MODES PRATIQUES
revue d'histoire du vêtement et de la mode

Modes pratiques

3 | 2018
Saisons

La mode climatisée

Atours et détours de la modernité chez Bernard Rudofsky

Pierre Chabard

Version électronique (Pépinière DeVisu)
URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/418
DOI : 10.54390/modespratiques.418
ISSN : 2491-1453
EISSN : 2119-9655

Publisher
DeVisu

Electronic reference
Pierre Chabard, « La mode climatisée », *Modes pratiques* [Online], 3 | 2018, Online since 18 September 2023, connection on 06 March 2025. URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/418

La revue *Modes Pratiques* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de Modification 4.0 International

MODES PRATIQUES
revue d'histoire du vêtement et de la mode

Modes Pratiques

3 | 2018

Saisons.

La mode climatisée. Atours et détours de la modernité chez Bernard Rudofsky

Pierre Chabard

Version électronique (Pépinière DeVisu)
URL: https://devisu.inha.fr/modespratiques/418
DOI : https://doi.org/10.54390/modespratiques.418
ISSN : 2491-1453

Éditeur
École Duperré Paris

Référence électronique
Pierre Chabard, « La mode climatisée », *Modes pratiques* | 2023, mis en ligne le 18 septembre 2023.

La revue *Modes Pratiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

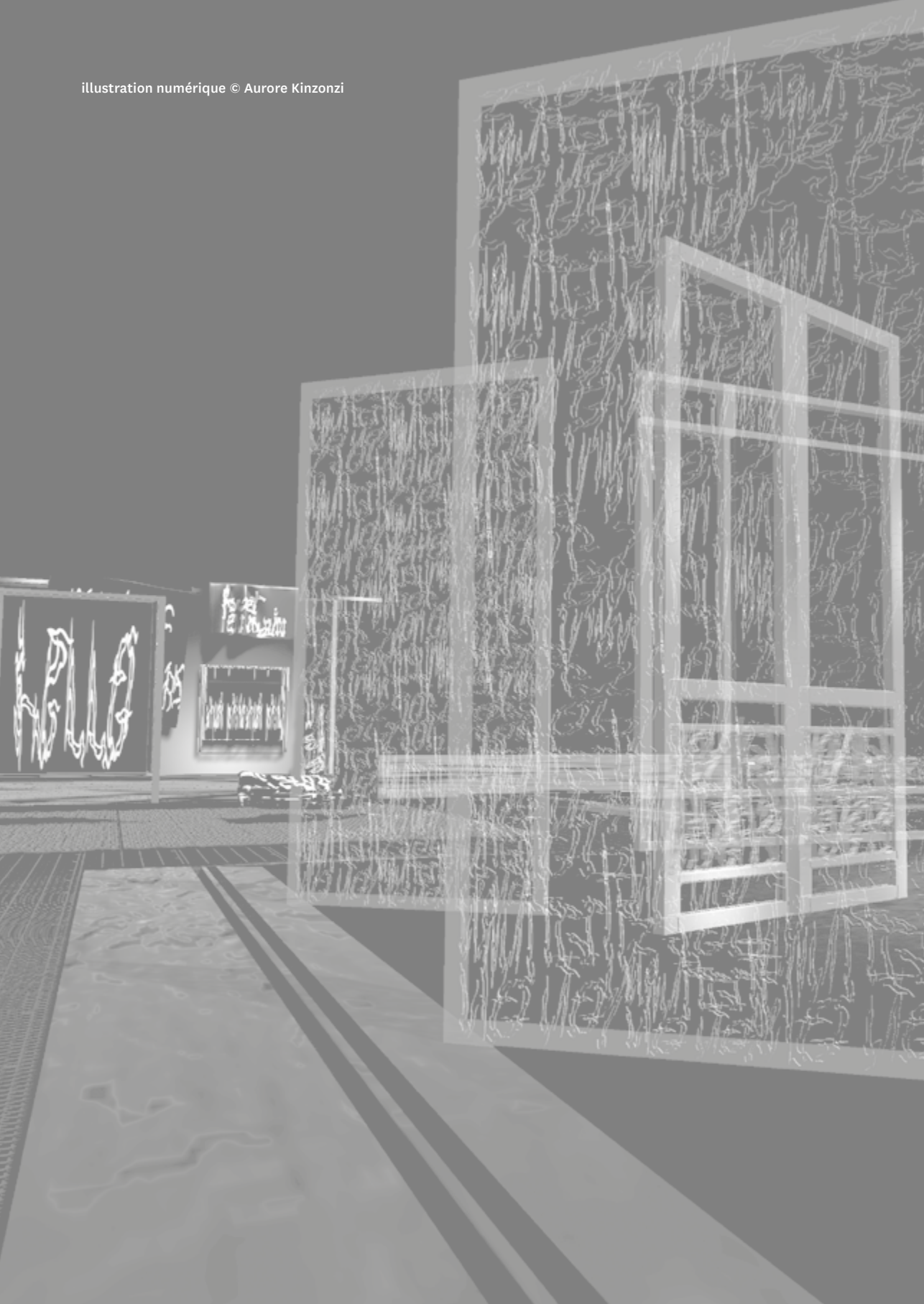


illustration numérique © Aurore Kinzonzi

par **Pierre Chabard**

La mode climatisée

Atours et détours de la modernité chez Bernard Rudofsky

Dans le cycle saisonnier de la vie culturelle new-yorkaise, l'exposition *Are Clothes Modern?*, inaugurée le 28 novembre 1944, constitue une de ces anomalies qui l'agitent et l'enrichissent à la fois. Elle détonne d'abord de (et par) son lieu : le Musée d'art moderne installé depuis 1939 dans ses nouveaux locaux aux lignes épurées de la 53e rue.[1] Tandis que le Metropolitan accueille fréquemment des manifestations sur le vêtement[2], c'est une première pour le MoMA,[3] qui attendra d'ailleurs 2017 pour renouveler l'expérience[4]. Alors que le musée entend faire le point sur la modernité dans les différents domaines avec son cycle I*ntroductory Series to the Modern Art*,[5] l'exposition s'en distingue par la syntaxe de son titre ainsi que par la liberté et l'impertinence de son propos : non pas *What is Modern Fashion Design?* mais plus radicalement *Are Clothes Modern?*.

« Probablement l'exposition de vêtements la plus provocatrice que New York ait connu depuis des années » de l'avis du *Women's Wear Daily*[6], elle pointe « les flux et les reflux de la mode » et dénonce « les caprices de l'habillement », selon le *New York Times*[7]. Le *Herald Tribune* remarque quant à lui que « les coutumes vestimentaires [y sont] ridiculisées »[8]. En 1942, l'exposition *Renaissance in Fashion* du MET célébrait, avec une pointe assumée de chauvinisme, la scène américaine de la haute couture et le travail tout en sophistication et maniérisme de Sophie Gimbel, Mark Mooring, Nettie Rosenstein, Fira Benenson ou Valentina. Prenant à rebrousse-poil ce milieu largement représenté au vernissage, *Are Clothes Modern?* porte quant à elle une critique radicale du système de la mode, de la vitrine élitiste du sur-mesure à l'industrie du prêt-à-porter de masse. Ironiquement, un grand miroir en pied conclut l'exposition et renvoie chaque visiteur à son propre habillement : le smoking ou la robe de soirée, guindés et inconfortables, de rigueur le soir du 28 novembre, tout comme l'accoutrement courant, particulièrement codifié et genré, du public des autres jours, reflet d'un mode de vie dominant, toujours plus artificialisé, confiné tour à tour à l'habitacle de l'automobile, aux quatre façades du pavillon sur catalogue et au mur rideau du building climatisée.

Enfin, la plupart des commentateurs de l'exposition ont mis en exergue la personnalité atypique de son auteur, à la fois commissaire et scénographe : l'architecte d'origine autrichienne Bernard Rudofsky (1905-1988)[9], « trente-neuf ans et les ardents yeux bleus du réformateur »[10]. Ils ont parfois raillé la tenue de ce quasi inconnu au ton si caustique : « des chaussures noires modernes, un pantalon gris, une chemise rose, une cravate rouge et un sweater gris. Il ne sera pas dit s'il portait des chaussettes à cinq doigts. »[11] Présenté dans la plupart des articles comme un globe-trotter ayant sillonné le monde pour documenter son exposition, il s'apparente bien plutôt au profil très courant dans le New York des années 1940, de l'émigré européen, importateur des doctrines esthétiques des avant-gardes de l'entre-deux guerre[12], et confronté à la réalité contrastée de la modernité américaine.

Un architecte défroqué

Le temps qui passe et le temps qu'il fait, la course de l'Histoire ou celle d'une journée, la vie des société humaines ou le cycle des saisons, avec leurs aléas climatiques et leurs variations latitudinales : autant de préoccupations éminemment temporelles que Rudofsky n'a eu de cesse d'intégrer à sa pensée de l'architecture. Généralement définie comme un art de l'espace, elle est toujours subordonnée chez lui à un certain mode de vie. Il en a détaillé les différentes facettes au fil de son existence voyageuse – de Vienne à New York, en passant par Naples, Sao Paolo ou Tokyo – mais il en a surtout incarné lui-même les principes au quotidien. De la forme de la chaise à celle du lit, de la pratique de la cuisine à celle du bain, de l'art de se vêtir à celui de se chausser, il a méthodiquement cherché à déjouer les stéréotypes culturels et matériels qu'il imputait à la civilisation capitaliste et techno-industrielle. C'est en habile médiateur qu'il a développé cette critique à travers une dizaine d'ouvrages, une demi-douzaine d'expositions et une centaine d'articles. Approfondissant sensiblement le même argumentaire tout au long de sa vie, il a d'ailleurs réajusté sa cible entre l'avant et l'après-guerre, passant d'une critique à la Adolf Loos des conventions bourgeoises étriquées d'une société industrielle encore enracinée dans le XIXe siècle à une critique à la Lewis Mumford de l'uniformisation aliénante des modes de vie consuméristes dans les grandes métropoles américaines. Soit, deux visages successifs de l'âge de la machine, selon lui.

Élève doué mais indépendant à la *Technische Hochschule* de Vienne entre 1922 et 1928, il n'a que peu construit. Son œuvre bâtie se limite à quelques maisons remarquées (dont la sienne, à Frigiliana, près de Malaga, construite à la fin de sa vie[13]). Intense et foisonnante, sa pratique explore toutefois la plupart des champs de la création. Dans son approche à la fois critique et créatrice de l'environnement habité contemporain, il ne sépare par l'architecture des autres domaines dans lesquels il a pu lui-même s'engager. Son ami Felix Augenfeld, architecte new-yorkais d'origine viennoise, note en 1944 qu'à 39 ans Rudofsky avait déjà exercé comme : « architecte, ingénieur, designer, scénographe, éditeur, musicien, acteur, styliste, créateur de chaussures, archéologue, photographe et typographe. »[14]

Le design vestimentaire, dont ses carnets de croquis et ses propres créations attestent d'une pratique dès ses années d'étude en architecture, est un bon exemple de la versatilité du personnage et des multiples visages de son projet total d'un mode de vie réformé, libéré des conventions et en prise avec les éléments. Son intérêt pour le vêtement n'est pas seulement esthétique mais embrasse bien d'autres dimensions : à la fois comme ornement du corps et comme fait socio-anthropologique, comme produit artisanal ou industriel et comme interface environnementale. Quand on le questionne sur cette facette de son œuvre, il répond : « ce n'est pas un divertissement de créateur mais une partie intégrante de mon *credo* architectrural »[15].

Le portrait chinois que Felix Augenfeld dresse de Rudofsky, publié dans un journal américain, est repris dans le dossier de presse[16] de *Are Clothes Modern?*, sa toute première exposition au MoMA. Installée du 28 novembre 1944 au 4 mars 1945 dans les galeries au premier étage du nouveau bâtiment du musée[17], avant de circuler dans dix villes des États-Unis[18], cette exposition constitue une étape de la réflexion ouverte que Rudofsky conduit depuis une quinzaine d'années sur le sujet et qu'il développera par la suite : notamment dans le livre éponyme, sous-titré *An Essay on American Apparel* et publié deux ans plus tard mais aussi dans trois ouvrages ultérieurs[19].

← Saul Steinberg, caricature de Bernard Rudofsky, vers 1943-44 © The Bernard Rudofsky Estate, Vienne.
← Carton d'invitation au vernissage de l'exposition *Are Clothes Modern?* 1944. © Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles.
↖ Un idéal de vêtement de Bernard Rudofsky, publié dans *Are Clothes Modern?* (p. 124) : détail de "Female of the middle class carrying water from the Nile", lithographie de James Augustus St. John, publiée dans *Oriental album. Characters, costumes, and modes of life, in the valley of the Nile*, London, James Madden, 1851.
↑ Photographie publicitaire : « Système déplié qui vous permet de faire sécher vos vêtements quand vous en avez besoin en urgence. À accrocher devant la sortie d'air du climatiseur ». Publicité de l'entreprise Cleanliness Bureau, 295 Madison Avenue, New York. 4 août 1955 © Collection Modes pratiques.

L'anachronisme de la mode

Dès l'entrée, un panneau prévient le visiteur : « ceci n'est pas une exposition de mode ou de réforme du vêtement. Son but est de montrer comment et pourquoi nous nous habillons comme nous le faisons, et comment l'habillement

↑ Vue de l'installation « 24 poches, 64 boutons ». © Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles. ➔ Vue de l'exposition.

influence notre comportement. Elle examine les vêtements comme le chimiste analyse la nourriture et l'architecte étudie l'habitat. Elle montre le dédale de nos coutumes vestimentaires dont il est temps que nous nous échappions. » Démonstrative voire initiatique plutôt que descriptive, l'exposition à la scénographie efficace entremêle deux registres de discours : l'un critique et l'autre prospectif. Le premier consiste à dénoncer ce qui, dans les raisons de l'habillement, tient du rituel voire du tabou, de l'habitude et de la convention, du déni du corps à son remodelage coercitif, plus ou moins pathogène. Débutant par une série transhistorique de représentations tératologiques du corps censée montrer le rejet universel de leur anatomie par les être humains (section *The Unfashionable Body*), le parcours enchaîne ensuite plusieurs sections thématiques qui mettent en évidence l'extrême variation dans le temps et dans l'espace des dispositifs qu'ils ont inventés pour le transformer, le cacher, l'orner, le protéger, le charger de significations, notamment érotiques. Dans le livre, Rudofsky postule que « la manie des hommes de faire violence à leur propre corps, qu'ils se donnent tant de mal à justifier, n'est pas seulement d'un intérêt anthropologique : elle nous offre un indice pour comprendre l'irrationalité avec laquelle ils couvrent leur corps. »[20] Du corset du XIXe siècle à la chopine vénitienne, de la fraise d'Ancien Régime au talon aiguille, du tatouage polynésien à la ceinture de chasteté, du complet veston au padaung birman, l'exposition insiste sur cette part d'irrationnel du vêtement, pouvant atteindre des sommets de fantaisie ornementale ou de cruauté sadique, de sophistication matérielle ou de simplicité structurelle.

Très hétérogène en genre et en qualité, le contenu de l'exposition alterne de simples images (photographies, gravures, publicités…), des objets techniques (des mannequins de couture, ou l'instrument inventé par Albert McDowell pour dessiner des patrons) et de nombreuses pièces d'habillement anciennes ou récentes, occidentales ou non. Des vêtements parfois très précieux prêtés par d'autres musées – le MET, le Museum of Costume Art ou l'American Museum of Natural History – en côtoient d'autres empruntés à des grands magasins de la ville – des maillots de bains de chez Saks Fifth Avenue ou des chapeaux de chez Knox. Ce qui prime dans leur monstration n'est donc pas leur valeur historique, patrimoniale ou esthétique mais bien plutôt leur valeur documentaire et surtout argumentaire, leur rôle dans la démonstration générale. S'efforçant d'éviter les vitrines et le rapport de distance et de contemplation qu'elles induisent, Rudofsky a préféré accrocher les pièces les plus précieuses assez haut sur les murs, ou même parfois au plafond, pour être hors de portée.

Des peintures rupestres aux gravures de mode contemporaines, la plage de temps couverte par l'exposition n'a pas de limites. *Are Clothes Modern?* n'est pas une exposition historique ; les pièces exposées ne sont pas resitués dans un cadre chronologique, ni hiérarchisées selon des critères temporels. Ils sont systématiquement ramenés sur le même plan, soumis à la même réflexion dialectique entre ce qui est « moderne » et ce qui est « primitif », deux termes qui incarnent des valeurs alternativement négatives et positives dans le discours de Rudofsky. L'état primitif est évoqué tantôt comme archaïque, sauvage et rétrograde et tantôt comme plus libre, immédiat et vrai, plus proche des éléments et des origines premières. De même la condition moderne est présentée à la fois comme un horizon de progrès, de raison et d'émancipation et comme un cadre de contraintes arbitraires que la civilisation occidentale bourgeoise et machiniste a imposées à l'être humain et qui le coupent de la Nature et de sa propre nature.

À cet égard, l'installation la plus caustique de l'exposition et qui manifeste le plus l'ironie presque flaubertienne avec laquelle Rudofsky regarde son époque est sans doute l'installation ainsi décrite dans le dossier de presse : « la simulation d'un passage aux rayons-x des couches superposées de boutons et de poches inutiles que l'homme moderne juge nécessaire pour préserver sa dignité. »[21] Sur le mur, en pied et en vraie grandeur, une gravure de mode montre un homme moyen américain revêtu d'un costume trois-pièces et d'un pardessus, coiffé d'un feutre et chaussé d'une paire de derbies vernies. Au devant, deux plaques de verres – « peintes à la manière de Duchamp »,[22] comme certains commentateurs l'ont remarqué – décomposent cette tenue conventionnelle, figée par l'industrie du prêt-à-porter, et dénombrent ses 64 boutons, pour l'une, et ses 24 poches, pour l'autre. À côté, un autre dessin de la main Rudofsky, intitulé « les sept voiles de l'estomac masculins », détaille, en coupe quant à lui, les multiples enveloppes de tissus qui enveloppent et engoncent ce corps.

L'architecte viennois affirme que « les vêtements que nous portons aujourd'hui sont anachroniques, irrationnels et nuisibles. En outre, ils sont chers et anti-démocratiques. »[23] Il pointe là une rupture de phase entre la civilisation occidentale et sa propre modernité, comme si elle vivait à contretemps.

Les saisons d'un musée

Comment expliquer l'existence d'une exposition aussi atypique au MoMA au milieu des années 1940 ? En pleine guerre mondiale, Rudofsky bénéficie d'un certain flou managérial de l'institution : entre 1943 (le départ d'Alfred Barr) et 1949 (l'arrivée de René D'Harnoncourt), il y a une vacance dans la direction générale du musée, assurée provisoirement par un collège ; entre 1940 et 1949, l'architecture et le design industriel sont provisoirement scindés en deux départements.[24] C'est grâce au concours *Organic Design*, lancé en 1940 par le département Industrial Design que Rudofsky, ayant quitté l'Europe en avril 1938 et vécu trois ans à Sao Paolo, s'installe à New York en 1941. Avec un projet de mobilier de jardin tubulaire et modulaire, il fait partie, parmi 1000 candidats, des cinq lauréats de la section Amérique latine, alors qu'il ne réside au Brésil que depuis décembre 1938. L'exposition qui s'en suit (septembre-novembre 1941) le connecte au réseau états-unien de l'architecture moderne où il retrouve plusieurs figures européennes notamment viennoise et décide de son installation à New York. Philip L. Goodwin s'appuie sur lui pour monter l'exposition *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942* (janvier-février 1943), qui ne manquera pas de montrer les deux villas à patio conçues par l'architecte viennois à Sao Paulo. C'est donc d'abord comme architecte et designer moderne pratiquant au Brésil que Rudofsky est exposé au MoMA, alors soucieux d'établir son rayonnement à une échelle panaméricaine[25].

Cependant, sur le marché – naissant mais déjà peuplé de nombreuses personnalités venues d'Europe – de l'architecture moderne aux États-Unis, le profil polyvalent du Viennois n'est pas pleinement légitime. Dans sa recension de *Brazil Builds*, Henry-Russell Hitchcock, importateur avec Philip Johnson des avant-gardes modernistes européennes aux États-Unis[26], boude même les maisons de Rudofsky, « en dépit de l'adaptation intéressante au climat de leur plan constitué de plusieurs pièces extérieures closes. »[27]

Le domaine du design, notamment vestimentaire, apparaît alors à Rudofsky comme une brèche institutionnelle, un pli d'aisance dans les enjeux esthétiques, idéologiques voire géopolitiques très ajustés du MoMA, un espace plus libre pour développer sa réflexion critique globale sur la modernité. Dans cette période instable, Rudofsky fait valider en 1943, grâce à Goodwin, son principal soutien au MoMA, le projet d'une exposition intitulée d'abord *Problems of Clothing* et obtient même la création d'un *Department of Apparel Research* dont il fut le seul responsable pendant sa très brève existence institutionnelle. *Are Clothes Modern?* sera donc sa première exposition au MoMA. Cependant, malgré son succès public et l'intérêt qu'elle a suscité dans la presse, elle restera singulièrement sans suite. Il faut attendre l'arrivée d'Arthur Drexler à la tête du département Architecture & Industrial Design en 1956 pour que Rudofsky, qui avait côtoyé ce dernier à la rédaction du magazine *Interiors*[28], soit à nouveau sollicité par le MoMA. C'est d'abord comme scénographe remarqué de la première exposition du mandat de Drexler, *Textiles USA*, consacrée aux innovations de l'industrie textile américaine. C'est enfin comme commissaire d'une série de petites expositions photographiques

thématiques sur le design et l'architecture,[29] et notamment avec la dernière, que Rudofsky va réellement marquer le champ architectural.

De taille pourtant modeste, *Architecture Without Architects* est en effet l'une des expositions d'architecture les plus visitées et influentes du vingtième siècle. Après une première occurrence controversée, surtout par les architectes, au MoMA de novembre 1964 à février 1965, elle a connu, pendant une dizaine d'années, une incroyable trajectoire dans plus de 80 musées et galeries du monde entier – dont le musée des Arts décoratifs à Paris en hiver 1969. Composée pour l'essentiel d'un collection de 122 photographies en noir et blanc, l'exposition décrit « l'univers méconnu de l'architecture sans pédigrée »[30] – qualificatif que Rudofsky lui-même voit comme la synthèse insatisfaisante et provisoire d'une collection ouverte d'autres adjectifs : « vernaculaire, anonyme, spontanée, indigène, rurale »[31] mais aussi « exotique », « mineure » voire « primitive »[32].

↑ « Le designer Bernard Rudofsky montre des exemples de vêtements drapés et non coupés, et affirme qu'ils sont plus adaptés à la vie contemporaine que les vêtements actuels. » *The Standard*, Montréal, sans date. © Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles.

Dans ce grand musée américain, bastion du modernisme depuis 1929, son exposition s'attaque en creux à l'architecture du « Style international », que le MoMA a contribué à codifier au début des années 1930 et qui s'est par la suite diffusée massivement à la faveur de la *Pax Americana* sur le continent américain et bien au delà[33]. Contre l'abstraction et la monotonie formelle qu'il attribue à cette architecture moderniste dominante mais dévaluée à ses yeux, Bernard Rudofsky est persuadé qu'il y a « beaucoup à apprendre de l'architecture quand elle n'était pas encore un art d'expert. Dans le temps et l'espace, les bâtisseurs sans titre – les protagonistes de cette exposition – ont démontré un talent admirable pour ajuster leurs constructions au milieu naturel. Plutôt que d'essayer de "conquerir" la nature, comme on le fait, ils accueillent les aléas du climat et le défi de la topographie. »[34]

De la même façon que Rudofsky déconstruisait, dans *Are Clothes Modern?*, la supériorité de la civilisation occidentale en matière d'habillement, il remet ici en question celle de son architecture soi-disant « moderne ». Dans le catalogue, il se rit des « fables indigestes » que l'on raconte depuis Vitruve sur la « cabane primitive » et les origines de cet art. Citant Darwin et Brehm, il rappelle que les grands singes savent très bien se protéger du soleil grâce à des paillasses qu'ils ont tressées avec des feuilles. Renversant les catégories du passé et du présent, du savant et du populaire, du sauvage et du civilisé, il estime qu'au fond « le banlieusard, endormi près de sa tondeuse à gazon, qui couvre sa tête avec le supplément du dimanche de son journal, re-joue ainsi la naissance de l'architecture. »[35]

L'évident parallélisme entre *Are Clothes Modern?* et *Architecture Without Architects* tient au fait qu'elles ont été pensées au même moment. En 1942,

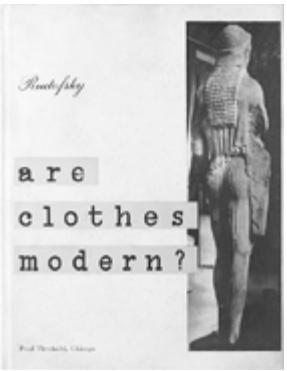
Rudofsky propose les deux projets d'exposition à Goodwin mais celui-ci ne retient que le premier. Le second « ne parut pas convenir à un musée dédié à l'art moderne, » écrira bien plus tard l'architecte viennois[36].

Sévèrement et logiquement critiquée par la revue professionnelle *Progressive architecture* et par l'ordre des architectes américains (AIA),[37] l'exposition ne doit cependant être vue ni comme un manifeste antimoderne, ni comme une attaque en règle de la corporation des architectes. Son propos bien plus large s'inscrit dans la réflexion globale sur les modes de vie contemporains que Rudofsky mène depuis ses années d'étude et noue dans les années 1930 quand il n'est qu'un jeune architecte autrichien installé, par un tropisme méditerranéen qui l'animera toute sa vie, dans le Sud de l'Italie.

La possibilité d'une île

Diplômé en 1928 d'une école d'architecture encore dominée par l'historicisme et l'éclectisme, le jeune Rudofsky s'est formé par ses lectures sur la physiologie, la psychologie, la pédagogie (Heinrich Pestalozzi), la sociologie (Herbert Spencer), et par sa fréquentation de la scène culturelle viennoise : il aurait conçu des décors pour le théâtre (Alexander Roda Roda) et le cinéma (Georg W. Pabst). Plus encore, il se forme par ses longs voyages saisonniers : l'Allemagne et l'exposition du Bauhaus à Weimar en 1923, le Danube jusqu'en Asie Mineure en 1925, la France en 1926, l'Italie en 1927, l'île de Santorin en 1929… Frappé par les constructions traditionnelles en voûtes banchées de cette île des Cyclades, qui le fascinent par leur simplicité archaïque et qu'il rapproche aussi des structures modernes en béton armé, il leur consacre, en 1931, son doctorat en sciences appliquées à la *Technische Hochschule* de Vienne[38].

Loin de l'isoler ou de le distinguer, ce penchant primitiviste pour le vernaculaire méditerranéen, cette quête des origines, que Joseph Rykwert a pisté dans l'histoire contemporaine de l'architecture[39], tend à rapprocher le jeune architecte des avant-gardes architecturales de son époque. Cependant, il découle chez Rudofsky d'une position ambivalente vis-à-vis de l'architecture moderne qui le rattache à une certaine veine viennoise, incluant Josef Frank, Siegfried Theiss ou Franz Krauss, ses deux directeurs de thèse[40] : rejet de l'éclectisme stylistique bourgeois du XIXe siècle tout autant que des dogmes machinistes et fonctionnalistes des avant-gardes les plus radicales, volonté d'une réinterprétation moderne et essentialiste de la tradition plutôt que son rejet pur et simple. Dérivant d'Adolf Loos, dont Rudofsky partage l'intérêt croisé pour l'architecture et le vêtement[41], cette position intermédiaire caractérise aussi l'architecte berlinois Otto-Rudolf Salvisberg chez qui il travaille entre 1928 et 1930.



Lors de ce séjour berlinois, le jeune architecte, au contact des milieux de l'avant-garde, découvre également avec intérêt le mouvement de la *lebensreform* et se familiarise avec les idées qu'il véhicule de retour à la nature, de naturisme, de végétarisme, de culture physique et de réforme de l'habillement[42]. Ces deux fils entremêlés – retour aux origines et retour à la nature ; exploration des traditions architecturales archaïques et réforme de son propre mode de vie – mènent Rudofsky vers les îles reculées de l'archipel méditerranéen. Après avoir passé l'été 1931 sur l'île de Capri – une des terres d'élection de ces courants[43] – il s'y installe en mars 1932, pour deux ans d'une existence libre et

← Couverture du catalogue de l'exposition *Are Clothes Modern?*, publié deux ans plus tard chez l'éditeur de Chicago, Paul Theobald, et mis en page par Rudofsky lui-même.
← Double page [p. 44-45] du catalogue illustrant la section « The Unfashionable Body » de l'exposition.
← Double page [p. 48-49] du catalogue montrant les statuettes en plâtre modelées par l'artiste Costantino Nivola pour illustrer le façonnement de la silhouette des femmes par le vêtement au fil de l'histoire : en 1875 où elle se conforme à leurs tournures, en 1904 où elle est marquée par une « surplombante mono-poitrine », en 1913 où elle « ressemble à un vase » et en dans les années 1920 où elle prend la forme concave des « garçonnes ».

hédoniste, marquée par de nombreuses rencontres dans les milieux intellectuels et artistiques, notamment avec Luigi Cosenza, l'architecte avec lequel il s'associera pendant un temps[44]. C'est sur l'île d'Ischia, toute proche, qu'il se lie en été 1934 avec la très indépendante musicologue viennoise Berta Doctor (1910-2006) qu'il épousera lors d'un premier séjour à New York en hiver 1935. Ils s'installent ensemble sur l'île, plus intime, de Procida où l'architecte dit avoir trouvé « le lieu portant le signe de sa destinée »[45].

Cette brève période de félicité, avant leur fuite vers l'Amérique en avril 1938 pour échapper aux conséquences de l'Anschluss et l'obligation de rejoindre l'armée du IIIe Reich, irradie toute son œuvre ultérieure. Des photographies de cette époque montrent Berta dans des paysages lumineux, chaussée de simples sandales, drapée dans des robes aussi longues que légères, conçues par Bernard, et confectionnées par Ada Grünfeld dans des tissus aux imprimés floraux dessinés par Josef Frank. Succédant en hiver 1938 à son ami Gio Ponti à la tête de la revue italienne d'architecture et de design *Domus*, que celui-ci a fondée en 1928, Rudofsky traduit, dans une série d'articles majeurs dont il produit à la fois le texte, l'image et la mise en page, ce bref moment d'harmonie

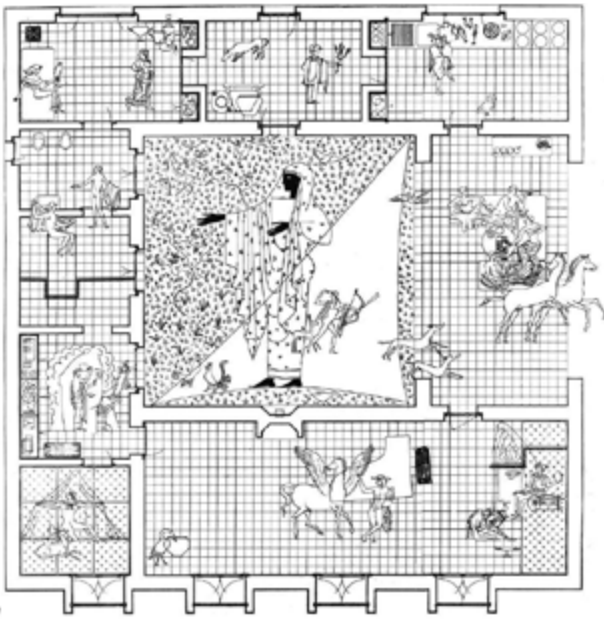
existentielle dans une Europe glissant vers la tragédie. Dans les trois numéros publiés sous sa direction avant son exil[46], il formulent les principales thématiques que son œuvre ultérieure développera et qui se cristallisent alors autour de la maison manifeste qu'il dessine en hiver 1935 pour Berta et lui à Procida mais dont le permis de construire lui sera refusé.

Réinterprétation moderne de l'immémoriale maison à patio, ce projet frappe par la rectitude et la précision de son plan : des enfilades de pièces régulières et symétriques, autour d'une cour carrée ; une composition simple, strictement modulaire, rythmée par la dalle traditionnelle de terre cuite locale[47].

La maison comme vêtement

L'austérité, la nudité spartiate de cette architecture résulte directement de la quête rudofskienne des « origines de l'habitation »[48] qu'il croit reconnaître dans les villas antiques de Pompéi, dans les maisons archaïques de l'Île de Santorin mais aussi dans les masures des pêcheurs de Procida avec leurs murs épais, peu percés, blanchis à la chaux, et leur agglomération en terrasses autour du petit port de Corricella. Cette recherche de la maison primitive, dans le passé et dans le présent, conduit Rudofsky à remettre systématiquement en question tout ce qui encombre l'espace domestique contemporain : pas de lit mais une pièce entière dont le sol est matelassée et qu'un voilage-moustiquaire suspendu au centre du plafond transforme en tente originaire. Pas d'escalier, mais des pièces de plain-pied. Pas de fenêtres, mais des portes qui permettent une circulation fluide entre les pièces intérieures et extérieures. Pas de salle de bains mais une grande pièce nue simplement creusée d'un bassin et baignée par le soleil du matin que libère une grande porte-fenêtre sur le patio (les fonctions hygiéniques de la toilette sont reléguées quant à elles dans une petite pièce annexe). Pas de table ni de chaise mais trois longues pierres horizontales sur le modèle du *triclinium* antique où l'on mange semi-allongé[49]. Pas de couverts non plus. « Les chinois ne portaient aucune argenterie à leur bouche », rappelle-t-il, « les paysans turcs mangeaient habilement et savoureusement avec un bout de pain, sans se salir les mains. »[50]

Ce dépouillement de l'architecture domestique que Rudofsky défait de tout accessoire n'est pas une fin en soi, ni un objectif purement esthétique. Il sert le déploiement hédoniste, kinesthésique du corps dans l'espace de la maison, comme dans un grand vêtement. Dans cette expérience immersive, l'architecte place par-dessus tout les délices du contact du pied nu avec la matière du sol, « la caresse du sable, de l'herbe fraiche ou du marbre poli. »[51] Dans un autre texte de la même époque, il s'enthousiasme des multiples sens du mot italien « *pianta* » qui désigne à la fois la plante du pied et le plan de l'architecte. Celui qui, en avril 1946, marquera le milieu newyorkais de la mode avec sa première collection de sandales « Bernardo », envisage le pied comme le point privilégié de rencontre et de tension entre l'architecture et le vêtement, le bâtir et le vêtir, les deux registres principaux de sa pensée. À cet égard, Rudofsky aurait pu se reconnaître dans les mots de son contemporain Hans van der Laan (1904-1991), le moine-architecte bénédictin hollandais qui, en introduction de son ouvrage théorique tardif, verra la semelle comme la meilleure métaphore de la maison : « judicieusement choisie, la semelle constitue le moyen grâce auquel se réalise l'accord, l'harmonie entre un membre fragile et le sol brut. La maison, elle, concerne bien plus que le contact d'une partie



← Plan allégorique de la maison à patio de Bernard Rudofsky à Procida, publié dans *Domus*, n°123, mars 1938, p.10-11.
↑ Page du catalogue de l'exposition *Brazil Builds* (New York (NY), MoMA, 1943, p.170-171) présentant la villa que Rudfosky a dessinée pour l'industriel João Arnstein à São Paolo (1939-1941). © Photographies G.E. Kidder-Smith.

de notre corps avec l'un des éléments naturels, elle intervient dans l'affrontement entre notre être tout entier et l'environnement complet de la nature. »[52]

C'est tout le paradoxe de la maison à Procida. Son architecture massive et insulaire, est celle d'une retraite, d'une cachette, à l'abri des soubresauts d'un monde qui sombre dans l'hiver fasciste, comme si les murs qu'elles lui opposent redoublaient les rivages de l'île elle-même. « La maison doit être un refuge culturel, le champ esthétique de notre passion, » écrit-il alors[53]. Malgré (ou grâce à) ses épaisses façades, elle est pensée pour s'ouvrir aux rythmes de la nature, à la topographie du sol, à la géométrie solaire, aux flux du climat. Ni forteresse, ni prison, cette maison est plus secrète que défensive. Sa muralité diffère radicalement de ce que les ingénieurs thermiques nomment l'isolation. Les trois pièces principales – le salon de musique, la loggia-préau et le patio – sont en effet béantes, chacune à sa manière : la première vers le soleil du midi et la méditerranée, à travers le filtre de trois étroites et profondes portes-fenêtres ; la deuxième, dépourvue de deux de ses murs latéraux, à l'interface entre le patio et le jardin ; la troisième, enfin, « la véritable salle de séjour », dont « Le ciel aux milles aspects tient lieu de plafond. »[54] À chaque saison, la vie se distribue différemment entre ces trois pièces : Au plus froid de l'hiver, elle se retranche dans le salon de musique orienté au Sud et doté d'une cheminée. En plein été, elle profite de l'ombre fraiche de la loggia-préau. À la mi-saison, elle investit le patio, protégé des vents marins, suspendu entre ciel et terre – conditions parfaites pour les bains de soleils dont Bernard et Berta sont des adeptes.

L'architecture de cette maison, matrice de quelques autres qu'il construira bien loin de Procida, recèle de nombreux paradoxes. L'historienne Felicity Scott a remarqué par exemple que le penchant de Rudofsky pour le vernaculaire méditerranéen – et notamment la maison à patio – était absent de tout traditionalisme, de toute adhésion à une identité locale mais qu'il relevait plutôt d'une recherche

↑ Vue de l'exposition *Are Clothes Modern?* célébrant les vêtement non-taillés : « Dans la tradition vestimentaire des peuples les plus civilisés, la taille est méprisée ».
↑ Double page du catalogue de *Are Clothes Modern?* montrant des modèles de sandales en cuir conçues par Bernard et Bertha Rudofsky et préfigurant les premières collections de « Bernardo Sandals », p. 210-211.

d'un mode de vie universel, déraciné, « un mode de domesticité qui peut permettre au sujet d'habiter tout en errant, littéralement de se sentir chez lui partout, dans des conditions d'insécurité territoriale. »[55]

Loin de toute posture régressive ou réactionnaire, l'insularité de la maison est surtout, pour Rudofsky, la condition d'une mise en relation avec les éléments, comme si la fermeture permettait l'ouverture, comme si la mise à distance rendait possible la mise à nu. Dès qu'ils le peuvent, Bernard et Berta vivent d'ailleurs dans le plus simple appareil. Dans son abondante production graphique autour de ce projet, l'architecte représente les habitants de la maison tels des statues grecques, soit dépourvus de vêtements, soit drapés de fluides étoffes. Dans ses écrits, il évoque souvent, à demi-mots, la répression morale et policière du naturisme, qu'il subit comme d'autres adeptes, dans ces îles retirées de la Méditerranée : « Cette coutume, on le sait, a rapidement disparu à cause des protestations des touristes. Le système sectaire du puritanisme, voué aux missions morales et inhibé par le manque de tout désir de

comprendre les mœurs lointaines, a irrespectueusement attaqué d'antiques institutions qui contredisaient leurs propres coutumes. »[56] Dans ces conditions, l'épaisseur matérielle de la maison, « comme vase de notre vie, »[57] permet de soustraire le corps aux conventions morales dominantes. Elle garantit la possibilité de le dénuder, de retrouver un rapport spontané et immédiat aux éléments, un rapport qui ne soit plus encombré par le vêtement ni régulé par les lois contingentes et suspectes de la pudeur, tellement fluctuantes dans le temps et l'espace. Il voit d'ailleurs cette dernière comme le principal levier de l'érotisation du corps (et donc de la perversion de sa naturalité) par le masque, le filtre puritain du vêtement. Contre ce déni hypocrite de l'anatomie, la nudité rudofskienne est une synthèse incertaine entre l'hédonisme lascif et jouisseur qu'il attribuait aux habitants de la Cité grecque de Sybaris et l'évidence d'un rapport franc et innocent au corps nu qu'il reconnaissait chez les Spartiates. Cette recherche, qui l'animera toute sa vie[58], d'une libération du corps, d'un retour à une sensualité première, innocente, ouverte au plaisir mais pacifiée, exempte de toute perversion, traverse toute sa pensée de l'architecture mais aussi du vêtement.

Les remèdes à la sartoriasis

De sa période italienne date les premiers écrits de Rudofsky sur l'art de se vêtir, sur la mode comme « vêtement inhumain »[59]. On voit apparaître les principaux thèmes qu'il développera plus tard dans l'exposition *Are Clothes Modern?* : critique de la mode, de sa vaine et futile sophistication formelle et ornementale qui cache sa servilité envers le capitalisme industriel et son « anachronisme » vis-à-vis de la véritable modernité ; critique de la figure du tailleur, qui « nous enseigne que pour utiliser une étoffe, nous devons d'abord la couper en petits morceaux » et qui reconfigure le corps de ses clients « selon un vague idéal formel consistant en une organisation compliquée de cylindres, de cônes et de tubes. »[60] Ce vêtement qu'il dit « tubulaire », car fait de manches de chemises, de jambes de pantalons, de tuyaux de chaussettes, de doigts de gants, dérive, selon lui, de l'accoutrement des barbares. À l'inverse Rudofsky vante la simplicité et le génie de la toge antique, manière d'habiller le corps qui lui semble la plus fidèle envers son anatomie naturelle : « Pendant neuf siècles, le plus beau vêtement n'appartenait pas à celui qui avait le meilleur tailleur mais à celui qui savait le mieux s'en draper et porter l'*himation* tissé dans sa propre maison. »[61]

Une bonne partie de son exposition au MoMA consiste à déceler, dans le passé récent et surtout dans le présent le plus immédiat, des formes vestimentaires dignes de cette lointaine tradition. Se démarquant explicitement des mouvements de la « réforme du vêtement » du XIXe siècle, dont il critique la visée tour à tour trop puritaine, hygiéniste ou esthétique, il en évoque cependant certains épisodes, notamment les propositions du père Sebastian Kneipp, de Heinrich Lahmann, de Gustav Jäger ou, plus tard, de Paul Schultze-Naumburg, dans le monde germanique. Mais, les lignes de vêtements en lainage de Jäger[62], par exemple, distribuées en Europe et aux États-Unis, lui semblent d'inspiration trop militaire et d'une architecture définitivement « tubulaire ». Dans le monde anglo-saxon, il moque les « malheureuses décoctions vestimentaires qui ont eu cours sous le nom de *Arts & Crafts* »[63] mais loue, en revanche, la volonté des *suffragettes* de rejeter le port du corset et d'abolir les distinctions sexuelles dans l'habillement, à la manière de Camilla Bloomer adepte du pantalon bouffant « à la turque » pour les femmes.

De cet univers réformateur, émerge, aux yeux de Rudofsky, la figure mythique d'Isadora Duncan, « génie provinciale astucieusement naïve, [qui] captiva le monde et ses grands hommes pas tant par sa danse ou ses prédications que par son courage à abjurer les modes vestimentaires de son temps. » Dans l'exposition, il présente respectueusement une robe et une paire de sandales dorées lui ayant appartenu tout en reconnaissant que « de dépouiller les filles du Rhin de leurs collants couleur chair dans le sanctuaire de Bayreuth relevait plus de l'incident théâtralo-historique que d'un jalon dans la réforme vestimentaire. »[64]

À l'écart des circuits de la mode, c'est plutôt du côté de certains vêtements de travail, de certains équipements militaires (pour les aviateurs ou les sous-mariniers notamment) ou de certaines tenues sportives ou récréatives, que Rudofsky entrevoit les avancées les plus encourageantes, en ce qui concerne l'indifférenciation sexuelle, la libération du mouvement et le dévoilement de certaines de parties du corps (bras, épaules, cuisses), même si cette tendance « s'arrête juste avant la nudité elle-même. »[65]

Au-delà de ce vaste état des lieux, l'architecte viennois entend ouvrir des pistes concrètes pour le futur. Son exposition accorde une grande place aux travaux contemporains de jeunes créatrices, qu'il présente comme des « women pionners in clothing ». C'est également ainsi qu'il en parle lors des conférences-ateliers que le Mountain College, animé par des anciens du Bauhaus – dont Anni et Josef Albers ou Xanti Schawinsky – l'invite à donner, avec Berta[66] en été 1944 et en été 1945[67]. Sur une cimaise de l'exposition, Rudofsky expose un simple *sweater*, tramé de bandes horizontales irrégulières, conçu et fabriqué par Anita Pittoni (1901-1982) et extrait de la garde-robe de Berta. Sur un grand pan de mur, adjacent de celui où il raille « l'art cabalistique du tailleur », il fait peindre de grands rectangles monochromes, parfois incisés d'une fine ligne claire, qui représentent, en vraie grandeur, les simplissimes patrons de robes, manteaux ou tuniques, dessinés par Claire Mc Cardell (1905-1958) mais surtout par Irene Schawinsky (1903-1990), compagne de Xanti. Semblables aux chitons ioniens que Rudofsky admire tant dans la Grèce antique, ces modèles qui rendent inutiles les ciseaux et l'aiguille du tailleur, sont portés simplement drapés, éventuellement noués à la taille ou sous la poitrine. Loin des silhouettes géométrisées des gravures de mode, que structurent alors de courtes vestes cintrées et de longues jupes taille haute, ils jouent de leurs plissements fluides et ouvrent des jeux et des bâillements entre le corps et le vêtement.

Des grandes photographies en pied d'une même femme brune portant des vêtements d'Irene Schawinsky sont suspendues dans la petite installation qui conclut *Are Clothes Modern?*, comme si elle l'habitait. Dans cette micro-architecture labyrinthique et intimiste où le visiteur est invité à retirer ses chaussures, Rudofsky suggère que cette nouvelle manière de se vêtir (ou de se dévêtir) n'a de sens que comme prolongement d'une autre manière d'habiter, où, comme à Procida, on mangerait couché et on marcherait pieds nus sur une topographie complexe éventuellement irrégulière – ici un sol moulé en matière synthétique d'aspect marbré, fabriqué par l'entreprise Gotham Carpet & Co. Comme il l'écrivait déjà en 1938 : « C'est parfaitement inutile que nous inventions de nouveaux organismes architecturaux et des nouvelles structures de maisons où la vie puisse se dissoudre dans une nouvelle naturalité si nous continuons à maintenir le corps prisonnier des caprices d'une mode irrationnelle. »[68]

↑ Vue de l'exposition *Are Clothes Modern?* montrant l'installation conclusive, ornée des modèles de Irene Schawinsky.

Contre les saisons

Le panorama attentif que propose *Are Clothes Modern?* des infinis variations de l'histoire et de la géographie du vêtement n'aboutit pas, pour Rudofsky, à un relativisme ou à un éclectisme. Plutôt qu'un catalogue inclusif de possibilités vestimentaires quasi-illimitées, l'exposition cherche plutôt à extraire les invariants d'une modernité encore en gestation. C'est ainsi qu'il faut comprendre le titre de l'exposition : non pas « tous ces vêtements sont-ils modernes ? » mais « qu'y a-t-il de moderne dans chacun d'eux ? » Qu'y a-t-il dans l'*himation* antique, dans le kimono japonais, dans la tunique orientale ou dans la salopette du fermier qui puisse nourrir cette recherche d'une forme rationnelle d'habillement, qui à la fois ne trahisse pas l'époque et ne soit « plus assujettie aux changements saisonniers de la mode. »[69] Sans aucun fondement pratique ou culturel, ce phénomène de renouvellement cyclique n'a d'autre justification, selon Rudofsky, que le profit de la grande industrie du prêt-à-porter qui aliène les individus à une obsolescence programmée et à des continuelles mais superficielles variations formelles de leur garde-robe. « La réserve mondiale de costumes pittoresques est assez fournie », souligne-t-il ironiquement « pour nourrir pendant les mille prochaines années les petites coupes, les « silhouettes », le simulacre de la création. »[70] Rudofsky envisage cette temporalité cyclique de la mode comme une tyrannie aux conséquences multiples. Il lui impute notamment la prolétarisation des artisans du textile dont « le métier est devenu ce qu'on appelle 'saisonnier'. Avec les 'saisons', les périodes de travail devenant plus courtes chaque année, l'insécurité des ouvriers a augmenté, » et leur « artisanat a été désintégré. »[71]

Il n'est pas question cependant de revenir en arrière, à un stade pré-industriel, à des traditions pré-modernes. Rudofsky n'est pas nostalgique, passéiste ou réactionnaire. C'est au nom d'un certain idéal de la modernité qu'il critique le présent. Quelque part entre les réflexions sur l'âge néotechnique d'un Lewis Mumford, qui postule une déconcentration et une décentralisation

FASHION

SLEEVELESS COAT IS 49

CUT of new designs is shown in diagrams and finished clothes made by Kordee. In picture on opposite page are dress (standing), bolero (sitting) and skirt (on floor). On this page are shorts and coat. Most are worn with Bernardo Sandals, which range from $7.95 to $12.95.

Ready-mades

ONE-SIZE SHAPES THAT FIT ANYONE

Loose garments made from simple rectangles of cloth whose cut and construction are illustrated here. Since their only shape comes from drawstrings or belts, any separate will fit any size. With sewing cut to a minimum, the cost depends mainly on the material. They look best worn with sweaters and heavy jewelry, on women with well-defined waists. Since they can be folded and stored on shelves instead of being hung, they save closet space. And since they fit anybody, they can be easily borrowed and loaned.

OBLONG DRAWSTRING SHORTS ARE 45

Article sur la collection « Bernardo Separates » dans *Life*, 26 mars 1951, p. 129. © Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles.

industrielle[72] et celles sur les possibilités de sorties du machinisme d'un Siegfried Giedion, encore attaché à l'idéal de progrès,[73] la critique rudofskienne de l'industrialisation du vêtement ne la remet pas en cause dans ses moyens techniques mais dans ses finalités consuméristes.

À la suite de *Are Clothes Modern?*, l'architecte viennois se lance lui-même dans la conception de vêtements aisément industrialisables. C'est d'abord, après des décennies d'expérimentations – présentes dans l'exposition à travers des photographies, sous le slogan « Footwear Without Tears » –, sa première collection de sandales en cuir, présentée avec succès à l'hôtel Ritz-Carlton en avril 1946[74]. Grâce aux finances du riche industriel florentin Aldo Bruzzichelli, proche des milieux de l'avant-garde, il fonde avec Berta la société Bernardo Sandals et dessine deux à trois collections annuelles jusqu'en 1953[75]. Produits par une petite fabrique qui emploie jusqu'à 25 personnes, les nombreux modèles dessinés par Bernard ne visent pas l'originalité systématique mais bien plutôt à façonner un type, fondé sur quelques principes immuables : dénuder le pied, s'adapter à son anatomie asymétrique, retrouver un contact sensible avec le sol[76].

Invité à dessiner en 1949 des imprimés pour la collection « stimulus » de la marque newyorkaise Schiffer Prints (division de la Mil-Art Company), Rudfosky explore également les voies du vêtement non coupé suggérées dans l'exposition. Grâce au mécénat de la jeune et riche Lily van Ameringen, *trustee* du MoMA, il développe d'abord, entre la fin de l'année 1950 et le début l'année 1951, la collection « Bernardo Separates », commercialisée sans grand succès, cette fois, par Korday Sportswear[77]. De taille unique, sans coutures ni manches, ni poches, ni boutons, ils sont faits, comme les modèles d'Irene Schawinsky, à partir de simples rectangles de coton, incisés de rares fentes, reprenant parfois les imprimés typographiques conçus par Rudofsky pour « stimulus », et sont remarqués par la presse[78].

Complémentaire de ces tuniques fluides et loin du corps, l'autre piste suivie par l'architecte est au contraire celle des vêtements qui l'enveloppent comme une seconde peau. Fabriqués dans des mailles de lainage extensible, naturel ou synthétique, ils s'inspirent du tube en stretch qui habillait – et que déformait – la danseuse Martha Graham dans son fameux solo « Lamentation » dans les années 1930[79]. Baptisés « Bernardo Bareskins », ces robes ou ces *sweaters* uniformément noirs, moulant les moindres inflexions de l'anatomie, sont parfois percés de trous circulaires, pour libérer le mouvement aux coudes ou aux genoux, ou pour dévoiler des parcelles de chair : le cou, le flanc voire la poitrine, comme dans le modèle que montrera Rudofsky en couverture de son dernier livre, *Sparta/Sybaris*. Tendant vers la nudité, excluant de fait le port de sous-vêtements (« qui constituent le chapitre le plus pitoyable de l'habillement moderne »[80], ces modèles n'ont pas dépassé le stade du prototype et n'ont jamais été commercialisés : « ils étaient trop aguichants », reconnaît-il[81].

Entre Sparte et Sybaris, entre dépouillement et dénudement, entre neutralisation et célébration du corps, les recherches vestimentaires de Rudofsky convergent vers un but assez stable. En dépit des échecs, leur enjeu est de définir des standards industriels intemporels susceptibles d'échapper à la tyrannie saisonnière de la mode. Il rejoint en cela les idéaux rationalistes que Max Bill et les fondateurs de l'école d'Ulm cherchent, dans ces années là, à appliquer aux produits manufacturés : « Est-ce trop demander que quelques objets utiles, à la forme juste, soit sauvés des aléas du goût et rendus universellement disponible ? » s'interroge Rudofksy. « Une telle amélioration de notre environnement et de nos accessoires quotidiens affecterait à l'évidence notre garde-robe. »[82]

Voyageur odysséen à travers la pluralité des langues, des cultures, des formes et des valeurs, il n'aura peut-être jamais cherché autre chose que de « tirer l'éternel du transitoire ». Parfois présenté comme un précurseur du postmodernisme[83], Rudofsky apparaît plutôt, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, comme un indéfectible moderne, égarés dans un siècle incertain dont il croit pouvoir extraire l'essence primitive. Un idéal qu'il ne réalise qu'à l'échelle d'expositions ou de secrètes îles architecturales, à l'image des pavillons en archipel qu'il conçoit pour le jardin de son ami, le peintre italien Costantino Nivola, à sa maison de Long Island (1949-1950), scène estivale et lumineuse d'une joyeuse communauté d'artistes et d'intellectuels cosmopolites dont New York est provisoirement le centre de gravité. ●

Notes

1 Les architectes Philip L. Goodwin et Edward Durell Stone ont conçus ce bâtiment, érigé en 1939 sur la 53e rue.

2 En 1946, le MET acquiert même la collection du Museum of Costume Art (consituée essentiellement de la collection de costumes de scène des sœurs Lewisohn) qui sera le germe du Costume Institute, fondé en 1959 et consacré à l'histoire de la mode.

3 Si on exclut la petite installation didactique « Original Costume Design », du 3 octobre au 2 novembre 1940, destinée aux apprentis costumiers de théâtre et de cinéma.

4 L'exposition *Items: Is Fashion Modern?* conçue par Paola Antonelli et Michelle Millar Fisher (MoMA, 1er octobre 2017-28 janvier 2018) se situe explicitement dans un dialogue avec l'exposition de Rudofsky.

5 *What is Modern Architecture?* (1941) ; *What is Modern Painting?* (1943) ; *What is Modern Industrial Design?* et *What is Modern Interior Design?* (1946)

6 *Women's Wear Daily* (New York), 29 novembre 1944.

7 « Tides of Fashion Ebb and Flow at Exhibition Of Clothing Vagaries at Modern Art Museum », *The New York Times*, 29 novembre 1944.

8 *The Herald Tribune*, 29 novembre 1944.

9 La biographie de Bernard Rudofsky est principalement documentée par des historiens de l'architecture. Les deux principales recherches doctorales sont celles de Felicity Scott (*Functionalism's Discontent: Bernard Rudofsky's Other Architecture*, Th. : Architecture : Princeton University, 2001) et de Ugo Rossi (*Bernard Rudofsky: Le antiche radici del moderno*, Th. : Architecture : IUAV, 2012). Trois ouvrages monographiques sont consacrés à Rudofsky : Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky : A Humane Designer*, Vienne/New York (NY), Springer, 2003 ; Monika Platzer & Wim de Wit (dir.), *Lessons from Bernard Rudofsky : Life as a Voyage*, Bâle, Birkhaüser, 2007 et Ugo Rossi, *Bernard Rudofsky Architect*, Naples, Clean, 2016.

10 *The Herald Tribune*, 29 novembre 1944.

11 *Ibid*.

12 Voir Alison Clarke, Elana Shapira (dir.), *Émigré Cultures in Design and Architecture*, Londres/New York, Bloomsbury Academic, 2017 (deux chapitres évoquent la figure de Bernard Rudofsky).

13 L'œuvre architectural de Rudofsky est rigoureusement inventoriée dans l'ouvrage d'Ugo Rossi (*Bernard Rudosky Architect*, *op.cit.*).

14 Felix Augenfeld, « Art News and Notes », *Dispatch Herald*, 17 décembre 1944.

15 Lettre de Bernard Rudofsky à Zette Emmons, 22 mai 1985 (citée par Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky: A Humane Designer*, Vienne/New York (NY), Springer, 2003, p. 75).

16 MoMA, *Press Release* n°325448.

17 Les architectes Philip L. Goodwin et Edward Durell Stone ont conçus ce bâtiment, érigé en 1939 sur la 53e rue.

18 Le musée d'art du Smith College (Northhampton, Massachussetts), le Wadworth Atheneum (Hartford, Connecticut), la Phillips Academy (Andover, Massachussetts), le M.H. DeYoung Memorial Museum (San Francisco, Califorinie), le musée d'art de Denver (Colorado), l'université du Minnesota (Minneapolis), la Rhode Island School of Design (Providence, Rhode Island), la Wilmington Society of Fine Arts (Wilmington, Delaware) et la galerie George Walter Vincent Smith (Springfield, Massachussets).

19 Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern? An Essay on Contemporary Apparel*, Chicago (IL), Paul Theobald, 1947 et Bernard Rudofsky, *The Kimono Mind : An Informal Guide to Japan and to the Japanese*, Garden City (NY), Doubleday, 1965 ; Bernard Rudofsky, *The Unfashionable Body*, Garden City (NY), Doubleday, 1971 ; Bernard Rudofsky, *Sparta/Sybaris : Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not*, Vienne, MAK, 1987, chap. « Kleidertherapie », p. 116-125 et chap. « Fußbekleidung ohne Schuhe », p. 126-139.

20 Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern?*, *op.cit.*, p. 65.

21 MoMA, dossier de presse n°325447, 20 novembre 1944, p. 1.

22 Elizabeth McCausland, « Modern Museum Asks : Are Clothes Modern? », *Sunday Union Republican* (Springfield (MA)), 10 décembre 1944

23 Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern?*, *op.cit.*, p. 115.

24 Entre 1941 et 1946, sous la présidence de l'architecte Philip L. Goodwin, la direction du département Architecture est assurée successivement par deux jeunes femmes, Janet Henrich (1941-1942) puis Elizabeth Bauer Mock (1942-1946), assistantes du titulaire John McAndrew (appelé à Mexico pendant la guerre pour une mission diplomatique). Le département design est, quant à lui, dirigé par le jeune et entreprenant architecte Eliot F. Noyes (1940-1946).

25 Voir Barry Bergdoll, « Good Neighbors : MoMA and Latin America, 1933-1955 », in Thordis Arrhenius, et al., *Place and Displacement : Exhibiting Architecture*, Zurich, Lars Müller, 2014, p. 113-128.

26 Notamment à l'occasion de l'exposition « *Modern Architecture: International Exhibition* (MoMA, 9 février-23 mars 1932) que Henry Russel Hitchkock a organisé avec Philip Johnson.

27 *Art Bulletin*, vol. 25, n°4, décembre 1943, p. 384 (cité par Ugo Rossi, *Bernard Rudofsky Architect*, Naples, Clean, 2016, p. 152).

28 Succédant à Costantino Nivola, Rudofsky est « Editorial and Art Director » de *Interiors*, entre juin 1946 et janvier 1949. Arthur Drexler est « Architecture editor » de ce magazine entre 1948 et 1950.

29 *Japanese Vernacular Graphics* (3 juin-16 juillet 1961) ; *Roads* (14 août-17 septembre 1961) ; *Stairs* (9 octobre-1 décembre 1963) ; *Architecture Without Architecture* (9 novembre 1964-7 février 1965).

30 Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects: A Short Introduction To Non-Pedigreed Architecture*, New York, Doubleday, 1964, p. 2.

31 *Ibid*.

32 *Ibid.* p. 5 et 7.

33 Voir Henry Russel Hitchcock et Philip Johnson, *The International Style : Architecture Since 1922*, New York (NY), Norton, 1932. Cet ouvrage accompagnait l'exposition « Modern Architecture International Exhibition » (MoMA, 9 février-23 mars 1932), cheval de Troie des avant-gardes architecturales européennes aux États-Unis.

34 Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, *op.cit.*, p. 5.

35 *Ibid.*, p. 3.

36 Bernard Rudofsky, *L'Architecture insolite*, Paris, Taillandier, 1977 (1975), p. 366 (« Note sur 'Architecture sans architectes' »)

37 Voir par exemple : *MoMA Continues Attack on Architects*, *Progressive Architecture*, vol. XLV, n°12, décembre 1964, p. 45-47.

38 Bernard Rudofsky, *Eine Primitive Betonbauweise auf den südlichen Kikladen*, *nebst dem Versuch einer Datierung derselben*, Th. : Sciences Appliquées : Technische Hochschule, Vienne, 1931.

39 Voir Joseph Rykwert, *La maison d'Adam au Paradis*, Paris, Seuil, 1976 (1972).

40 Voir Monika Platzer, « Lessons from Bernard Rudofsky », in Monika Platzer & Wim de Wit (dir.), *op.cit.*, p. 13-14.

41 Voir le recueil d'articles qu'Adolf Loos a écrit à ce sujet (*Comment doit-on s'habiller?*, Paris, Grasset, 2014)

42 Voir Ugo Rossi, *Bernard Rudofsky Architect*, *op.cit.*, p. 59.

43 Voir Marc Cluet, « "Le vêtement est un crime". Les prophètes allemands du nudisme permanent autour de 1900 », *Modes Pratiques*, n°2, janvier 2017.

44 Leur seule œuvre commune réalisée est la maison du Docteur Oro (1935-1937), à Posillipo, enchâssée dans la corniche, face à la baie de Naples.

45 Bernard Rudofsky, « Scopertia di un'isola », *Domus*, n°123, mars 1938, p.3.

46 Numéros 122, 123 et 124, respectivement en février, mars et avril 1938.

47 Composition qui s'apparente à ce que Kulka appelait le *raumplan* (agencement tridimensionnel de pièces relativement autonomes) à propos des maisons d'Adolf Loos ; cf. Heinrich Kulka, *Adolf Loos : Das Werk des Architekten*, Vienne, Anton Schroll, 1931, p. 14.

48 Bernard Rudovsky, « Origine dell'Abitazione », *Domus*, n°124, avril 1938, p. 16-19.

49 Rudofsky développera ce thème dans l'exposition « 'Now I Lay Down to Eat' A Salute to the Unknown Art of Living » au Cooper-Hewitt Museum, à New York (18 novembre 1980-février 1981) et dans son catalogue (Garden City (NY), Anchor Press/Doubleday, 1980).

50 Bernard Rudofsky, « Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere », *Domus*, n°123, mars 1938, p. 8.

51 *Ibid.* p. 6.

52 Hans van der Laan, *L'espace architectonique. Quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine*, Leiden / New York (NY), E.J. Brill, 1989 (1977), p. 1.

53 Bernard Rudofsky, « Panorama negativo », *Domus*, n°124, avril 1938, p. 2.

54 Bernard Rudofsky, « Non ci vuole un nuovo modo di costruire… », *art. cit.* , p. 10.

55 Felicity Scott, « Bernard Rudofsky : Not at Home », in Alison Clarke, Elana Shapira (dir.), *Émigré Cultures in Design and Architecture*, *op.cit.*, p. 232.

56 Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern?*, *op.cit.*, p. 19.

57 Bernard Rudofsky, « Panorama negativo », *loc.cit.*, p. 2.

58 Jusqu'à sa dernière exposition « Sparta/Sybaris » au Österreichisches Museum für angewandte kunst (MAK), à Vienne, en 1987.

59 Bernard Rudofsky, « La moda : Abito disumano », *Domus*, n°124, avril 1938, p. 10-13.

60 *Ibid.*, p. 11.

61 *Ibid.*, p. 10.

62 Voir Gabriele Mentges, « La morale de la laine. Gustav Jaeger et le mouvement réformateur du vêtement en Allemagne (1832-1917) », *Modes Pratiques*, n°1, novembre 2015, p. 328-349.

63 Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern?*, *op.cit.*, p. 203.

64 *Ibid.*, p.193.

65 *Ibid.*, p.199.

66 Berta anime un atelier de gravure sur cuir et de fabrications de sandales.

67 Voir Ugo Rossi, *Bernard Rudofsky…*, *op.cit.*, p. 176, note 34.

68 Bernard Rudofsky, « La moda : Abito disumano », *Domus*, n°124, avril 1938, p. 10.

69 Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern?*, *op.cit.*, p. 125.

70 *Ibidem*, p. 230.

71 *Ibid.*, p. 232.

72 Voir *Technics and Civilization* (New York (NY), Harcourt, Brace & Company, 1934) premier volume de sa série « *Renewal of Life* ».

73 Voir *Mechanization Takes Command* (New York (NY), Oxford University Press, 1948).

74 Voir « Classic sandals sponsored for comfort and style », *The New York Times*, 30 April 1946, p. 24.

75 En 1953, Bruzzichelli vend la société à Dino Sonnino et Rudofsky cesse alors.

76 Voir Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky…*, *op.cit.*, p.287.

77 .*Ibid.*, p. 294.

78 Notamment par le magazine *Life* (« Rectangular Ready-mades : Dress Reformer's Clothes Are One-Size Shapes That Fits Anyone », *Life*, 26 mars 1951, p. 128-130).

79 Une photographie en est montrée dans l'exposition et dans son catalogue (p. 151).

80 Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern?*, *op.cit.*, p. 212.

81 Propos recueillis par Barbara Flanagan dans : « Designer is Versatile Idea Man », *Minneapolis Morning Tribune*, 25 janvier 1962, cité par Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky*, *op.cit.*, p. 296.

82 Bernard Rudofsky, Are Clothes Modern?, *op.cit.*, p. 229.

83 Voir, par exemple, l'article de Paola Antonelli, commissaire de l'exposition *Items: Is Fashion Modern?* (MoMA), dans une notice sur Rudofsky (« Bernard Rudofsky's 1944 exhibition *Are Clothes Modern?* », *Medium*, 21 novembre 2016, https://medium.com consulté le 1e novembre 2017).