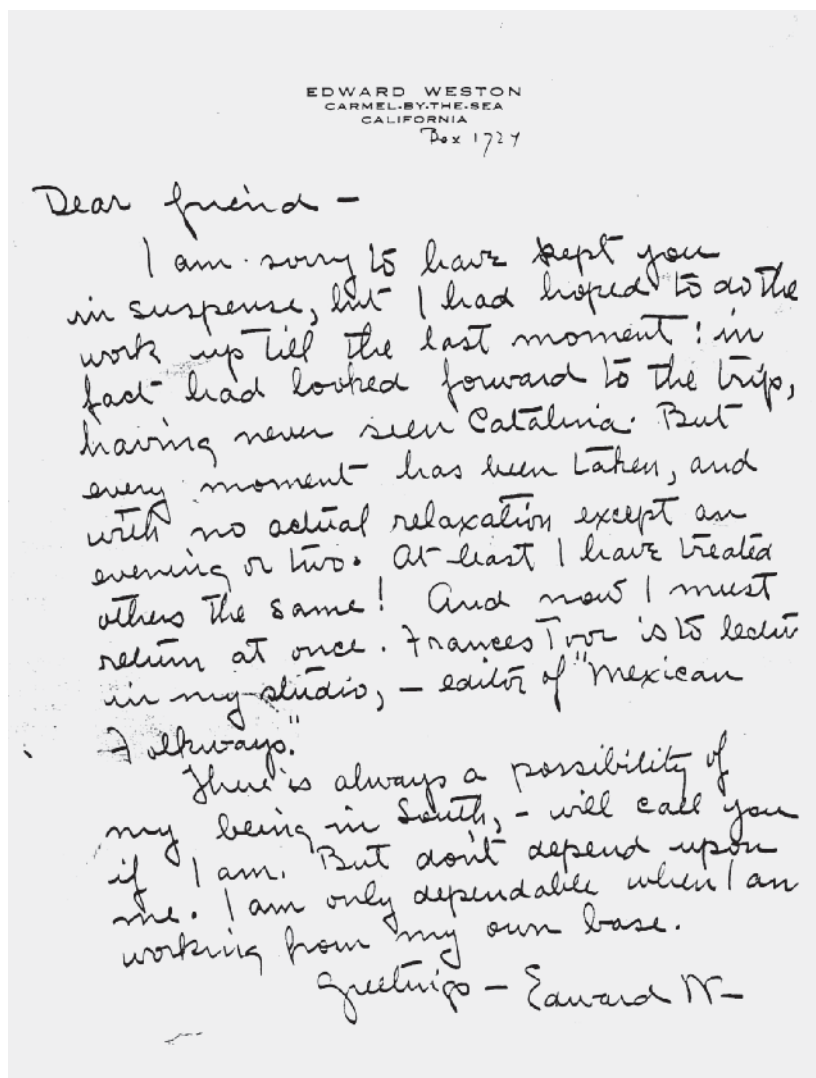
À l'occasion de recherches dans les archives de Rudolph Schindler durant l'été 1997, je suis tombé par hasard sur une lettre non datée d'Edward Weston, adressée à l'architecte californien : « *Je suis désolé de vous avoir laissé en suspens, mais jusqu'au dernier moment j'ai pensé pouvoir faire ce travail: de fait, je me réjouissais de ce voyage, n'ayant jamais vu Catalina. Mais je suis débordé...* »<sup>1</sup>. Schindler aurait donc demandé à Weston de photographier sa dernière réalisation, la maison Wolfe, construite en 1929 sur la petite île de Catalina, au large de Los Angeles, sur une colline surplombant la baie du port d'Avalon<sup>2</sup>.

Edward Weston était un ami de longue date de Rudolph Schindler et de sa femme Pauline, et l'un des premiers visiteurs de leur maison de Kings Road, à West Hollywood, dans laquelle le couple avait emménagé au printemps 1922. La nature profondément expérimentale de cette maison aurait fait grande impression sur Weston.<sup>3</sup> Construite pour deux couples, les Schindler et leurs amis Chace, cette maison est composée de quatre « studios » associés à des patios traités comme des lieux de vie à part entière. Les divisions et les hiérarchies traditionnelles de l'espace domestique sont ici abolies au profit d'une symbiose entre la vie communautaire et des espaces de vie propres à chacun. Cette nouvelle philosophie de l'habitat devait promouvoir un style de vie plus proche de la nature, des idées progressistes sur l'éducation, la santé, la vie en plein air, et une mode

portrait

vestimentaire émancipée des carcans du passé. La maison était devenue un lieu de réunion pour de nombreux artistes, intellectuels et visiteurs de passage à Los Angeles, en particulier sous l'impulsion de Pauline, très active dans le milieu associatif et la mouvance socialiste radicale de l'époque. Selon certains témoins, cette architecture qui semblait éphémère et spontanée avait quelque chose de magique et inspirait un sentiment de liberté aux personnes qu'elle accueillait<sup>4</sup>. Weston y montrait régulièrement son travail de photographe<sup>5</sup>.

Schindler avait plutôt tendance à négliger la documentation photographique de ses bâtiments. Il prenait soin pour chacun de ses projets de



1. Lettre non datée d'Edward Weston à Schindler. Les archives de Rudolph Schindler sont conservées au Art Museum de l'Université de Californie à Santa Barbara.

2. Voir le dossier sur la maison Wolfe dans *l'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 307, octobre 1996, rédigé par l'auteur. La maison Wolfe a été détruite en 2001.

3. Comme l'atteste une lettre de Pauline écrite à ses parents le 16 juin 1922, Pauline Schindler Collection, University Art Museum, University of California, Santa Barbara

4. L'architecte Harwell Hamilton Harris en parle en ces termes dans la biographie consacrée à son œuvre par Lysa Germany, University of Texas Press, Austin, 1991

5. Voir Esther McCoy — *Vienna to Los Angeles: Two journeys*, Arts + Architecture Press, Los Angeles, 1979, p. 14

Lettre d'Edward Weston à Rudolph Schindler. Rudolph M. Schindler Collection, Architecture & Design Collection, University Art Museum, University of California, Santa Barbara.

6. Schindler travaille pour Frank Lloyd Wright au Taliesin Est de 1917 à 1919 puis à Los Angeles de 1919 à 1921.

faire une perspective au trait rendue à la gouache et au crayon de couleur, technique qu'il avait apprise durant sa formation à l'Académie des Beaux Arts de Vienne, alors dirigée par Otto Wagner, puis au contact de son maître américain, Frank Lloyd Wright<sup>6</sup>. Celle de la maison Wolfe est particulièrement saisissante : elle montre le bâtiment dressé vers le ciel, entouré de buissons qui ressemblent à des nuages, partagé entre son désir de suivre la pente du terrain et son aspiration à s'en libérer. Mis à part quelques photos prises par des professionnels, un grand nombre de clichés de ses projets des années vingt sont pris par l'architecte lui-même. Les *snapshots* de Schindler montrent le chantier plutôt que l'œuvre achevée : ici, deux ouvriers tirent

Maison Wolfe, perspective.

Construction de la maison de Kings Road, 1921, photos de Rudolph Schindler.



Construction de la maison Lovell, 1926, photos de Rudolph Schindler. Rudolph M. Schindler Collection.



portrait



Charles Wolfe dans sa maison d'Avalon, 1929. Photos de Rudolph Schindler, Rudolph M. Schindler Collection.

sur une corde pour relever un morceau de mur en béton de la maison de Kings Road à l'aide d'un trépied et d'une poulie; là, les cinq portiques de la maison Lovell se dressent, tel un squelette échoué au bord de l'océan, avant que l'ossature de bois ne vienne s'y glisser. Quand une maison est finie, Schindler aime venir observer la vie qui s'y installe et la manière dont ses clients utilisent son espace et ses meubles<sup>7</sup>.

### De Balboa a Catalina

En 1926, Schindler achève sa maison sur la plage Balboa pour le Docteur Lovell, un personnage médiatique qui prêche le nudisme, l'héliothérapie et la vie en plein air dans sa rubrique du *Los Angeles Times* et qui invite Schindler à y contribuer. Passionné d'architecture moderne, Lovell sera le commanditaire des deux plus célèbres maisons californiennes des années 20 : celle de Schindler et la *Health House* de Neutra, construite au pied des collines de Griffith Park à Los Angeles en 1929. Weston note dans son journal qu'en août 1927 il se rend à la maison Lovell pour y « travailler » : « J'ai complètement adhéré au bâtiment de Schindler. C'est une maison de plage admirablement conçue avec une pureté de forme que l'on trouve rarement dans les maisons contemporaines... »<sup>8</sup>. Schindler avait réciproquement une grande admiration pour le travail de Weston et avait assisté à plusieurs de ses conférences. Il n'est donc pas surprenant qu'il se soit adressé à lui pour photographier la maison Wolfe qui marque un tournant dans son œuvre. C'est la première maison qu'il construit sur un terrain à forte pente : elle annonce en cela les nombreux projets qu'il va dessiner durant les années 30 sur les collines d'Hollywood et de Silverlake à Los Angeles. L'architecte renonce aussi au béton comme matériau de structure<sup>9</sup> en raison des

7. Voir à ce sujet l'article « The Architect Observer », rédigé par l'auteur dans le catalogue de l'exposition *The Furniture of R.M. Schindler*, University Art Museum, Santa Barbara, p. 95-97

8. *The Daybooks of Edward Weston*, Volume II : California, Aperture, New York, 1961, p. 33

9. La maison Wolfe conserve toutefois des sols en béton coulé sur un coffrage perdu en tôle ondulé.



difficultés techniques qu'il rencontre et de son coût prohibitif. Il revient au « *balloon frame* », la charpente de bois recouverte de stuc qu'il avait jadis décrié mais qui demeure le système constructif le plus économique. Schindler a rencontré Ethel Wolfe par l'intermédiaire du docteur Lovell. Fondatrice avec son mari d'une école de stylisme spécialisée dans les costumes pour le théâtre et le cinéma, elle avait perçu dans l'œuvre de Schindler l'esprit de modernité qu'elle voulait promouvoir dans son école. Elle avait demandé à l'architecte de lui construire une résidence d'été sur l'île de Catalina, devenue à l'époque un lieu de villégiature privilégié des stars et des producteurs d'Hollywood. Schindler décrit son projet comme

Vue intérieure de la maison Wolfe par Brett Weston, 1929. Rudolph M. Schindler Collection.



portrait

une composition d'unités spatiales flottants au-dessus de la colline. Il voulait la maison légère pour éviter des fondations et des murs de soutènement, par économie et par respect du site. Ethel en parle comme le rendez-vous de ses étudiants durant les mois d'été. Soucieux de l'utiliser comme outil de promotion pour leur école, les Wolfe insisteront auprès de leur architecte pour qu'elle soit largement publiée. Elle apparaîtra dans de nombreux magazines et deviendra l'une de ses maisons les plus connues.

La documentation photographique de la maison Wolfe est donc un enjeu important pour Schindler. Mais pourquoi l'architecte s'adresse-t-il à un photographe, certe son ami, mais réputé pour ses portraits et ses natures mortes et non pour ses photos d'architecture ? Weston s'intéressait à l'architecture industrielle et vernaculaire pour ses qualités plastiques et formelles, mais il n'avait pas développé de vision de l'espace architectural moderne, comme le fera Julius Shulman à partir de 1936. Richard Neutra, qui avait rencontré Weston par l'intermédiaire de Schindler et avec lequel il était devenu très ami, lui avait demandé de photographier un de ses projets : « Edward Weston (...) n'était pas un photographe d'architecture ! Il était tombé innocemment amoureux de craquelures surprenantes dans un plâtre boursoufflé. Ses magnifiques photos auraient pu servir de preuves pour faire un procès à l'entreprise responsable de l'enduit. La photographie d'architecture est un art appliqué. Les photographes d'architecture, comme Julius Shulman, s'appliquent à rendre compte de l'art de leur ami architecte. Ils doivent être sélectifs pour ne conserver que les images essentielles qui resteront dans notre mémoire »<sup>10</sup>. Connaissant sa passion pour les relations entre les formes abstraites et la nature, on peut toutefois imaginer que Weston fut séduit par la brillante composition volumétrique de la maison Wolfe et par le dialogue complexe qu'elle entretient avec son site. Contraint de renoncer à son voyage à Catalina, Weston enverra à sa place son second fils, Brett, qui n'avait que 18 ans en 1929, mais qui était déjà un photographe expérimenté formé au contact de son père durant leur séjour au Mexique et qui exposait à ses côtés dès 1927. Les clichés de l'intérieur de l'appartement des Wolfe, dont un est signé de sa main, sont professionnels mais convenus.

## Portraits

Existait-il d'autres clichés d'Edward Weston sur l'architecture de Rudolph Schindler ? Aucun n'était conservé dans les archives de l'architecte mais y en avait-il dans celles du photographe ? La découverte de cette lettre et des liens d'amitiés entre Schindler et Weston rendait cette hypothèse plus que probable. Le *Center for Creative Photography*<sup>11</sup>, où sont conservées les archives du photographe, m'informa qu'il avait trouvé sept négatifs au

10. Richard Neutra, dans son essai d'introduction à Julius Shulman, *Photographing Architecture and Interiors*, Los Angeles: Balcony Press, 2000, p. vii.

11. Le Center for Creative Photography est à l'Université d'Arizona à Tucson



nitrate sous le nom de Schindler. Mais aucun ne montrait de bâtiment. Il s'agissait exclusivement de portraits de l'architecte pris vers 1930.

Le portrait est un élément important de la pratique de Weston. Durant ses trois années au Mexique, de 1923 à 1926, Weston avait noué des contacts avec les acteurs de la scène artistique et politique foisonnante des années 20. Il était proche d'intellectuels et d'artistes, comme Frida Kahlo et Diego Rivera, qu'il avait photographié. Il menait une vie de bohème à Mexico en compagnie de sa maîtresse, l'actrice d'origine italienne Tina Modotti, qui avait découvert grâce à lui sa vocation de photographe puis était devenu une figure révolutionnaire<sup>12</sup>. Les photos charnelles du corps de Tina sont parmi les images de Weston les plus émouvantes de cette période.

12. Tina Modotti sera une militante communiste dans le Mexique de l'après révolution; on la retrouve ensuite en Espagne, durant la guerre civile, combattant avec les anti-fascistes; elle meurt à Mexico en 1942.

En 1926, le couple se sépare et Weston revient à Los Angeles avec son fils Brett. Deux ans plus tard, il s'installe dans la petite ville de Carmel-by-the-sea, sur la magnifique côte entre Los Angeles et San Francisco, lieu d'élection depuis le début du siècle d'une communauté artistique marginale. Pour gagner sa vie, Weston décide d'ouvrir un studio de portrait en prenant le soin de préciser qu'il travaille sans retouche. Mais son œil est plus intéressé à révéler par la photographie l'extraordinaire richesse géométrique et la diversité des formes qu'il découvre dans les racines de cyprès, les rochers, les galets et les coquillages trouvés sur la côte rocheuse à *Point Lobos*. Ses célèbres natures mortes avec des légumes (poivrons, aubergines, artichauts, choux) datent aussi de cette période. Weston est lié à de nombreux artistes et immigrés européens vivant en Californie dans ses années, dont il fait le portrait quand ils sont de passage à Carmel: les peintres José Clemente Orozco (1930) et Carlos Merida (1934), la photographe



Imogen Cunningham (1933), l'acteur James Cagney (1933), le poète américain E. E. Cummings (1935), et même Igor Stravinsky (1935) et Arnold Schoenberg (1936). Weston réalisait ses prises de vues à l'extérieur, en lumière naturelle, le sujet placé devant un fond noir. Ceux de Schindler respectent cette règle et ont probablement été pris à Carmel en 1930<sup>13</sup>. L'architecte avait alors 43 ans.

Il était connu pour son caractère individualiste, romantique et un peu bohème. Contrairement à son compatriote, Richard Neutra, qui dès son arrivée à Los Angeles en 1925 entamait une carrière fulgurante qui allait faire de lui un héros du nouveau Style International en Californie, l'oeuvre de Schindler est resté longtemps méconnue et peu publiée. Le refus de Philip

13. Le nom de Schindler apparaît plusieurs fois dans le *Daybook de Weston* durant l'année 1930 : Michael Schindler et Galka Scheyer lui rendent visite à Carmel le 7 avril. Début septembre, Schindler donne une conférence sur l'architecture moderne à Carmel « face à un public méprisant ». Mais la séance des portraits n'est pas évoquée. *The Daybooks of Edward Weston*, Tome II : California, op. cit., p. 151 et 187.



Rudolph et Pauline Schindler et la famille Gibling à Kings Road durant l'été 1923. Rudolph M. Schindler Collection.

portrait

Johnson d'inclure le projet de la *Lovell Beach House* dans l'exposition du Style International, au MOMA en 1932, sous prétexte que ses détails seraient « néo-wrightiens », allait marginaliser Schindler et susciter des critiques féroces de sa part à l'encontre des fonctionnalistes et de leur « slogan vide ». Schindler préférait construire son œuvre que la promouvoir. Les portraits de lui sont peu nombreux. Il existe quelques clichés anonymes de la vie à Kings Road durant les années 20, qui le montre dans l'intimité ou en compagnie d'amis ou de proches. En 1923, sur une photo de famille prises dans un des patios de sa nouvelle maison, Schindler et Pauline posent fièrement de profil en évitant délibérément de regarder l'objectif, tandis que la belle famille de l'architecte, les Gibling, regarde le photographe de manière beaucoup plus naturelle. Les quelques portraits utilisés par Schindler pour ses publications sont toujours pris de profil ou de trois quarts. Est-ce l'expression d'une gêne vis-à-vis de l'objectif ou simplement d'une coquetterie pour se montrer sous son angle le plus favorable ? L'historienne Esther McCoy, qui a travaillé pour Schindler durant les années quarante et qui a été la première à écrire sur son travail, le décrit comme un être chaleureux, enthousiaste et plein d'humour ; elle raconte qu'il avait l'habitude de poser en relevant la tête et en étirant son cou, trop court à son goût.<sup>14</sup>

14. Esther McCoy, *Five California Architects* (1960), Hennessey + Ingalls Inc, Los Angeles, 1987, p. 151.

### Poses

Les sept clichés pris par Edward Weston, probablement réalisés en une même séance (il porte la même vareuse blanche sur les sept portraits) révèlent différentes facettes de la physionomie et de la personnalité de l'architecte. Celui-ci n'en a utilisé qu'un, pour les annonces de ses conférences et pour certaines publications de l'époque. L'architecte pose de trois quarts, la tête haute et le regard lointain. Le style n'est pas sans rappeler les portraits des stars d'Hollywood de l'époque. Parmi les six autres prises de vues, deux sont des portraits de profil semblables au premier. Sur une autre, l'architecte a un visage triste et un regard éteint. Deux clichés montrent Schindler assis sur une chaise en bois capitonnée de cuir, son bras à cheval sur le dossier : la pose est beaucoup plus naturelle, l'expression est vivante, l'architecte est détendu et sourit. Le dernier portrait retient l'attention car il déroge à la pose de profil ou de trois quarts que Schindler adopte systématiquement. Il est cadré sur son buste, ses yeux regardant droit dans l'objectif. Son corps, qui penche un peu vers l'avant, forme un fond sur lequel se détachent ses mains, jointes pour offrir un appui à sa tête. Le point de l'image est fait sur le premier plan, décrivant avec précision le bas de son visage, sa moustache, ses mains, sa montre et le plissé de sa vareuse. Son grand front fuyant demeure un peu flou tandis que ses cheveux



Edward Weston, portraits de Rudolph Schindler circa 1930.



portrait

ondulés et sombres se confondent avec le fond noir. L'expression du visage reste toutefois difficile à lire : il nous regarde, mais il semble être ailleurs. Le portrait est d'une rare intensité mais aussi étrangement mystérieux. Est-ce Weston qui a suggéré cette pose à Schindler? Le critique d'art Beaumont Newhall, qui a été photographié par Weston à plusieurs reprises, décrit sa propre expérience : « *Weston ne donnait aucune indication pour les poses. Il ne me demandait pas de regarder vers la droite ou vers la gauche. Il ne me disait pas comment orienter ma tête et où mettre mes mains. Il n'ajustait pas mes vêtements et ne plaçait pas d'écrans réflecteurs autour de moi. Il attendait patiemment que quelque chose se passe de manière naturelle* »<sup>15</sup>.

### L'œil analytique

La vareuse de Schindler, qui occupe une large portion de l'image, est semblable à celle qu'il porte sur la photo de famille de 1923. La coupe est ample mais précise. La taille généreuse est mise en valeur par la qualité du tissu, une soie épaisse ou une toile de coton. L'architecte dessinait ses propres vêtements et les faisait réaliser par un tailleur<sup>16</sup>. Weston traite les plis de l'étoffe avec la même volupté que les poivrons de ses natures mortes ou que les courbes du corps de sa maîtresse. « L'œil analytique » (*the abstracting eye*) de Weston, dont parle Susan Sontag<sup>17</sup>, crée des compositions abstraites à partir de vues rapprochées d'objets ou de formes issues de la nature et s'attache à révéler leur vie intrinsèque. Cette approche est aussi perceptible dans l'importance que Weston accorde aux mains dans son travail. Sa photo « Mains » (1924) prise durant son séjour au Mexique, insiste déjà sur le pouvoir évocateur de cette partie du corps. La présence récurrente des mains dans les portraits d'acteurs, de compositeurs ou d'artistes qu'il réalise durant les années trente, est loin d'être anecdotique. Les mains jouent un rôle prépondérant dans la compréhension de la dimension physique et psychologique du sujet. Elles sont présentées, au même titre que le visage, comme un signe d'identité. Qu'elles complètent ou contrarient l'expression faciale, elles ajoutent un niveau de complexité au portrait, révélant parfois quelque chose que le visage ne peut exprimer.

L'épicentre du portrait de Schindler n'est pas le visage mais les mains sur lesquelles il repose. Elles sont jointes, celle de gauche repliée sur elle-même tandis que celle de droite l'enveloppe à angle droit. À première vue, cette pose correspond à une manière naturelle de créer un appui pour soutenir sa tête. Mais en y regardant à deux fois (et surtout en essayant d'imiter Schindler), il devient évident que le poing serré de la main gauche abrité par l'équerre formée par la main droite est un geste prémédité pour fabriquer une figure géométrique précise.

### portrait

15. Beaumont Newhall est l'auteur de *History of Photography* et a organisé la première rétrospective sur ce sujet au MOMA en 1937. Il était un ami intime de Weston.

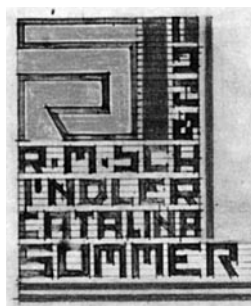
16. Selon Esther McCoy, *Five California Architects*, op. cit., p. 151

17. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 1982.





18. Voir David Gebhard, *Schindler*, Peregrine Smith Inc., Santa Barbara, 1980, p. 105.



Détail du cartouche de Rudolph Schindler sur la perspective de la maison Wolfe. Rudolph M. Schindler Collection.

### Stratagème

Schindler nous donne-t-il un indice de sa personnalité ou un message sur son architecture ? Il est difficile de ne pas voir dans la figure des mains une ressemblance avec le logo qui apparaît dans le cartouche de ses dessins, composé de ses initiales R S tracées avec une ligne continue, le S venant envelopper le R. Cette même figure renvoie à un motif récurrent dans son architecture et dans son mobilier, que David Gebhard a appelé *open key pattern*<sup>18</sup> que l'on pourrait traduire par « motif en clé ouverte ». La maison McAlmon, construite en 1935 sur les collines d'Hollywood, est la transcription architecturale la plus frappante de cette figure. Loin d'être l'expression d'un acte inconscient ou d'une pure coïncidence, cette pose semble au contraire avoir été délibérément pensée par l'architecte pour s'identifier : si vous n'arrivez pas à lire dans mon regard ou sur mes lèvres, lisez dans mes mains, telle pourrait être la légende de ce portrait. La forte présence des mains contraste avec le regard vague de l'architecte, suggérant que l'homme est avant tout son œuvre, signifiée par ces mains. Weston a contribué à cette brillante mise en scène architecturale avec son rendu de la vareuse, photographiée comme un paysage de collines, terrain d'élection de nombreuses maisons de Schindler et de la maison Wolfe en particulier. Comme dans ses natures mortes, Weston révèle un aspect du réel que seule la photographie peut capturer. Pourquoi ce portrait n'a-t-il jamais été publié ? Schindler aurait-il finalement jugé le dispositif trop anecdotique ? Ou n'a-t-il pas apprécié cette vue frontale de son visage ? Absent des archives de l'architecte, le portrait demeura donc très longtemps oublié dans les archives du photographe.

### L'espace

Au-delà du clin d'oeil, cette figure ne révèle-t-elle pas quelque chose de plus fondamental sur l'architecture de Schindler ? Pourquoi Schindler inscrit-il ses initiales dans sa géométrie, joint-il ses mains pour en célébrer



la forme et l'utilise-t-il de manière récurrente dans ses maisons ? Serait-elle le paradigme de son architecture ? Cette figure spatiale évoque simultanément la nécessité d'un espace protecteur et le désir de s'ouvrir sur le monde extérieur. Ce thème est omniprésent dans un grand nombre de ses projets. A Kings Road, Schindler parle de l'opposition entre les murs de béton qui protègent l'habitable, et l'ossature de bois qui ouvre celui-ci sur le jardin et y laisse pénétrer la lumière, comme la volonté de réunir les deux archétypes de l'abri: la grotte et la tente<sup>19</sup>. Dans ses maisons des années 30, cette dialectique se complexifie par une modulation plus sophistiquée de l'enveloppe en prise avec le caractère accidenté des sites. Fermée le plus souvent du côté de la rue, ou des voisins, l'habitable s'ouvre progressivement pour aller chercher des vues spécifiques. La formation de Schindler dans la Vienne du début du siècle, mais surtout sa grande admiration pour Adolf Loos<sup>20</sup> qu'il avait fréquenté durant ses études à la *Wagnerschule*, ont probablement été déterminantes dans sa manière de penser l'espace et ont influencé sa conviction que celui-ci prime sur la structure. Au delà de l'aspect fonctionnel, l'architecture satisfait des besoins de nature fondamentalement physiologique: « *Un des sens le plus important de l'architecture comme art est de servir d'agent culturel qui stimule et satisfait le besoin de croissance et de développement de nous-même* »<sup>21</sup>. L'intérêt de Schindler pour le mobilier témoigne de la place centrale que prend le corps dans son architecture. D'un point de vue spatial autant que constructif, ses meubles sont pensés comme le prolongement naturel de l'enveloppe architecturale.

## Hands on<sup>22</sup>

Au delà de la figure qu'elles représentent, ces mains ne sont-elles pas aussi le symbole d'une manière d'exercer le métier d'architecte ? Le travail de Schindler reflète une approche qui laisse place aux circonstances et parfois même au hasard. L'architecte exerçait son métier seul, simplement aidé de quelques dessinateurs qui étaient souvent des étudiants ou de jeunes diplômés, comme Gregory Ain ou Harwell Hamilton Harris. « Une œuvre comme la mienne peut uniquement être produite en personne et non pas en partageant les responsabilités »<sup>23</sup>. Il se rendait quotidiennement sur ses chantiers accompagné de son chien, Prince. Agissant le plus souvent comme concepteur et constructeur, il collaborait avec des entreprises familiaires de ses détails constructifs. Comme la plupart des décisions étaient prises sur le chantier, les dessins d'exécution étaient réduits au minimum et rarement mis à jour. Cet investissement in situ lui permettait d'expérimenter sans cesse avec l'espace, les matériaux et leur mise en œuvre et de faire évoluer le projet durant sa réalisation<sup>24</sup>. Suite au krach de 1929, la Californie s'enfonç

19. Schindler, description de la maison de Kings Road — Schindler Archives.

20. « Loos était son plus grande idole, il avait pour lui une admiration sans limites. Loos avait aussi une très haute opinion de Rudolf et lui a prédit un grand avenir. C'est grâce aux conseils de Loos qu'il a décidé de partir en Amérique ». Propos rapportés par la sœur de Schindler à Esther McCoy, 2 septembre 1958, Esther McCoy papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

21. Schindler, « Space Architecture », *Dune Forum*, 1934.

22. Littéralement « y mettre les mains ». Expression utilisée en référence à la culture américaine du « do it yourself » qui suggère que l'on est impliqué activement et individuellement dans le processus de création.

23. Lettre de Schindler du 6 juin 1930. Cité par Esther McCoy, *Vienna to Los Angeles*, op. cit., p. 59.

24. Voir l'émouvante description de Schindler au travail par Esther McCoy, « R.M Schindler », *Five California Architects*, op. cit., p. 150 et 151.

dans une crise économique profonde. Durant les années 30, les clients de Schindler sont essentiellement issus de la classe moyenne et disposent de budgets limités. L'architecte recherche toujours une économie dans la construction, grâce à l'utilisation de techniques simples et de matériaux industriels ordinaires comme le contreplaqué, l'enduit et plus tard la tôle ondulée, qu'il aime laisser apparents pour en révéler les qualités propres.

Des 1912, dans son manifeste écrit à Vienne avant son départ aux Etats-Unis, Schindler exprime avec une lucidité surprenante une conviction qui parcourt toute son oeuvre : « *l'habitation moderne ne devra pas figer les caprices temporaires du client ou du designer en dispositifs permanents et pénibles. Elle sera au contraire un fond calme et flexible pour une vie harmonieuse* »<sup>25</sup>. La maison doit pouvoir répondre à l'évolution des besoins et des modes de vie de ses habitants. Nombreux sont les clients qui revenaient le voir pour construire une extension, compléter l'aménagement intérieur de leur maison ou dessiner de nouveaux meubles. « *Schindler, contrairement à Neutra, était attentif à notre manière de vivre et ajustait son projet en conséquence. Quand on voulait changer ou réparer quelque chose, il prenait sa voiture et venait nous rendre visite accompagné de son menuisier. Il ne nous faisait jamais sentir que l'on habitait dans une œuvre d'art* » raconte Philip Lovell<sup>26</sup>. En acceptant de traduire en architecture les besoins spécifiques et changeants de la vie quotidienne, plutôt qu'en leur résistant, Schindler est l'auteur d'une architecture sensible à la nature humaine et aux multiples formes que l'acte d'habiter peut prendre : une modernité sans dogme, à la différence du style fonctionnaliste qui commence alors à conquérir sa position hégémonique dans le Nouveau Monde.

Reyner Banham a souligné l'angoisse qui caractérise le travail de cette avant-garde en Europe, due selon lui à la tension entre intention et réalisation. Il qualifie, par contraste, Schindler de « pionnier sans les larmes »<sup>27</sup>. « Chercher cette tension dans le travail de Schindler, c'est ne pas le comprendre » écrit-il, insistant sur « l'expérience libératrice » que de nombreux architectes, artistes et écrivains ont vécue en Californie du Sud entre les deux guerres. L'œuvre de Schindler, comme celle de Weston, a été profondément nourrie par cette expérience. McCoy avait remarqué une phrase dans le carnet de notes de Schindler, en 1928, qui résume selon elle sa vision de l'architecture : « *Celui de nos sens qui permet d'appréhender l'architecture n'est pas la vue, mais la vie. Notre vie est son image* ». <sup>28</sup> D.L.

Photos par Edward Weston : Collection Center for Creative Photography. © 1981 Arizona Board of Regents. *Criticat* remercie la collection d'architecture et de design du musée de l'université de Californie à Santa Barbara pour son autorisation de publier gracieusement les illustrations provenant de sa collection.

25. Schindler, Manifeste de 1912, reproduit dans Gebhart, op. cit., p. 192.

26. Esther McCoy, *Vienna to Los Angeles: Two Journeys*, op. cit., p. 68.

27. Reyner Banham, « Rudolph Schindler: a pioneer without tears », *Architectural Design* n° 37, décembre. 1967.

28. Esther McCoy, *Five California Architects*, op. cit., p. 149.