

# De Stijl

Dolf Broekhuizen

# J.J.P. Oud

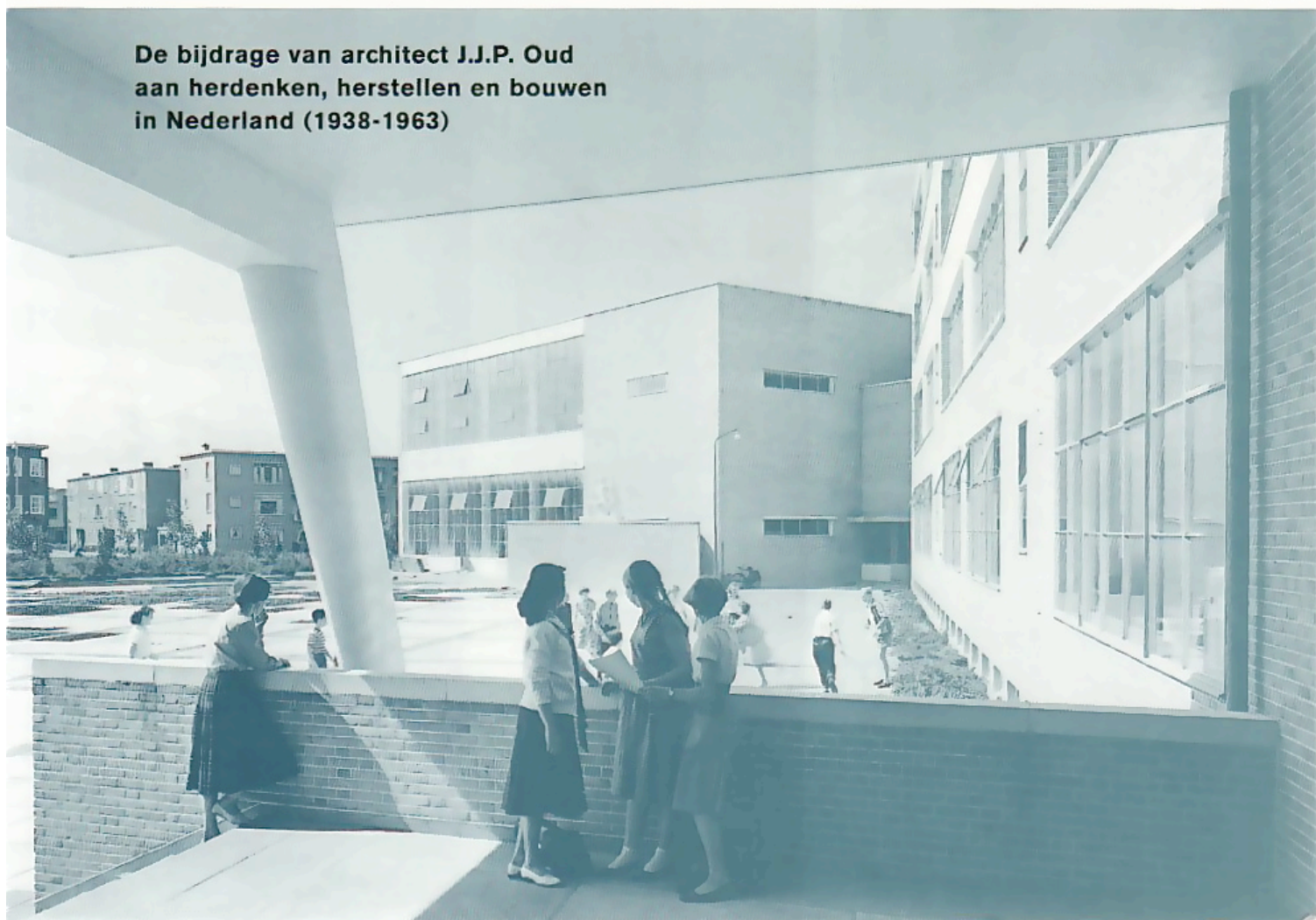
NAi Uitgevers

# toen /

# nu



De bijdrage van architect J.J.P. Oud  
aan herdenken, herstellen en bouwen  
in Nederland (1938-1963)



# De Stijl autrefois / J.J.P. Oud aujourd'hui

Résumé

## **De la contribution de l'architecte J.J.P. Oud à la commémoration, au redressement et à la construction aux Pays-Bas (1938-1963)**

Les ouvrages de synthèse sur l'architecture du vingtième siècle qui traitent de l'oeuvre tardive de l'architecte néerlandais J.J.P. Oud (1890-1963), ne sont pas légion. Et lorsque l'on y étudie les projets que Oud élaborera après avoir quitté ses fonctions d'architecte au service d'urbanisme de la ville de Rotterdam en 1933, on le fait le plus souvent de façon négative et toujours à partir d'un seul et même bâtiment: l'immeuble Shell à La Haye (1938-48). Lors de la conception de cet immeuble de bureaux, Oud est ainsi censé avoir utilisé des principes architecturaux traditionnels tels que la symétrie, des formes architectoniques fermées, mais aussi et surtout des ornements et éléments décoratifs architecturaux (désuets). L'immeuble Shell apparaît de ce fait dans les ouvrages spécialisés comme un bâtiment à rejeter, un immeuble qui s'oppose au modernisme, voire un édifice postmoderne avant la lettre. Dans cette optique, la plus grande partie des projets postérieurs à ce bâtiment sont également touchés par la même critique assez souvent irraisonnée. Cet ouvrage est une tentative d'infirmité et de rectification de ce jugement historique à l'aide d'une analyse historico-architecturale détaillée de onze projets de Oud datant de la période 1938-1963.

Le noyau de cette thèse est formé par la reconstruction des modalités d'attribution des commandes, des phases de conception et d'exécution, et de l'accueil réservé à des projets élaborés dans la période comprise entre le premier projet pour l'immeuble Shell

(1938) et le décès de Oud en 1963 (chapitres 3-13). Cette sélection a été réalisée à partir d'un certain nombre de critères, lesquels ont finalement permis d'étudier un éventail de thèmes et de conditions aussi large que possible dans les projets analysés. Les onze projets ont été sélectionnés en fonction de la diversité des situations de commande, de la typologie et de la localisation urbanistique. On a également recherché des liens avec les différents thèmes développés par Oud dans son oeuvre théorique et architecturale, et journalistique. Ces considérations nous ont porté à effectuer les choix suivants: le projet urbanistique pour la Hofplein à Rotterdam (1942-44); l'immeuble de banque pour la Spaarbank, Rotterdam (1942-57), un projet de restauration et de reconstruction de la St.-Laurenskerk à Rotterdam (1950); trois projets de monuments (un monument pour une compagnie d'assurance (De Nederlanden van 1845) datant de 1943-45, un lieu de commémoration pour les forces armées sur le Grebbeberg, 1948-53, et le Monument national sur le Dam, 1949-56); un petit et un grand complexe de magasins et de bureaux (Esheva, 1947-50, et Utrecht, 1954-61); le projet de construction de logements pour Presikhaaf à Arnhem (1951-53); un lycée à La Haye (1949-56) et un équipement de santé publique (Bioherstellingsoord, 1952-60).

Les analyses de ces projets ont permis de dégager trois thèmes principaux, traités dans des chapitres séparés et replacés dans un contexte historico-culturel plus large, à savoir: la structure opiniâtre imaginée par Oud pour la régie de la conception architectonique (chapitre 1); l'opposition de Oud à l'évolution de la situation dans le domaine du redressement matériel et moral aux Pays-Bas telle qu'elle se maté-

rialisa au niveau de la construction d'écoles et de logements, de l'urbanisme, de la conservation des monuments historiques et de la commémoration du passé national récent (chapitre 2); et, finalement, son intervention dans l'historiographie relative à l'histoire de l'art portant sur De Stijl, pour essayer de protéger sa contribution d'architecte de De Stijl et, dans le prolongement de cette tentative, présenter ses dernières oeuvres comme un développement et un complément logiques de ses projets datant de la première période de De Stijl et des années qui suivirent (chapitre 14).

### La régie de la conception architectonique

Après la Deuxième Guerre mondiale, Oud sentit que le prestige et l'apport de l'architecte dans le processus de construction (élaboration et exécution) étaient menacés par plusieurs facteurs dont le plus important était la part grandissante du *teamwork*. Les articles de sa main qui parurent à l'époque dans des revues d'opinion et des revues professionnelles, et dans lesquels il soulève cette question brûlante, présentent également quelques exemples concrets sur la question. A cet égard, sa critique du processus de conception de l'immeuble de l'Unesco (1953-58) à Paris, telle qu'il la formula dans un article intitulé *Zijn er nog architecten?* (Y a-t-il encore des architectes? 1959), est exemplaire. La conception de ce bâtiment était due à plusieurs architectes et une équipe de conseillers avait surveillé l'ensemble du processus architectural. Mais sa critique la plus vive portait sur le fait que les architectes avaient été dessaisis de la responsabilité d'application des oeuvres d'art dans l'architecture au profit d'artistes et de commissions artistiques. Pour Oud, cette mesure menaçait l'unité de l'architecture: si l'on pouvait peut-être parler d'alliance relativement harmonieuse, il ne pouvait plus être question d'"imbrication profonde". Cette dernière relation étant selon lui du seul ressort de l'architecte et non pas d'un comité.

L'aversion de Oud pour le travail d'équipe fut motivée par son évaluation négative de l'influence de la technique, des sciences et de l'économie sur la société d'après-guerre, à l'origine notamment d'une modification profonde des rapports au sein du secteur de la construction chargé de l'attribution et de l'exécution des commandes. Cette évolution limitait non seulement le pouvoir créateur de l'architecture

mais menaçait aussi de l'isoler des autres secteurs et institutions sociaux. L'oeuvre d'après-guerre de Oud est donc marquée par la recherche d'une issue à cette impasse, une recherche au demeurant moins théorique que pratique. Dans tous ses projets, Oud expérimenta en effet littéralement de nouvelles coalitions et de nouveaux accords de coopération au sein du secteur de la construction contemporain; une méthode de travail empirique qui fut à l'origine de nombreux conflits avec les commanditaires, l'administration locale et nationale, et les artistes plasticiens. Dans cette lutte, ses projets étaient non seulement des *testcases* mais aussi une démonstration d'une méthode de travail possible permettant de résister aux effets pluriels de la bureaucratie, de la standardisation et de la commercialisation du processus architectural, ce qu'il avait lui-même appelé en 1959 'les forces de subversion de la forme'. La théorie de conception architectonique que Oud formula de cette façon, comprenait plusieurs éléments et était centrée sur plusieurs thèmes: l'architecte considéré comme un artiste, l'importance des règles classiques pour les théories des formes et de conception architectoniques, la signification des symboles, sans oublier l'importance de l'émoi et de l'émotion en architecture.

La prise de position de Oud était enracinée dans la relation dialectique entre la construction et l'architecture qui se trouvait à la base de l'architecture moderne, et dans la conviction idéaliste de pouvoir l'abolir en parvenant à une synthèse. C'est ce qu'il ressort non seulement de sa pratique architecturale, comme le montrent explicitement les réalisations de la Spaarbank et du Bioherstellingsoord, mais aussi des diverses publications où il critique l'oeuvre d'après-guerre de l'architecte anglo-allemand Walter Gropius. D'après Oud, Gropius qui propageait et perfectionnait le *teamwork* d'une façon intégrée et profonde en ses qualités de directeur du *The Architects' Collaborative (TAC)* et de professeur à la *Graduate School of Design* de l'Université d'Harvard, n'était absolument pas sensible à l'architecture considérée en tant qu'art. Gropius était à l'origine d'une architecture impersonnelle et anonyme que Oud pouvait apprécier sur le plan technique mais qu'il ne considérait pas comme une architecture complète à cause de l'absence de toute charge émotionnelle.

Oud considérait en outre que la construction contemporaine en tant qu'art était menacée par l'apport non coordonné des peintres et des sculpteurs. Pour Oud, l'architecture était incontestablement la mère des arts, et l'utilisation de la peinture et de la sculpture dans les bâtiments devait être strictement régie par l'architecte. S'il avait conçu tous les ornements lui-même et évité toute collaboration avec des artistes pour l'immeuble Shell, les projets de la Spaarbank et du Tweede Vrijzinnig Christelijk Lyceum (lycée protestant) auxquels il travailla au début des années cinquante, représentent cependant un brusque changement d'attitude: Oud rechercha en effet explicitement à cette occasion à se rapprocher des artistes. Mais les expériences négatives issues de sa collaboration avec le peintre Théo van Doesburg (1917-21) expliquent en partie la recherche de l'application d'un art authentique mais profondément assujéti à l'architecture. Oud réagit ainsi directement aux expressions artistiques qui représentèrent ce que l'on appela le *revival* d'après-guerre de De Stijl. Il considéra explicitement le travail en commun réalisé après la Deuxième Guerre mondiale avec des sculpteurs tels que Willem Rijers, Rudy Rooijackers et Aart van den IJssel et le peintre Karel Appel, comme sa réponse au *Spatiaal Colorisme* (colorisme spatial) du peintre Constant et de l'architecte Aldo van Eyck (1953), aux expositions organisées par Liga Nieuw Beelden à partir de 1955 au Stedelijk Museum à Amsterdam, et à la nouvelle revue d'art internationale *Structure* (1958-1964) où l'artiste Joost Baljeu exposait ses idées. A son avis, ces 'groupes' dissimulaient deux dangers: d'une part, celui d'un nouvel académisme qui chérissait l'esthétique abstraite comme un vocabulaire acquis, et, d'autre part, celui de voir s'estomper les frontières entre l'architecture et les beaux-arts, une évolution qui, selon Oud, s'effectuait toujours au détriment de la pureté architectonique.

La pureté architectonique coïncidait toujours aux yeux de Oud avec l'application des règles classiques de l'art (architectural). Pour Oud, et pour certains architectes de sa génération tels que Le Corbusier, Adolf Loos et Ludwig Mies van der Rohe, la recherche d'une nouvelle architecture contemporaine ne signifiait en effet aucunement l'inobservation des règles classiques de conception et de composition. Même si

son importance ne devait jamais cesser de varier en intensité, le système de conception académique - la tradition des Beaux-arts en architecture - que Oud connaissait bien grâce à ses études à Amsterdam, à Delft chez Henri Evers (1910-1912) et à Munich chez Theodor Fischer (1912), a formé pendant toute sa carrière d'architecte la base solide de toute conception. Si la 'conception systématique' est facilement décelable dans un grand nombre de projets appartenant à l'oeuvre de jeunesse de Oud (1906-1916), celle-ci n'existe plus qu'à l'état latent dans son architecture des années vingt. Vers le milieu des années trente, son travail se retrouve dans une nouvelle phase au sein de laquelle la tendance classique - caractérisée par la planification symétrique et axiale, les proportions et le retour de l'ornement - s'exprime à nouveau de façon très explicite. Ces moyens ne furent pas utilisés par Oud comme supports d'une architecture 'historisante' mais plutôt comme la force d'impulsion spécialisée de l'un des moteurs les plus importants du modernisme (d'avant-guerre) en architecture: la réalisation d'une architecture nouvelle et anhistorique. Jusqu'à présent, l'attachement persistant de Oud aux bases objectives de l'architecture (proportion, ornement, symétrie) dans son oeuvre tardive a été interprété comme une dernière tentative (désespérée) de soutenir l'architecture considérée en tant qu'art contre les forces esthétique-individualistes, politico-bureaucratiques ou technico-architectoniques régnantes. Cette interprétation - confirmée au premier abord par ses bâtiments - est imputable notamment à Oud dont les textes de l'époque abondent dans ce sens. Elle a cependant relégué la véritable raison architectonique de son oeuvre, la recherche d'un classicisme anhistorique, à l'arrière-plan.

La nouvelle voie dans laquelle Oud, en sa qualité d'architecte et de théoricien, s'engage à la fin des années trente représentait une tentative de reculer les frontières architectoniques qu'il avait définies dans la période précédente avec ses projets de construction de logements. Pour Oud, la construction de logements était condamnée à servir d'arrière-plan neutre à des bâtiments monumentaux tels que les églises, les hôtels de ville et les banques. C'est la raison pour laquelle il fit des recherches sur les façons d'enrichir

l'architecture à l'aide de moyens figuratifs et abstraits (existants): les premiers étant représentés par les ornements et les beaux-arts, les seconds étant liés à l'architecture par excellence: aux murs, aux matériaux et aux masses. Ces deux éléments architectoniques furent utilisés au niveau de l'expression architectonique des relations sociales dans le paysage urbain (villes et villages), laquelle pouvait aller de la construction corporative prononcée comme dans le cas de l'immeuble Shell (1938-48), de la Spaarbank (1942-57) et d'Esheva (1947-50), à la structure sociale intime et de petite taille du centre de convalescence comme dans le cas du Bioherstellingsoord (1952-60), situé en pleine forêt dans les environs d'Arnhem. Oud se retournait ainsi contre une tendance urbanistique qui se distanciat de plus en plus de la représentation esthétique de la société au profit d'une planification abstraite et scientifique, une tendance illustrée explicitement par trois projets successifs: le Plan Général d'Extension d'Amsterdam (1934), le Plan de Reconstruction de Rotterdam de Witteveen (1941) et celui de Van Traa, son successeur (1946). C'est ici que se trouve du reste le noyau du conflit entre Witteveen et Oud traité en détail dans cet ouvrage et portant sur le projet de Oud pour la Hofplein (1942-44). Tandis que pour Witteveen la construction tridimensionnelle du centre de la nouvelle ville de Rotterdam se limitait à former un cadre à la circulation, Oud travaillait consciencieusement dans son bureau avec des dessinateurs industriels aux détails architectoniques de la Hofplein, centre symbolique des activités récréatives et commerciales.

### **Oud et le redressement moral et matériel aux Pays-Bas**

L'étude des forces constructives de la conception architectonique du milieu des années trente se confond avec les discussions publiques de l'époque sur le rôle de l'élite artistique et scientifique au sein d'une société dominée par la technique et la culture de masse. Au cours de ces années, Oud vit décroître l'influence de l'avant-garde culturelle au profit d'une nouvelle élite composée de techniciens, de planificateurs et de managers. A cet égard, il considérait le travail en équipe et le nivellement de la forme architectonique qu'il entraînait comme un signe annonciateur de l'avènement de l'homme de la rue qui mena-

çait également l'architecture en tant qu'art. Il ressort de la bibliothèque de Oud qu'il était fortement intéressé par le débat intellectuel de l'époque sur les masses et l'individu et toutes les questions qui s'y rattachaient. Dans la société d'écrivains tels que H. Marsman, M. ter Braak et Adriaan Roland Holst, de l'historien J.H. Huizinga, du sociologue historique P.J. Bouman et de célébrités internationales telles que Ortega Y Grasset et Oswald Spengler, Oud est un exemple caractéristique de l'intellectuel sans parti. Son attachement à une conception de l'architecture considérée comme un art s'inspira fortement de la quête du 'rapport passionné' de Marsman, puis des idées de Ter Braaks sur une littérature perçue comme un 'contrepoison à une culture qui menaçait d'évoluer vers une technocratie', ou encore de celles d'Huizinga basées sur un nouvel idéal culturel communautaire purifié par l'élite.

La position de Oud relative à l'ébauche du Monument aux Armées sur le Grebbeberg (1948-53), jamais mise en lumière à ce jour, illustre très bien cette question. A partir du moment où Oud fut associé à la définition du projet de ce monument, il s'opposa au caractère unilatéralement militaire visé du programme de ce lieu de commémoration. Dans le cadre de l'appréciation publique partiellement négative des opérations militaires, non seulement pendant la guerre (1940-45) mais aussi lors des interventions controversées de la police aux Indes néerlandaises (1947-49), le noyau des membres du comité de travail qui faisait office de commanditaire, désirait utiliser le monument comme un instrument permettant de redorer le blason de l'armée. Mais aux yeux de Oud, ce n'était pas la combativité de l'armée néerlandaise qui devait être immortalisée dans la mémoire collective mais plutôt son contexte. Par l'intermédiaire du monument, Oud voulait exprimer la quête de la liberté intellectuelle, l'esprit de communauté et la prise de responsabilités: les trois catégories morales qui formaient ensemble la base de la démocratie telle que Oud la concevait.

Oud était davantage ému par la capacité de l'architecture à donner forme à l'idéal culturel à la base de la société qu'un architecte comme Van Tijen par exemple, qui s'intéressait beaucoup plus au fonctionnement technique et utilitaire du *Modern Movement*. C'est là précisément que se trouvait selon Oud le

noyau du rôle social et éthique de l'architecture qu'il défendait. Trois thèmes principaux se dégagent ici: son opposition à toute forme de falsification 'historisante', une attitude ambivalente à l'égard de l'évolution de la technique, et la problématique de l'individu dans une société imprégnée de la culture de masse, avec comme principal élément la prolifération de la bureaucratie.

Dans des articles écrits pendant les premières années après la guerre, Oud s'opposa à l'architecture de l'école de Delft, l'*architecture traditionnelle*, utilisée pendant la première phase de reconstruction du pays pour reconstruire la plus grande partie des villes et des villages détruits. Dans *Ontmoedigende plaatjes* (Des images décourageantes, 1948) et *Bouwen zonder Make-up* (Construire sans maquillage, 1949), il accuse des architectes 'historisants' de falsifier l'histoire. Il critique violemment leur rapport avec des éléments stéréotypés et décoratifs qu'ils utilisent pour produire une apparence d'architecture historique et se dérober à la réalité technique et économique des temps modernes.

Oud fit également état de ce même rapport crispé avec le passé dans les restaurations réalisées sous la supervision du Service des Monuments Historiques. Dans la pratique, ce service s'élevait en protecteur d'une image relative à l'histoire de l'art établie scientifiquement qui n'avait que faire de la construction contemporaine. Ceci apparut très concrètement lors de la restauration de la St.-Laurenkerk à Rotterdam à laquelle Oud fut associé en sa qualité de membre (1935-63) de la Commission des Monuments Historiques. Le projet de restauration des architectes Meischke et Van der Steur (1948) accordait une place centrale à l'apparition anecdotique historique de l'église dans le paysage urbain. Le contre-projet que Oud rendit public (1950) était une tentative pour placer des valeurs architectoniques au premier plan. Dans la proposition de Oud qui comprenait la construction d'un lieu de commémoration avec une nouvelle église intégrée au plan de reconstruction de Van Traa (1946), l'ancienne St.-Laurenkerk en tant que bâtiment était subordonnée au fonctionnement de la ville considérée comme un système technique.

Jusqu'à présent, personne n'a véritablement trouvé d'explication satisfaisante à ces tendances de l'oeuvre tardive de Oud que l'on peut résumer pour plus de commodité en ces mots: une nouvelle monumentalité. Dans cette thèse, cette question est mise notamment en rapport avec l'attitude ambivalente de Oud à l'égard des développements contemporains de la *technique* et de tous les modes de pensée et d'action s'y rattachant. Ainsi, ses projets pour la Hofplein (1942-44), la Spaarbank (1942-57) et son projet pour le lieu de commémoration à La Haye (1943-45) ne doivent pas seulement être considérés comme des réponses à 'l'architecture hollandaise pure' falsifiée des années de guerre, mais aussi comme une expérience opiniâtre d'une 'nouvelle architecture monumentale' dans le sens d'une contribution (néerlandaise) au débat sur la *New Monumentality*, lancé aux Etats-Unis dans les années quarante. Lorsque l'on lit attentivement les rapports de congrès tels que *New Architecture and City-Planning* (Nouvelle Architecture et City-Planning, 1944) ou *Building for Modern Man* (Construire pour l'homme moderne, 1949), il apparaît clairement qu'un 'monumentalisme abstrait' occupa une place de plus en plus importante au sein de la pratique architecturale américaine. Ces publications étaient un plaidoyer en faveur d'une architecture neutre et sans image composée non pas à partir de données architectoniques mais à partir de données technico-fonctionnelles et surtout programmatiques. Tandis que Oud recherchait en pratique des compromis acceptables entre une forme architectonique forte et des points de départ techniques et fonctionnels, les choses semblèrent prendre une tournure tout à fait différente sous une perspective américaine: le 'monumentalisme' de Oud fut mis en rapport avec l'architecture classique des dictatures du national-socialisme et du fascisme qui sévissaient en Europe dans les années trente et quarante.

Comme Oud restait fidèle à la position de l'architecte considéré comme le metteur en scène incontesté du processus architectural, il se retrouva à maintes reprises en conflit avec la *bureaucratie* dans les domaines de la construction et de la planification qui étaient en train d'occuper une position de plus en plus forte au sein de la société d'après-guerre. Lors de l'élaboration de deux monuments commémoratifs,

le Monument aux Armées sur le Grebbeberg (1948-53) et le Monument national sur le Dam situé dans le centre d'Amsterdam (1949-56), il fut confronté à un système très développé de commissions. Notamment dans le cas du monument amstellodamois, il s'opposa au refus rétrospectif (par une commission) de son projet estimant qu'il se retrouvait dans l'impossibilité de développer une forme puissante possédant un sens artistique suffisant développé tout en étant intelligible à tous. Il refusa de chercher une solution consensuelle en faisant valoir sa position d'artiste et tenta de s'assurer directement le soutien du ministre.

Le deuxième aspect de cette bureaucratie tant redoutée était la législation dans le domaine de la construction de logements. Dans ce secteur, Oud se vit confronté non seulement à des compressions de dépenses mais aussi à une législation contraignante imposée à l'avance sous la forme de 'Prescriptions et d'indications'. La politique d'après-guerre relative au logement social était en effet entièrement placée sous le signe du contrôle des coûts de construction et des loyers. En conséquence, la construction de logements fut transformée en une entreprise industrielle moderne. A partir de 1950, Oud s'opposa publiquement à la bureaucratisation absurde de la législation et ressortit ses projets de construction de logements datant de l'entre-deux-guerres. Là où, au même moment, ses collègues du groupe d'architectes de Rotterdam *Opbouw* recherchaient une diversité arbitraire et une plus grande variation du paysage urbain (Pendrecht), il plaidait justement en faveur de l'uniformité et de la dépendance, considérant en ce sens ses projets comme l'exemple à suivre. La discussion qu'il eut à ce sujet avec le ministre de la Reconstruction et du Logement, allait finalement aboutir à une commande pour la construction de 350 logements d'ouvriers à Presikhaaf (1951-53), un projet qui finit plus ou moins en drame personnel.

### Mein Weg in 'De Stijl'

Au début des années cinquante, Oud fut associé à diverses présentations publiques de son travail. Il organisa même la première rétrospective de son oeuvre qui fut présentée en 1951 au musée Boymans van Beuningen à Rotterdam. La même année, il travailla également à la préparation d'une exposition De Stijl, organisée d'abord au Stedelijk Museum à

Amsterdam (1951) puis présentée ensuite, sous une forme adaptée, entre autres au Museum of Modern Art à New York (1952-53). A la même époque, il écrivit le premier jet d'une autobiographie qui devait être publiée en 1960 sous le titre de *Mein Weg in 'De Stijl'* (Mon rôle au sein de 'De Stijl'). Dans toutes ces activités, Oud ne cessait de donner la primauté à la continuité historique et presque linéaire de son oeuvre: il présentait son travail comme une quête ininterrompue d'une architecture nouvelle et complète. Ce travail et ces efforts étaient réalisés à dessein d'immortaliser le rôle précurseur joué en sa qualité d'architecte au sein de De Stijl (1917-21) notamment grâce aux contacts qu'il avait eut avec les peintres Mondriaan et Van Doesburg (une prétention du reste très tôt contestée notamment par Van Doesburg). Pour Oud, les incarnations architecturales les plus pures de la théorie esthétique de De Stijl n'étaient pas la maison que Rietveld avait conçue avec Madame Schröder (1924), ni les Contre-Compositions (1923-24) de Van Doesburg et Van Eesteren, mais les projets de Hoek van Holland, Kiefhoek et Stuttgart, conçus et réalisés par lui au milieu des années vingt. Ces projets apportaient selon lui les premières réponses convaincantes à la question qu'il avait lui-même posée en 1921 et qui portait sur 'l'architecture du futur et ses possibilités architectoniques'. Cette prise de position défendue avec verve - qui appelle un certain nombre d'annotations sur le plan historico-architectural - fut pour Oud un moyen de s'opposer aux nouvelles tendances apparues au sein de l'historiographie historico-architecturale et de l'historiographie relative à l'histoire de l'art de De Stijl où le rôle de Oud en tant qu'architecte de De Stijl était minimisé au profit de ce que l'on appelait 'l'architecture picturale' de Mondriaan et de Van Doesburg; des expériences auxquelles Oud s'était opposé dès le début. Dans les études d'historiens de l'art tels que Nikolaus Pevsner (*Pioneers of the Modern Movement*, 1938), Sigfried Giedion (*Space, Time and Architecture*, 1941), et Hitchcock (*Painting toward Architecture*, 1948), la contribution de Oud à De Stijl et à l'avant-garde néerlandaise d'avant-guerre fut en grande partie niée.

La réaction de Oud à cette orientation de l'historiographie ne se limita pas à des discussions avec les

auteurs et les éditeurs concernés ni à des expositions et publications, mais prit également forme dans ses projets. A partir du début des années cinquante, ses projets furent également placés en grande partie sous le signe de la résistance à ces tendances de l'historiographie d'après-guerre concernant son oeuvre. Dans ses explications détaillées de ses projets, Oud n'est du reste pas toujours aussi clair sur la question. S'il replace bien explicitement sa collaboration avec Karel Appel pour le Tweede Vrijzinnig Christelijk Lyceum dans le cadre de l'effet prolongé de ses conflits avec De Stijl dans sa publication *De Stijl - Toen en nu* (De Stijl - autrefois et aujourd'hui) datant de 1957, il passe en revanche sous silence le fait qu'il s'est inspiré de l'oeuvre des années vingt de El Lissitzky pour les détails architectoniques du complexe de magasins et de bureaux d'Utrecht (1954-61) sur le Coolsingel, et n'évoque pas non plus le fait que le sanatorium Zonnestraal (1926-28) lui a servi de référence pour le centre de convalescence Bioherstelingsoord à Arnhem.

Toutes ces tentatives n'eurent finalement aucun effet positif. Au contraire. Les interventions perpétuelles de Oud dans l'historiographie ont fait plutôt croire à la critique internationale qu'il avait perdu de vue les autres thèmes moins personalistes de son oeuvre: la recherche empirique de solutions aux problèmes qui revêtaient une importance cruciale dans le secteur de la construction pendant les premières décennies d'après-guerre tels que le développement de la bureaucratie, le redressement moral et la commémoration de la guerre, l'application des nombreux progrès techniques et la collaboration avec les peintres et les sculpteurs.



Dit boek is op 7 december 2000 als proefschrift verdedigd aan de Rijksuniversiteit Groningen.

Promotor: prof. dr. E.R.M. Taverne

Het onderzoek en de publicatie werden mede mogelijk gemaakt dankzij bijdragen van:

J.E. Jurriaanse Stichting, Rotterdam  
Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek, Den Haag  
Rudolf Agricola Instituut, Groningen  
Stichting Geertruida Gerharda Bolhuis, Groningen  
Stichting Job Dura Fonds, Rotterdam

Vertaling summary: D'Laine Camp

Vertaling résumé: Henri-Philippe Faucher

Vormgeving: Joseph Plateau, Amsterdam

Omslagfoto's: Studio Renes en Jan Versnel (voorkant onder)

Druk: Drukkerij Wilco, Amersfoort

Productie: Caroline Gautier

Uitgever: Simon Franke

Printed and bound in the Netherlands

isbn 90-5662-193-9

© NAI Uitgevers, Dolf Broekhuizen, Rotterdam, 2000

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veeleelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912<sup>j</sup> het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Van werken van beeldend kunstenaars, aangesloten bij een CISAC-organisatie, zijn de publicatierechten geregeld met Beeldrecht te Amsterdam. © 2000, c/o Beeldrecht Amsterdam

Niet alle rechthebbenden van de gebruikte illustraties konden worden achterhaald. Belanghebbenden wordt verzocht contact op te nemen met NAI Uitgevers, Mauritsweg 23, 3012 JR Rotterdam.

Available in North, South and Central America through D.A.P./Distributed Art Publishers Inc, 155 Sixth Avenue 2nd Floor, New York, NY 10013-1507, Tel. 212 6271999, Fax 212 6279484.

Available in the United Kingdom and Ireland through Art Data, 12 Bell Industrial Estate, 50 Cunnington Street, London W4 5HB, Tel. 181 7471061, Fax 181 7422319.