



HAL
open science

L'affaire Learning from Las Vegas

Valéry Didelon

► **To cite this version:**

Valéry Didelon. L'affaire Learning from Las Vegas: Productions et receptions (1968-1988). Architecture, aménagement de l'espace. Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2010. Français. NNT: . tel-01587899

HAL Id: tel-01587899

<https://shs.hal.science/tel-01587899>

Submitted on 14 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I – Panthéon-Sorbonne
Ecole doctorale d'histoire de l'art – UFR03

Thèse de doctorat
Discipline : Histoire de l'architecture contemporaine

Présentée par

Valéry Didelon

L'affaire *Learning from Las Vegas*

Productions et réceptions (1968-1988)

Sous la direction de

Mme Dominique Rouillard

Professeure à l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais
Directrice d'études à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne

Soutenance

Le 6 mars 2010

Jury

Mr Claude Loupiac

Mr Stanislaus von Moos

Mme Dominique Rouillard

Mr Georges Teyssot

Remerciements

à Dominique Rouillard, pour m'avoir amicalement accueilli en thèse et pour les précieux conseils qu'elle m'a prodigués tout au long de ces huit années.

à Stanislaus von Moos, pour l'intérêt qu'il a d'emblée manifesté pour mon travail et pour ses encouragements répétés.

à Claude Loupiac et Georges Teyssot, pour avoir accepté de juger ce travail.

à Luc Boltanski, pour m'avoir donné le goût de la recherche et pour ses conseils avisés.

à Pierre Chabard, pour avoir partagé réflexions et hypothèses avec moi depuis des années.

à Marilena Kourniati, pour l'acuité de ses commentaires renouvelés sur mon travail.

à Françoise Fromonot, pour m'avoir transmis le goût de l'écriture et de la critique.

à Luc Baboulet, François Béguin, Emmanuel Caille, Alain Guiheux, Ghislain His, Sébastien Marot, Jean Taricat, Clément Orillard et à tous ceux qui ont à un moment où un autre au cours des dernières années stimulé ma curiosité.

à mes parents et à ma soeur, pour leur soutien indéfectible.

à mon épouse Jenny, pour sa patience, son enthousiasme et son aide sans lesquels je n'aurais pu mener à bien ce travail.

Sommaire

Introduction	p.9
Première partie : 1968-1971	p.27
1.1 Contexte.....	p.29
1.2 <i>Learning from Las Vegas</i> (1968)	p.49
1.3 Réception I.....	p.69
Deuxième partie : 1972-1976	p.101
2.1 <i>Learning from Las Vegas</i> (1972)).....	p.103
2.2 Intertexte.....	p.151
2.3 Réception II	p.173
Troisième partie : 1977-1988	p.219
3.1 <i>Learning from Las Vegas</i> (1977)	p.221
3.2 Réception III	p.231
3.3 Architecte.....	p.259
Conclusion	p.281
Annexe : Schéma synoptique de l'affaire <i>Learning from Las Vegas</i> (1968-1980)	p.287
Bibliographie	p.289
Index des noms	p.295
Liste des illustrations	p.299

Sommaire détaillé

Introduction.....p.9

De l'histoire de l'architecture à celle de ses livres ; Le postmodernisme et ses manifestes ; *Learning from Las Vegas* dans l'histoire de l'architecture ; Esthétique et sociologie de la réception ; La réception de *Learning from Las Vegas* par la critique ; 1968, 1972, 1977.

Première partie : 1968-1971

1.1 Contexte.....	p.29
1.1.1 Deux architectes en marge.....	p.31
1.1.1.1 Robert Venturi.....	p.35
1.1.1.2 Denise Scott Brown.....	p.37
1.1.2 The City that Never Sleeps.....	p.40
1.1.2.1 Une oasis dans le désert.....	p.40
1.1.2.2 Le Strip.....	p.42
1.1.2.3 Mythologie.....	p.43
1.1.2.4 Tom Wolfe.....	p.45
1.1.2.5 Las Vegas et les architectes.....	p.47
1.2 <i>Learning from Las Vegas</i> (1968)	p.49
1.2.1 <i>A significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas</i>	p.49
1.2.1.1 Un guide du vernaculaire commercial.....	p.50
1.2.1.2 Apprendre de et faire avec l'existant.....	p.54
1.2.1.3 L'architecture comme communication.....	p.55
1.2.1.4 L'ordre complexe du Strip.....	p.57
1.2.2 <i>On Ducks and Decoration</i>	p.58
1.2.3 <i>Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research</i>	p.60
1.2.3.1 Une expérience pédagogique originale.....	p.60
1.2.3.2 Une grande première mondiale.....	p.64
1.2.3.3 Provocation.....	p.66
1.3 Réception I.....	p.69
1.3.1 La première réception de <i>Learning from Las Vegas</i> (1968-1971).....	p.71
1.3.2 Thèmes.....	p.76
1.3.2.1 Signe et/ou espace.....	p.76
1.3.2.2 Ordre et/ou chaos.....	p.78
1.3.2.3 Revolution et/ou <i>statu quo</i>	p.82
1.3.2.4 Utopie et/ou contre-utopie.....	p.86
1.3.2.5 Élitisme et/ou populisme.....	p.88
1.3.2.6 Avant-garde et/ou arrière-garde.....	p.92
1.3.2.7 Kitsch, Pop et/ou camp.....	p.94
1.3.3 Divisions.....	p.97

Deuxième partie : 1972-1976

2.1 <i>Learning from Las Vegas</i> (1972).....	p.103
2.1.1 Avant et autour du livre.....	p.104
2.1.1.1 La fabrication de <i>Learning from Las Vegas</i>	p.104
2.1.1.2 Le volume.....	p.107
2.1.1.3 Le titre.....	p.108
2.1.1.4 Le péritexte.....	p.110
2.1.1.5 Le texte.....	p.114
2.1.2 Une étude sur l'architecture du boulevard commercial.....	p.115
2.1.2.1 Avertissement.....	p.117
2.1.2.2 L'architecture comme signe et comme symbole.....	p.118
2.1.2.3 Comparaison historique et analyse cartographique.....	p.119
2.1.2.4 L'ordre complexe du Strip.....	p.120
2.1.2.5 <i>Style and Sign</i>	p.124
2.1.2.6 Apprendre de Las Vegas.....	p.125
2.1.3 Une théorie sur le symbolisme en architecture.....	p.126
2.1.3.1 Canard héroïque <i>versus</i> hangar ordinaire.....	p.128
2.1.3.2 Vers une architecture oubliée.....	p.130
2.1.3.3 Le modernisme en question.....	p.132
2.1.4 Un portfolio de l'agence Venturi&Rauch.....	p.141
2.1.4.1 Réalisations, études et projets.....	p.142
2.1.4.2 Huit maisons de mauvaise réputation.....	p.145
2.1.4.3 California City.....	p.145
2.1.5 Postface.....	p.148
2.2 Intertexte.....	p.151
2.2.1 Le contexte littéraire de <i>Learning from Las Vegas</i>	p.152
2.2.2 Éléments du contexte.....	p.159
2.2.2.1 <i>God's Own Junkyard</i>	p.159
2.2.2.2 <i>The View from the Road</i>	p.162
2.2.2.3 <i>Architecture without Architects</i>	p.164
2.2.2.4 <i>Every Building on the Sunset Strip</i>	p.166
2.2.2.5 <i>Meaning in Architecture</i>	p.167
2.2.2.6 <i>The Architecture of the well-tempered environment</i>	p.169
2.3 Réception II.....	p.173
2.3.1 La seconde réception de <i>Learning from Las Vegas</i> (1972-1976).....	p.174
2.3.1.1 Par le grand public.....	p.177
2.3.1.2 Par le milieu universitaire.....	p.179
2.3.1.3 Par les architectes.....	p.182
2.3.1.4 Par les Européens.....	p.183
2.3.2 Thèmes.....	p.189
2.3.2.1 Le médium est-il le message ?.....	p.189
2.3.2.2 La chasse au canard.....	p.191
2.3.2.3 Anti-modernes ?.....	p.193
2.3.2.4 L'architecte comme bouffon.....	p.195
2.3.2.5 Le gout de l'ordinaire.....	p.198
2.3.2.6 Du populisme à l'élitisme.....	p.204
2.3.2.7 Le manque d'engagement social.....	p.206
2.3.3 La réception de la réception.....	p.209
2.3.4 Une controverse dynamique.....	p.214

Troisième partie : 1977-1988

3.1 <i>Learning from Las Vegas</i> (1977)	p.221
3.1.1 Vers un nouveau livre.....	p.221
3.1.2 Une révision à la baisse et à la hausse.....	p.223
3.1.2.1 Les moins.....	p.224
3.1.2.2 Les plus.....	p.225
3.2 Réception III.....	p.231
3.2.1 Dernière actualité (1977-1979)	p.232
3.2.1.1 Dans la presse quotidienne.....	p.232
3.2.1.2 Dans les publications architecturales.....	p.233
3.2.1.3 Dans les revues universitaires.....	p.237
3.2.2 <i>Learning from Las Vegas</i> entre dans l'histoire (1980-1988)	p.238
3.2.2.1 Histoires de l'architecture moderne.....	p.239
3.2.2.2 Histoires de l'architecture postmoderne.....	p.241
3.2.3 Le postmodernisme des Venturi et de leur livre.....	p.243
3.2.3.1 Le débat philosophique.....	p.244
3.2.3.2 La logique culturelle du capitalisme tardif.....	p.246
3.2.3.3 <i>I'm not now and never have been a postmodernist</i>	p.249
3.2.4 La classicisation de <i>Learning from Las Vegas</i>	p.255
3.3 Architecte.....	p.259
3.3.1 Systèmes et théories des genres.....	p.259
3.3.1.1 Pragmatique des genres.....	p.262
3.3.1.2 Littérature architecturale et genres.....	p.263
3.3.2 Le genre de <i>Learning from Las Vegas</i>	p.264
3.3.2.1 Guide, étude, théorie, portfolio ou traité ?	p.265
3.3.2.2 Un manifeste.....	p.270
3.3.2.3 ...rétroactif.....	p.273
3.3.2.4 Un écrit instaurateur et commentateur.....	p.275
Conclusion	p.281
1968-1988 ; Une oeuvre ouverte	
Annexe 1 : Schéma synoptique de l'affaire <i>Learning from Las Vegas</i> (1968-1980).....	p.287
Bibliographie	p.289
Sur Las Vegas ; Sur la ville, le paysage et l'architecture de bord de route aux USA (1950-1969) ; Sur les Venturi ; De Robert Venturi et Denise Scott Brown ; Sur l'histoire et la théorie de l'architecture et de l'urbanisme ; Sur le postmodernisme ; Sur les livres d'architecture ; Sur les études littéraires, les sciences humaines et sociales.	
Index des noms	p.295
Liste des illustrations	p.299

C'est en effet parce qu'elle constitue, en revenant sur le moment où les choses se décident et en faisant voir qu'elles auraient pu prendre une direction différente, l'outil par excellence de la *dé-naturalisation* du social que l'histoire a partie liée avec la critique.

Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999, p.30.

Introduction

Contrairement à la renommée de la plupart de ses confrères, celle de l'architecte américain Robert Venturi, né en 1925, n'est pas en tout premier lieu associée à un ou plusieurs des bâtiments qu'il a conçus, même si certains d'entre-eux comme la Vanna Venturi House à Philadelphie, le Gordon Wu Hall à Princeton où l'extension de la National Gallery à Londres, ont été au cours des quarante dernières années salués par la critique. Dans l'encyclopédie de l'architecture du 20^e siècle, supervisé par Vittorio M. Lampugnani, il est ainsi noté que R. Venturi a atteint singulièrement une reconnaissance internationale « moins à travers son œuvre construite qu'à travers ses écrits théoriques sur l'architecture »¹. Comme d'autres architectes avant lui, R. Venturi est en effet l'auteur de plusieurs livres qui lui valent d'occuper l'importante place qui est la sienne dans l'historiographie moderne et contemporaine. C'est précisément à l'un d'entre eux, *Learning from Las Vegas*, qu'il a fait paraître au tournant des années 1970 avec la complicité de son épouse et associée Denise Scott Brown, et l'assistance de Steven Izenour, que j'ai choisi de consacrer ce travail de recherche.

De l'histoire de l'architecture à celle de ses livres

L'histoire de l'architecture peut non seulement prendre pour objet des édifices, mais aussi des ouvrages. Souvent opposés les uns aux autres un peu rapidement à travers la célèbre formule de Victor Hugo « ceci tuera cela », les livres accompagnent et encouragent indéfectiblement le développement de l'architecture moderne et contemporaine depuis la Renaissance. Aux côtés des publications périodiques, ils permettent la connaissance des édifices épars, dont ils garantissent parfois mieux la transmission dans le temps que la solidité des fondations. Ils façonnent le profil des architectes et contribuent sans cesse au renouvellement de leurs attributions. Ils assurent la diffusion de leurs idées, des formes et des techniques qu'ils mettent en oeuvre à travers les continents. La lecture des livres est, en ce sens, une source inépuisable d'inspiration et de réflexion sur l'art de bâtir. Pour l'historien de l'architecture, savoir ce que les architectes lisent est indiscutablement un moyen de mieux comprendre ce qu'ils font.

¹ *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Architecture*, London: Thames & Hudson, 1986.

Parallèlement, il convient de relever que l'écriture et l'édition occupent dans la vie de certains architectes une grande place. Les livres se présentent alors comme de véritables constructions qui participent au même titre que les édifices au rayonnement professionnel, artistique et intellectuel des architectes. Catherine de Smet l'a démontré en consacrant à Le Corbusier et la trentaine de titres dont il est l'auteur et l'éditeur, une étude qui élève l'homme de lettres au niveau du bâtisseur.² Plus généralement, Beatriz Colomina suggère que l'émergence du Mouvement moderne marque une transformation de la production architecturale, « qui n'est plus exclusivement située sur le lieu de la construction, mais de plus en plus déplacée vers les sites plutôt immatériels des publications sur l'architecture, des expositions, des revues. »³ En ce sens, les livres d'architectes ne peuvent plus être considérés aujourd'hui comme de simples représentations de la réalité, mais doivent être envisagés comme des objets relativement autonomes qui contribuent à façonner la culture architecturale, et méritent à ce titre d'être étudiés pour eux-mêmes.

L'étude des livres, lus ou écrits par des architectes, permet donc de renouveler la compréhension que l'on a de leur oeuvre, en en élargissant son acception aux productions écrites et non plus seulement dessinées ou construites. En dépit de ce potentiel heuristique important, le livre d'architecte reste cependant, comme le remarque Jean-Michel Leniaud, l'un des « parents pauvres de l'histoire du livre et de l'histoire de l'architecture »⁴, et cela tout particulièrement en ce qui concerne la période contemporaine. Ce manque relatif d'intérêt des chercheurs pour les livres d'architectes récents m'a incité, dans le cadre de cette thèse de doctorat en histoire de l'architecture, à m'intéresser à l'un d'entre eux.

Peu de livres d'architecte s'avèrent néanmoins suffisamment intéressants pour justifier une longue étude monographique. La plupart d'entre eux, non seulement ne survivent pas à leur actualité et sombrent rapidement dans l'oubli, mais surtout disparaissent derrière les édifices où les idées qu'ils exposent. Quelques-uns seulement continuent d'être lus et relus, parfois pendant très longtemps, et s'imposent alors comme de *grands* livres d'architecture. C'est le cas par exemple de ceux qui ont été, au début des années 1990, identifiés comme tels à l'occasion du centenaire de la bibliothèque d'architecture de l'Université de Columbia à New York. Comme l'explique Adolf K. Placzek, ont été sélectionnés à cette occasion des ouvrages dont on a pu attester de la

² Cf. Catherine DE SMET, *Vers une architecture du livre*, Baden : Lars Müller Publishers, 2007.

³ Beatriz COLOMINA, *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, Orléans : HYX, 1998 (1994), p.28.

⁴ Jean-Michel LENIAUD et Béatrice BOUVIER, *Le livre d'architecture XVe-XXe siècle : édition, représentations et bibliothèques*, Paris : Ecoles nationale des chartes, 2002, p.5.

nouveauté, de l'influence, de l'avant-gardisme, de la beauté ou de la rareté⁵. Selon cet historien et bibliothécaire, un livre compte en effet parfois parce qu'il est une première ; première édition ensuite largement reprise, première traduction dans une langue, etc. Un ouvrage peut être grand par l'usage qu'on en fait ; sa diffusion importante et rapide, ses rééditions successives, son imitation sont autant de signes de l'influence qu'il exerce sur les architectes et l'architecture. Un livre peut se distinguer par la beauté des documents qu'il présente, et cela indépendamment de la qualité de son texte. Un livre peut marquer par son originalité et sa modernité, par la manière dont il se différencie de tous ceux qui l'entourent. Enfin, un livre peut être important parce qu'il n'en existe que peu d'exemplaires, soit qu'il ait été imprimé en petite quantité, ou que peu ait survécu aux aléas de l'histoire.

Quatre-cent-vingt-sept titres constituent ainsi « le choix de l'Avery » et apparaissent dans le luxueux recueil éponyme. Ils se répartissent en sept périodes, depuis la renaissance jusqu'à l'époque contemporaine. Le premier est sans surprises *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti publié en 1485. Le dernier, qui occupe à lui tout seul le chapitre intitulé « *Introduction to the future* », est *Complexity and Contraction in Architecture* paru en 1966 et écrit par R. Venturi. Dans la notice qui lui est consacrée, on peut lire que :

Ce texte est un exemple extrêmement influent de l'importance qu'ont les livres imprimés pour le cours actuel de l'architecture. Avec sa polémique contre le côté morne et réducteur du modernisme tardif, son plaidoyer pour la complexité, les ambiguïtés et les compromis, et son retour aux allusions historiques, aux réminiscences et aux formes, ce volume peut être considéré comme le texte fondateur du postmodernisme. Dans l'introduction de ce « manifeste modéré » pour une « architecture équivoque », Venturi dit : « à l'évidence de l'unité, je préfère le désordre de la vie », et plus loin, « les architectes n'ont aucune raison de se laisser plus longtemps intimider par la morale et le langage puritain de l'architecture moderne orthodoxe. » Il conclut ce manifeste pas si modéré avec l'expression provocante « plus ce n'est pas moins », marquant ainsi une rupture historique avec l'esthétique miesienne du moins c'est plus. Dans son livre suivant, *Learning from Las Vegas* publié en 1972 avec Denise Scott Brown et Steven Izenour, l'incorporation de la culture urbaine de masse, du pop art et même du désordre de bord de route dans une architecture nouvelle fait l'objet d'un débat aux conséquences considérables.⁶

Le vaste et ambitieux palmarès des bibliothécaires de l'Avery Architectural and Fine Arts Library se termine ainsi finalement sur *Learning from Las Vegas*, un ouvrage qui au vu des cinq critères avancés par Adolf K. Placzek, se présente à l'évidence lui aussi comme un grand livre

⁵ Cf. Adolf K. PLACZEK, « Avery's Choice and the Literature of Architecture », in Adolf K. PLACZEK, *Avery's Choice : Five Centuries of great architectural books : one hundred years of an architectural library, 1890-1990*, New York : G.K. Hall, 1997, pp.xix-xxvii.

⁶ *Ibid.*, p.271.

d'architecture. C'est en effet un ouvrage rare, tiré à peu d'exemplaires, son édition originale est désormais difficilement accessible, et attise depuis longtemps la curiosité des architectes, et la convoitise des bibliophiles⁷. Le volume semble également en avance sur son temps, dans la mesure où il se démarque de la production éditoriale qui l'environne, et préfigure par son sujet et sa forme toute une série de publications qui plus tard gagnent les rayons des librairies. C'est aussi un livre qui, en dépit de toutes les expériences graphiques menées depuis une quarantaine d'années, se distingue aujourd'hui encore par sa mise en page hors-norme et la magnificence de son iconographie. L'ouvrage est indubitablement d'une grande influence, si on se fie à sa large diffusion, à ses rééditions régulières et sa traduction en de nombreuses langues, dont le français en 1977. Enfin, *Learning from Las Vegas* est considéré de l'avis général, on va le voir, comme l'un des tout premiers textes à l'origine de la profonde rupture dans le cours de l'architecture contemporaine que l'on associe habituellement au postmodernisme, ou courant postmoderne. C'est à ce dernier titre que l'ouvrage doit d'ailleurs sa plus grande renommée, et contribue à largement celle de R. Venturi.

Le postmodernisme et ses manifestes

Le postmodernisme émerge au cours des années 1970 et 1980 en Amérique du Nord, en Europe et au Japon, comme l'une des manifestations les plus visibles à ce moment-là des profondes transformations que subissent les sociétés développées. En architecture, son émergence se confond notamment avec la désillusion qui entoure l'application à grande échelle des idéaux du Mouvement moderne depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Mises au service de l'architecture commerciale et *corporate* aux États-Unis, et d'une reconstruction brutale en Europe, l'esthétique et l'idéologie modernistes n'ont en effet pas rempli leurs objectifs progressistes et révolutionnaires. La démolition dès 1972 du grand-ensemble de logements de Pruitt-Igoe, construit à St Louis dans le Missouri moins de vingt ans plus tôt selon les préceptes du Mouvement moderne, symbolise ainsi la fin d'un rêve⁸. Le postmodernisme s'impose les années suivantes comme un mouvement de critique des modèles qui en sont venus à dominer l'architecture mondiale depuis les années 1920. Les protagonistes de cette rupture s'élèvent pêle-mêle contre l'apologie de la pureté des formes géométriques, contre le rejet de l'ornement et du

⁷ En interrogeant les réseaux en ligne de librairies d'occasion, on se rend compte que l'édition originale de *Learning from Las Vegas* est l'un des très rares livres d'architecture publiés après la Seconde guerre mondiale, qui est vendu régulièrement pour plus de 2000 €.

⁸ Cf. Peter BLAKE, *L'architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15h32 (ou à peu près)*, Paris : Editions du Moniteur, 1980.

symbolisme. Ils condamnent le fonctionnalisme et le moralisme que dictent la plupart des institutions – écoles, revues, musées. Les postmodernistes veulent au contraire renouer avec les différentes traditions architecturales, tourner le dos à l'universalisme défendu par les avant-gardes, et promouvoir le pluralisme.

Dans sa mise en œuvre, le postmodernisme prend de multiples formes ; du contextualisme américain, au néorationalisme italien, en passant par un néoclassicisme international. Il laisse nombre de bâtiments manifestes comme la Tour AT&T à New York, le Musée d'art moderne de Stuttgart ou la Place de Catalogne à Paris. Ses principaux protagonistes, de Robert Stern à Hans Hollein, et de Michael Graves à Aldo Rossi, occupent pendant près de vingt ans le devant de la scène architecturale, avant de céder à leur tour la place dans les années 1990 à une nouvelle génération de concepteurs qui empruntent alors ostensiblement d'autres voies, dont celle notamment d'un retour au modernisme. En mai 2001, la revue américaine *Architecture* croit ainsi pouvoir tourner une page d'histoire, en annonçant l'avènement d'un « postpostmodernisme ».

En dépit de son impact considérable sur le paysage des métropoles contemporaines, et de son influence encore grande sur les esprits, le postmodernisme suscite aujourd'hui encore assez peu d'intérêt chez les historiens de l'architecture, particulièrement en Europe. La raison principale en est peut-être que bon nombre d'entre eux – et singulièrement les plus lus comme Kenneth Frampton ou Leonardo Benevolo – ont été des compagnons de route du Mouvement moderne, et sont peut-être restés longtemps réticents vis-à-vis d'un courant qui a prétendu en marquer la fin. Symétriquement, des auteurs comme Charles Jencks ou Heinrich Klotz se sont trop engagés dans la promotion et la défense du postmodernisme pour pouvoir en faire l'histoire avec un minimum d'indépendance. Ce n'est que depuis une quinzaine d'années que des chercheurs qui appartiennent à une génération moins impliquée, parmi lesquels Joan Ockman⁹ et Sarah W. Golhagen¹⁰ aux États-Unis, ou Dominique Rouillard¹¹ en France, se sont penchés avec la neutralité qui sied au travail scientifique sur des personnalités et des mouvements critiques du modernisme, et cela, avec une prédilection notable pour la période des années 1950 et 1960. De manière complémentaire et quarante ans après ses débuts, il m'apparaît aujourd'hui de plus en plus utile d'enquêter en historien et avec toute la distance critique nécessaire sur le postmodernisme architectural tel qu'il s'est développé en Europe et aux États-Unis dans les

⁹ Cf. Joan OACKMAN, *Architecture Culture 1943-1968 : A Documentary Anthology*, New York : Rizzoli, 1993.

¹⁰ Cf. Sarah W. GOLHAGEN & Réjean LEGAULT, *Anxious Modernisms : Experimentation in Postwar Architecture Culture*, Cambridge : The MIT Press, 2001.

¹¹ Cf. Dominique ROUILLARD, *Superarchitecture : le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris : Editions de la Villette, 2004.

années 1970. En s'intéressant aux édifices, aux concepteurs et aux idées qui lui sont attachés, et en revenant notamment sur ses origines, il me semble en effet qu'il est possible d'éclairer la situation contemporaine, laquelle lui doit probablement beaucoup plus que la critique ne veut souvent l'admettre.

Dans ce qui reste vingt-cinq ans après sa première publication, comme l'un des rares ouvrages spécifiquement dédiés à l'architecture postmoderne, H. Klotz souligne qu'au début du mouvement dans les années 1960, « les signaux ne sont pas seulement venus des bâtiments, mais aussi des traités dans lesquels les architectes ont déclaré leur délaissement des dogmes du modernisme. »¹² La sociologue Magali Sarfatti Larson, dans son étude des transformations de la profession d'architecte à la même époque, suggère elle aussi que la théorie a précédé la pratique : « dans le postmodernisme, comme dans tous les mouvements architecturaux, les mots et les dessins sont venus avant les bâtiments. »¹³ Dans ce sens, l'essor nécessaire de l'histoire du postmodernisme architectural auquel je souhaite participer, semble pouvoir et devoir passer par l'étude de ses textes fondateurs¹⁴.

Dans l'historiographie contemporaine, les mêmes titres sont en la matière toujours cités : *Death and Life of Great American Cities* de Janes Jacobs publié en 1961, *Intentions in Architecture* de Christian Norberg-Schulz publié en 1963, *L'architettura della città* d'Aldo Rossi publié en 1966, *Meaning in Architecture* de Charles Jencks et George Baird publié en 1969, ou *Form Follows Fiasco* de Peter Blake publié en 1974. Trois ouvrages se distinguent cependant chez la plupart des critiques et historiens et se voient la plupart du temps reconnaître le label de manifeste du postmodernisme : *Complexity and Contradiction in architecture* de R. Venturi publié en 1966, *Learning from Las Vegas* de R. Venturi, D. Scott Brown et S. Izenour publié en 1972, et *The Language of Post-Modern Architecture* de C. Jencks paru en 1977.

Ce dernier ouvrage a connu une fortune considérable, mais est à l'évidence apparu trop tardivement pour pouvoir être considéré comme à l'origine du mouvement, et par ailleurs se présente comme un discours sur le discours, un livre *sur* le postmodernisme plutôt qu'un livre postmoderniste. Comme le relèvent les bibliothécaires de l'Avery Architectural and Fine Arts Library, *Complexity and Contradiction in architecture* est indéniablement l'un des tout premiers

¹² Heinrich KLOTZ, *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge : The MIT Press, 1988, p.3

¹³ Magali Sarfatti LARSON, *Behind the Postmodern Facade : Architectural change in late twentieth-century America*, Berkeley : University of California Press, 1993, p.52.

¹⁴ Cf. Charles JENCKS, « Post-Modernism and the revenge of the book », in Kester RATTENBUTY, *This is not architecture*, London : Routledge, 2002, p.174-197.

ouvrages à proposer une critique en profondeur des principaux dogmes du Mouvement moderne, et ainsi à ouvrir la voie au postmodernisme en architecture. Mais si c'est *Learning from Las Vegas* qui retient ici finalement mon attention, c'est parce qu'à l'issue d'une première enquête menée en 2001 et 2002¹⁵, il m'est apparu que la publication de cet ouvrage a déclenché une controverse d'une rare intensité dans le milieu architectural américain, mais aussi bien au-delà dans les sphères universitaires et auprès du grand public. *Learning from Las Vegas*, j'en fais ici l'hypothèse, a peut-être plus que tout autre livre mis l'architecture au centre de la révolution culturelle postmoderniste.

Learning from Las Vegas dans l'histoire de l'architecture

L'examen attentif de l'historiographie de l'architecture moderne, postmoderne et contemporaine, montre que de nombreux historiens se sont intéressés à un moment ou un autre au cours des trente dernières années à *Learning from Las Vegas*. Kenneth Frampton, William J. Curtis, Peter Hall, Leonardo Benevolo, Renato de Fusco, Heinrich Klotz, Hanno-Walter Kruft, Spiro Kostof, Marvin Trachtenberg, Harry F. Mallgrave et quelques autres traitent de l'ouvrage dans un certain nombre de livres et d'articles. L'historien de l'art et de l'architecture Stanislaus von Moos est celui qui a manifestement le plus travaillé sur l'œuvre des Venturi. Il leur a notamment consacré deux remarquables monographies¹⁶, lesquelles sont incontournables pour comprendre le rôle qu'a joué *Learning from Las Vegas* dans la carrière des deux architectes, mais aussi dans les discussions sur la ville et l'architecture au cours des années 1970. Jean-Louis Cohen de son côté a écrit en 1997 un long article sur le livre, lequel s'avère aussi synthétique que stimulant¹⁷. Le catalogue d'exposition *Out of Ordinary : Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates*¹⁸ que l'historien de l'art David B. Brownlee a codirigé en 2001, est lui aussi d'une grande utilité pour établir la chronologie précise des événements qui ont entouré la publication de *Learning from Las Vegas*.

Au cours des dix dernières années, quelques chercheurs se sont intéressés plus précisément encore à *Learning from Las Vegas*, notamment dans le cadre de travaux de doctorat. C'est le cas par

¹⁵ Cf. Valéry DIDELON, *L'affaire Learning from Las Vegas : Etude critique de la réception du livre de Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour : Learning from Las Vegas*, mémoire de DEA soutenu à l'Université Paris I sous la direction de Mme Dominique Rouillard en octobre 2002.

¹⁶ Cf. Stanislaus VON MOOS, *Venturi, Rauch & Scott Brown : Buildings and Projects*, New York : Rizzoli, 1987 ; *Venturi, Scott Brown & Associates : Building and Projects, 1986-1998*, New York : The Monacelli Press, 1999.

¹⁷ Cf. Jean-Louis COHEN, « Saper vedere Las Vegas », *Lotus* n°93, 1997 ; p.96-108.

¹⁸ Cf. David B. BROWNLEE, David DE LONG David & Kathryn B. HIESINGER, *Out of the Ordinary : Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates*, Philadelphie : Philadelphia Museum of Art, 2001.

exemple de Deborah Fausch qui a soutenu un Ph.D en histoire de l'architecture à l'Université de Princeton en 1999 sous la direction d'Alan Colquhoun, et qui s'est focalisée sur la « théorie de la signification » développée par les deux architectes dans leur livre. C'est aussi le cas plus récemment de Martino Stierli, qui dans le cadre du Ph.D qu'il a soutenu sous la direction de V. M. Lampugnani et de S. von Moos à l'École polytechnique de Zurich en 2007, s'est penché sur la manière dont les Venturi ont, avec *Learning from Las Vegas*, renouvelé au sens premier du terme, le regard porté sur la ville contemporaine. M. Stierli a subséquentement coorganisé début 2009 une exposition intitulée « Las Vegas Studio : Images from the Archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown », laquelle s'est accompagnée d'un remarquable catalogue¹⁹.

Après le début de mes propres recherches sur le livre des Venturi entamées en 2001, plusieurs publications lui ont été tout à fait spécifiquement dédiées. En 2004, *Learning from Las Vegas* a fait l'objet d'un colloque en la présence des deux architectes à l'Université de Westminster à Londres, dont les actes sont parus en 2007 sous la direction de Kester Rattenbury et Samantha Hardingham²⁰. En 2003, la revue américaine *Visible Language* qui s'intéresse aux médias et à l'édition, a consacré un numéro entier au livre des Venturi sous la direction des historiens de l'art et de l'architecture Michael J. Golec et Aron Vinegar. Cette publication a été rééditée sous forme de livre, et dans une version étendue, en 2009²¹. Parallèlement, A. Vinegar a publié la même année un ouvrage intitulé *I Am A Monument : On Learning from Las Vegas* dans lequel il propose une lecture du livre des Venturi fortement marquée du sceau de la théorie critique américaine²².

Ces travaux récents, tous d'un grand intérêt, se caractérisent à différents degrés par des approches à la fois présentistes et internalistes. C'est-à-dire que leurs auteurs envisagent pour la plupart le texte des Venturi, tel qu'il peut être lu et interprété aujourd'hui, du fait de sa disponibilité sous forme de rééditions régulières dans de nombreuses langues et d'extraits dans la plupart des anthologies de théorie de l'architecture²³. Cette présence de *Learning from Las Vegas* dans la culture architecturale est certainement pour un lecteur ordinaire ou pour un critique un atout, mais de mon point de vue, elle constitue pour un historien un obstacle épistémologique majeur. L'actualité du livre, si elle attire sur lui l'attention, tend en effet malheureusement à occulter son

¹⁹ Cf. Hilar STADLER & Martino STIERLI, *Las Vegas Studio : Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2008.

²⁰ Cf. Kester RATTENBURY & Samantha HARDINGHAM, *Supercrit#2 : Robert Venturi and Denise Scott Brown Learning from Las Vegas*, Oxon : Routledge, 2007.

²¹ Cf. Aron VINEGAR & Michael J. GOLEC, *Relearning from Las Vegas*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009.

²² Cf. Aron VINEGAR, *I Am a Monument : On Learning from Las Vegas*, Cambridge : The MIT Press, 2008.

²³ Je pense ici précisément aux recueils publiés dans les années 1990 sous les directions de Joan Oackman, Kate Nesbitt et Michael Hays.

historicité. Envisager le texte des Venturi du point de vue de son seul contenu, de ce qu'il semble nous dire aujourd'hui, c'est le traiter en matériau théorique et non en objet historique, ce qu'il demeure pourtant. Le détacher du contexte précis dans lequel il a été imaginé, écrit puis lu, c'est prendre le risque de projeter sur lui des préoccupations actuelles et personnelles, et de brouiller *in fine* un peu plus son sens.

Pour éviter ce travers auquel j'ai pu moi-même dans un premier temps céder, je m'efforce dans le cadre de la présente étude sur *Learning from Las Vegas*, de faire preuve d'un historicisme résolu.²⁴ Associant l'analyse externe à l'analyse interne, j'envisage donc cet ouvrage non pas en premier lieu comme un texte porteur d'une signification à déchiffrer, mais comme un objet historique, qui tel un bâtiment est ancré dans des conditions de productions et de réceptions successives qu'il m'incombe d'explicitier. Je cherche ainsi, non à enfermer le texte des Venturi dans le passé, mais à le libérer autant que possible d'une interprétation figée au présent. En montrant au gré de quelles vicissitudes il est arrivé jusqu'à nous, j'essaye de le rendre disponible pour l'avenir au plus grand nombre de lectures possibles. Pour autant, je ne peux me prévaloir d'aucune extériorité particulière, et seul le souci constant de faire preuve de réflexivité me permet, je l'espère, de ne pas trahir ce parti pris méthodologique.

Cette approche historiciste m'amène à me tenir à distance de l'idée largement partagée aujourd'hui que *Learning from Las Vegas* est à la fois un grand livre d'architecture, et l'un des principaux manifestes du postmodernisme. De tels présupposés m'auraient inévitablement conduit à remonter le cours du temps, depuis l'époque actuelle jusqu'à la première publication de l'ouvrage, et plus loin encore, pour confirmer ou infirmer ce que l'on croit déjà savoir. Cette approche aurait été aussi biaisée que vaine. J'aurais en effet d'abord profité d'une lecture au présent du livre, à un moment où sa valeur et son sens sont solidement établis, et fait du point d'arrivée d'un processus historique son point d'origine. Si j'avais confirmé l'idée de départ, mon travail aurait au mieux débouché sur une tautologie ; j'aurais en effet prouvé que *Learning from Las Vegas* est un grand livre d'architecture postmoderne, parce qu'il l'est depuis toujours. Si au contraire j'avais infirmé cette idée, mon étude n'aurait guère été plus utile, puisqu'elle aurait dénoncé une illusion sans pouvoir la faire disparaître, sauf à croire qu'un chercheur peut et doit refaire l'histoire.

²⁴ Cf. Christian TOPALOV, « Des livres et des enquêtes : pour un historicisme réflexif », in Bernard LEPETIT & Christian TOPALOV, *La ville des sciences sociales*, Paris : Belin, 2001.

À l'approche internaliste qui pense trouver dans les secrets de l'œuvre toutes les réponses, je préfère donc une démarche qui se veut constructiviste. Je fais ainsi dans ce travail l'hypothèse principale que la grandeur et le postmodernisme de *Learning from Las Vegas*, parmi d'autres caractéristiques, sont moins la *cause* que la *conséquence* d'un processus historique et d'une construction sociale que je me dois justement d'étudier. C'est-à-dire que je me propose d'en revenir à la situation dans laquelle la valeur et le sens du texte des Venturi étaient encore ouverts, avant de descendre le cours du temps et d'observer comment l'un et l'autre se sont formés. En ce sens, je cesse de me demander si *Learning from Las Vegas* est bien ce qu'on en dit, et je me pose la question de savoir *comment* l'ouvrage est devenu ce qu'il est aujourd'hui.

Esthétique et sociologie de la réception

Pour répondre à cette interrogation, j'ai dû prendre en compte l'ensemble des acteurs concernés, c'est-à-dire non seulement les auteurs de l'ouvrage, mais aussi ses lecteurs. Dès lors, mes recherches se sont appuyées sur les travaux initiés par le théoricien de la littérature Hans Robert Jauss. Pour lui, l'histoire de la littérature peut être envisagée comme « un processus de réception et de production esthétique, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour. »²⁵ En ce sens, la prise en compte de l'interaction entre une œuvre et son public est une façon de dépasser la dichotomie entre ses aspects historiques et esthétiques ; c'est aussi un moyen de rétablir un lien entre un livre du passé et l'expérience qu'on en fait au présent. H.R. Jauss accorde une place centrale à l'effet produit par une œuvre sur son lecteur, mais ne s'enferme pas pour autant dans une psychologie du goût. Pour lui, « la figure du destinataire et de la réception de l'œuvre est, pour une grande part, inscrite dans l'œuvre elle-même, dans son rapport avec les œuvres antérieures qui ont été retenues au titre d'exemples et de normes. »²⁶ L'analyse de la réception d'un texte passe alors pour H.R. Jauss par la reconstitution de ce qu'il appelle l'« horizon d'attente » de son public.

L'une des principales critiques adressées à H.R. Jauss est de ne pas précisément établir de distinction entre les lecteurs virtuels – auxquels l'auteur pense lorsqu'il écrit et à qui il envoie des signes – et les lecteurs réels qui reçoivent effectivement l'œuvre. En cela, il privilégie toujours l'élément esthétique comme déterminant essentiel du processus de réception, et n'envisage les

²⁵ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, p.52.

²⁶ Jean STAROBINSKI, préface à op.cit., H.R. JAUSS (1978), p.14

répercussions sociales que comme des *conséquences* du fait littéraire. Joseph Jurt, professeur de littérature à l'Université de Fribourg, propose pour sa part de compléter l'esthétique par une sociologie de la réception, dont l'objectif est de reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre en tenant compte des conditionnements extralittéraires et sociohistoriques. Pour J. Jurt, « une sociologie de la réception ne se contentera pas de décrire les différentes lectures ; elle tâchera d'expliquer *pourquoi* on a lu de telle ou telle façon ; elle réfléchira sur les critères du jugement critique et notamment sur les facteurs extra textuels qui conditionnent ces critères. »²⁷

La réception de *Learning from Las Vegas* par la critique

Sur ces bases théoriques, je m'efforce donc d'étudier la réception de *Learning from Las Vegas*. Plus précisément, je me penche sur les réactions qu'a suscitées l'ouvrage dans la sphère publique, lesquelles ont pour caractéristiques de laisser des traces – et donc de pouvoir être connues, mais surtout d'engendrer elles-mêmes à leur tour d'autres réactions. Je veux ici parler des articles, recensions, essais, courriers à la rédaction, passages de livre, qui une fois publiés ont participé activement à la formation du sens et de la valeur que l'on attribue au livre des Venturi. C'est ainsi à la critique, ce groupe restreint, mais influent de récepteurs, que je m'intéresse ici exclusivement. Dans les études littéraires, on repère usuellement trois formes et fonctions de la critique : « la critique journalistique, qui informe et juge ; la critique par des écrivains, qui juge et interprète ; la critique universitaire, qui oscille entre recherche et interprétation »²⁸. Dans le cas présent, j'ai rassemblé de la même manière les réactions des journalistes, des architectes et des historiens qui se sont prononcés sur l'ouvrage des Venturi. Tous l'ont fait dans des magazines d'architecture, des journaux grand public, des revues académiques, des recueils de textes, des essais polémiques, ou des livres d'histoire, etc. Autant de supports qui, dans des proportions variées, ont accueilli des comptes-rendus de *Learning from Las Vegas*. D'un point de vue géographique, je n'ai pas mis de limites à mon enquête même si la réception de l'ouvrage des Venturi s'est cantonnée pour l'essentiel aux États-Unis et à l'Europe. Enfin, d'un point de vue temporel, j'ai envisagé celle-ci depuis la toute première publication de *Learning from Las Vegas* en 1968, et tout au long d'une période de vingt années jusqu'au moment où le sens et la valeur du livre semblent avoir été définitivement établis. C'est ainsi que progressivement j'ai rassemblé auprès de bibliothèques spécialisées en France et à l'étranger, un corpus de près de quatre-vingts textes qui ont

²⁷ Joseph JURT, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris : Ed. Jean-Michel Place, 1980, p.34.

²⁸ Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002, p.134.

directement participé la réception de *Learning from Las Vegas*. Il faut noter que parmi eux se trouvent un certain nombre de contributions de R. Venturi et D. Scott Brown eux-mêmes. En effet, les deux architectes ont, sous différentes formes et dès le début, contribué à la réception de leur propre livre, à travers les modifications qu'ils lui ont fait subir lors de ses éditions successives, et les réponses qu'ils ont apportées à la critique dans des articles ou des interviews.

C'est donc d'une manière tout à fait particulière que j'étudie ici *Learning from Las Vegas*. Je fais des interprétations, des jugements et des justifications des uns et des autres, des opérations de valorisation et de dévalorisation du livre, mon principal objet d'étude. J'essaie d'explicitier la richesse et la complexité des représentations qui se sont jouées lors de sa réception. Je m'intéresse à l'ouvrage des Venturi moins pour ce qu'il vaut ou signifie, que pour ce qu'il fait. De manière à ne pas devenir un acteur parmi tant d'autres, je m'efforce de faire preuve de la plus grande neutralité, et je considère symétriquement auteurs et lecteurs de *Learning from Las Vegas*. Je m'abstiens de dénoncer ou d'approuver leurs points de vue respectifs, et je ne prends pas parti dans la controverse que l'ouvrage a déclenchée. J'adopte en cela une posture a-critique, comme le préconise la sociologue Nathalie Heinich dans l'étude des œuvres d'art, où il s'agit selon elle de « prendre au sérieux les représentations que les acteurs se font du monde, en tant qu'objet à part entière de l'analyse sociologique, au lieu de les considérer comme une illusion à dévoiler par sa confrontation avec le réel. »²⁹ Je considère en effet l'idée que les commentateurs se sont faite de *Learning from Las Vegas* au fil du temps, comme aussi importante que ce que le livre dit par lui-même. C'est ainsi que je me livre dans ce travail de thèse, moins à une histoire critique de *Learning from Las Vegas*, qu'à une histoire de la critique de *Learning from Las Vegas*.

1968, 1972, 1977

J'analyse ainsi dans les pages suivantes les trois cycles successifs de production et de réception qui ont, selon moi, fait de *Learning from Las Vegas* ce que le livre est aujourd'hui. R. Venturi et D. Scott Brown ont en effet publié successivement leur texte sous la forme d'un article paru en 1968 dans la revue *The Architectural Forum*, d'un premier livre publié par MIT Press en 1972, et enfin de sa version révisée parue chez le même éditeur en 1977. Je présente ainsi le résultat de mes recherches au fil de trois parties, elles-mêmes divisées en trois chapitres. Je m'efforce de décrire en détail le processus de fabrication de chacune de ces occurrences éditoriales, puis la manière dont elles ont été tours à tours accueillies par la critique. J'entends montrer par là comment

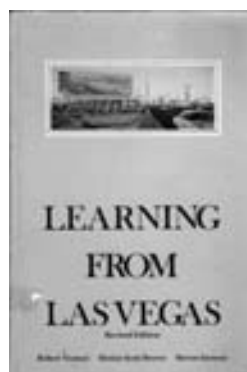
²⁹ Cf. Nathalie HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Les Editions de Minuit, 1998 , p.26.



Learning from Las Vegas (1968)
10 pages noir et blanc, 22,5 x 29 cm.



Learning from Las Vegas (1972)
208 pages couleur, 27,5 x 36 cm.



Learning from Las Vegas (1977)
192 pages noir et blanc, 15 x 22,5 cm.

L'ouvrage a été coproduit entre 1968 et 1988 par ses auteurs et ses lecteurs dans le cadre d'une controverse intellectuelle d'une rare intensité, l'affaire *Learning from Las Vegas*, laquelle a contribué à un profond renouvellement idéologique dans le milieu de l'architecture aux États-Unis et en Europe. Je complète mon analyse en diachronie de ce fait littéraire sans précédent par une analyse en synchronie, laquelle s'articule autour de trois notions mises en avant par le théoricien Gérard Genette³⁰ : le *contexte*, l'*intertexte* et l'*architexte*. Je m'efforce de cette façon d'associer à l'immersion complète dans le *corpus* des textes publiés par les Venturi et par la critique, un éclairage critique et théorique qui me permet de resituer *Learning from Las Vegas* au sein de l'ensemble plus vaste qu'est la littérature architecturale.

J'ouvre la première partie de cette thèse par une plongée dans le contexte extralittéraire dans lequel a vu le jour *Learning from Las Vegas*. Je montre ainsi comment après la Seconde Guerre mondiale, le développement accéléré de Las Vegas et du mythe populaire qui l'accompagne, ont été négligés par la plupart des intellectuels et des artistes. C'est dans ces circonstances que R. Venturi et D. Scott Brown, deux jeunes brillants architectes qui évoluent alors aux marges du milieu professionnel et universitaire américain, s'emparent du sujet et brisent un certain nombre de tabous.

Dans un second chapitre, j'explique en effet comment ils vantent, dans l'article qu'ils font paraître au printemps 1968, l'intérêt du paysage commercial vernaculaire américain, et à travers lui les vertus d'une architecture fondée sur la communication plutôt que sur l'espace. En ce sens notamment, ils présentent la vitalité chaotique du Strip de Las Vegas comme un désaveu des principales thèses modernistes alors dominatrices. À travers un second court texte, puis un enseignement qui se tient à l'école d'architecture de Yale, ils conduisent ainsi pendant cette année de grande agitation politique et sociale ce que je propose donc de considérer comme une véritable « révolution culturelle » dans le milieu de l'architecture.

Dans le troisième chapitre de cette première partie, je me livre à l'étude chronologique puis thématifiée de la réception de *Learning from Las Vegas* entre 1969 et 1971, laquelle prend alors la forme d'une violente controverse de part et d'autre de l'Atlantique. À cette occasion, le livre révèle, mais aussi exacerbe nombre de clivages qui traversent le milieu architectural. Les grands principes auxquels se réfèrent les architectes modernistes font alors l'objet d'un débat public. Les uns et les autres sont amenés à défendre le rôle central de l'espace ou au contraire du symbolisme, l'efficacité de la planification ou les vertus de l'urbanisation spontanée, l'idéal révolutionnaire et utopiste ou l'intérêt pour le déjà-là, l'avant-gardisme ou la prise en compte du

³⁰ Cf. Gérard GENETTE, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

gout populaire, etc. *Learning from Las Vegas* à travers sa réception contribue ainsi à redistribuer au tournant des années 1970 les valeurs auxquelles se rattachent la plupart des architectes.

La seconde partie de mon étude commence avec la description de la première édition de *Learning from Las Vegas* sous forme de livre en 1972. Je reviens d'abord sur le processus éditorial houleux qui a entouré cette nouvelle mise en forme du texte des Venturi. Je m'attarde en effet sur la matérialité de cet ouvrage si caractéristique et sur l'ensemble des dispositifs paratextuels qui concourent à le présenter au public. En me penchant ensuite longuement sur le contenu du texte et sur son évolution depuis 1968, je me propose de montrer comment cette deuxième occurrence de *Learning from Las Vegas* apparaît au fil de ses trois parties comme une nouvelle phase de production discursive pour les Venturi, mais aussi comme le lieu de la réception des critiques qui leur ont été adressées pendant plus de quatre ans. Les architectes de Philadelphie s'y efforcent en effet à nouveau de justifier leur intérêt pour Las Vegas et de désamorcer les attaques que celui-ci leur a values. Ils développent aussi considérablement le discours théorique et critique dans lequel ils prennent pour cible les architectes modernistes, et font du recours au symbolisme explicite la réponse architecturale la mieux adaptée à leur époque. Enfin, ils associent les projets et les réalisations de l'agence Venturi & Rauch aux idées présentées jusque-là. Tout au long des trois parties qui constituent l'ouvrage, ils engagent ainsi avec la critique – avec les lecteurs passés et futurs de leur texte – un dialogue d'une rare intensité, et se positionnent au centre des discussions sur l'évolution du modernisme en architecture.

Je montre ensuite dans un second chapitre que le livre des Venturi interagit également avec un certain nombre d'autres publications impliquées dans le même débat, et par là développe une riche intertextualité. Je sors ainsi un peu plus encore *Learning from Las Vegas* de l'isolement dans lequel une lecture à distance pourrait le tenir, et j'en fais un acteur majeur de la reconfiguration de la littérature architecturale au début des années 1970.

Dans un troisième chapitre, j'analyse à nouveau la très importante réception par la critique dont fait l'objet *Learning from Las Vegas* entre 1972 et 1976, et je montre comment le sens et la valeur que l'on accorde alors à l'ouvrage des Venturi évoluent sensiblement. Celui-ci incarne en effet peut-être plus que tout autre le processus de dépolitisation qui gagne les avant-gardes architecturales après 1968. Dans un contexte de crise économique mondiale et d'effondrement désormais avéré des idéaux du modernisme, le discours des Venturi inquiète les architectes par le peu d'espace qu'il semble leur réserver dans le cadre de l'aménagement de la ville contemporaine. Je montre d'un autre côté comment *Learning from Las Vegas* prend une place de plus en plus importante à partir de 1973 pour les intellectuels et les universitaires qui œuvrent au

développement des *cultural studies* et à la reconnaissance pleine et entière d'une culture authentiquement américaine et populaire. Au gré des échanges entre les Venturi et la critique – par recensions et interview interposées –, l'ouvrage apparaît autant comme une conséquence qu'une cause du bouleversement idéologique en cours.

Je commence la troisième partie de mon travail avec la description de l'édition révisée du livre de R. Venturi et D. Scott Brown, publiée en 1977 et qui circule aujourd'hui encore. Je montre comment il est alors certes réduit dans son format et son contenu, mais aussi comment il s'enrichit par l'ajout d'éléments péritextuels grâce auxquels les auteurs s'investissent une fois de plus activement dans la réception de leur discours.

Il s'en suit une dernière étude de sa réception, cette fois sur une période de plus d'une décennie. J'aborde à cette occasion l'entrée rapide de *Learning from Las Vegas* dans l'histoire de l'architecture, et notamment son assimilation progressive par la critique au mouvement postmoderne. Je montre aussi comment le livre est mobilisé, surtout aux États-Unis, par nombre d'universitaires et d'intellectuels dans la cadre des débats sur ce que le philosophe Frederic Jameson appelle alors « la logique culturelle du capitalisme tardif ». En dépit des protestations répétées de ses auteurs, *Learning from Las Vegas* devient ainsi progressivement un classique du postmodernisme, et à ce titre donne *a posteriori* au mouvement une dimension avant-gardiste qui mérite d'être aujourd'hui réévaluée. C'est en tout cas par le biais de cette postmodernisation, j'en fais ici l'hypothèse, que « l'affaire *Learning from Las Vegas* » se trouve classée à la fin des années 1980.

Dans un tout dernier chapitre, j'ouvre la réflexion sur la place qu'occupe successivement l'ouvrage au sein de la littérature architecturale. Je m'interroge précisément sur le *genre littéraire* auquel il peut être rattaché aujourd'hui, et sur celui qu'il a éventuellement contribué à inaugurer : le *manifeste rétroactif*. Je montre ainsi que *Learning from Las Vegas* compte autant par ce qu'il dit sur l'architecture et la ville américaine, que par ce qu'il a fait à la littérature architecturale depuis quarante ans.

Après une brève conclusion qui revient sur les hypothèses tant historiques que méthodologiques évoquées ici, et qui débouche sur des pistes de réflexion pour des recherches à venir, je présente notamment en annexe un schéma synoptique de « l'affaire *Learning from Las Vegas* ». Enfin, une bibliographie thématifiée et un index complètent cette présentation.

Note sur les traductions :

L'ensemble des textes publiés dans une autre langue que le français, pour l'essentiel en anglais, qui sont cités dans les pages qui suivent ont été traduits par mes soins. En ce qui concerne *Learning from Las Vegas*, bien qu'il en existe une version en français de l'édition révisée paru en 1977, par souci d'homogénéité dans le traitement des documents, j'en ai ici traduit moi-même le texte original.

Première partie : 1968-1971

Chapitre 1.1

Contexte

Un livre est le plus souvent lu, et *a fortiori* étudié, alors que la situation dans laquelle il est apparu initialement s'est évanouie. Ne pas en tenir compte c'est prendre le risque de nier son historicité. Celle-ci repose en effet – j'ai proposé cette hypothèse en introduction – sur le dialogue qui s'établit entre auteurs et lecteurs dans le cadre du processus de réception, mais elle tient tout autant au contexte de production de l'ouvrage. L'étude de l'un ne doit pas faire oublier celle de l'autre. Comme le remarque le professeur de littérature Alain Viala, « connaître la situation première de production d'une œuvre n'oblitére pas la possibilité de ses significations ultérieures, mais permet de confronter les significations qui lui sont reconnues et leur évolution : une œuvre n'existe pas en dépit des situations qui la suscitent – qu'une critique d'esthétique pure réduit au rang de simples *circonstances* accessoires. »¹ Dans cet esprit, je m'efforce dans ce chapitre et dans le suivant de réancrer *Learning from Las Vegas* dans son cadre de production, c'est-à-dire dans le contexte où il a été publié, écrit et d'abord conçu. C'est pour moi un autre moyen de rompre avec une vision essentialiste de l'ouvrage, et de l'envisager comme une construction sociale et culturelle.

La notion de contexte se trouve à la confluence des deux domaines qui m'occupent ici, la littérature et l'architecture. Dans le premier, on la définit aujourd'hui dans une acception large comme « l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'inscrivent un acte de discours, sa situation d'énonciation proprement dite, mais aussi les conditions sociales, politiques, économiques et culturelles qui en orientent la production et le sens. »² La philologie, l'histoire littéraire puis la sociologie de la littérature se sont ainsi successivement données pour objectifs d'éclairer le sens des textes au moyen de données qui leur sont extérieures. La recherche contemporaine a largement dépassé l'opposition entre « analyse interne » et « analyse externe ». Elle montre par la voie de chercheurs comme Dominique Maingueneau que « le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais que le texte, c'est la gestion même de son contexte. »³

¹ Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : Puf, 2004, p.121.

² *Ibid.*, p.120.

³ Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris : Dunod, 1993, p.24.

Directement inspirée des études littéraires, la notion de contexte a été introduite dans le milieu de l'architecture dans les années 1950 et 1960, avec pour objectif de prendre en compte la continuité historique et urbaine dans laquelle prend place un édifice – de la même manière qu'un mot s'insère dans une phrase, et une phrase dans un texte. Adrian Forty fait d'Ernesto Rogers en Italie – avec le terme d'*ambiente*, et de Colin Rowe aux États-Unis les deux principaux promoteurs du contexte en architecture, et du contextualisme comme mode d'engendrement du projet⁴. Robert Venturi les a en fait probablement précédés⁵. Dans son mémoire de *Master in Architecture* soutenu dès 1950 et intitulé *Context in Architectural Composition*, il utilise en effet le terme pour désigner l'environnement historique ou spatial qui « donne à un édifice sa signification. »⁶ Le jeune étudiant en architecture l'a emprunté à un article sur la psychologie de la forme (*Gestalttheorie*) découvert pendant ses études à Princeton. Ainsi, il est l'un des tout premiers à jeter un pont entre critique littéraire et conception architecturale grâce à une notion à laquelle il accorde aujourd'hui encore une grande importance.⁷

Invité indirectement par son auteur même à prendre en compte le contexte dans lequel s'inscrit et s'écrit le texte qui retient ici mon attention, je me dois d'abord de préciser sa nature et son ampleur. C'est en effet l'une des principales difficultés, en littérature comme en architecture, que d'en fixer les limites. Du plus local, au plus global, jusqu'où envisager le contexte dans lequel a été conçu *Learning from Las Vegas*? Je choisis ici de m'en tenir à la situation précise et concrète dans laquelle se sont trouvés R. Venturi et D. Scott Brown lorsqu'ils ont fait le projet d'une publication dont Las Vegas est le sujet central. C'est-à-dire que je me penche sur les données biographiques relatives aux deux architectes qui peuvent éclairer leur démarche⁸, mais aussi sur l'histoire de la ville elle-même et sur ce qu'elle était au milieu des années 1960, en réalité comme dans l'imaginaire culturel des Américains. J'apporte incidemment quelques éléments sur l'architecture moderne aux États-Unis dans les années 1960, et sur la situation politique du pays.

⁴ Cf. Adrian FORTY, *Words and Buildings : A vocabulary of Modern Architecture*, London : Thames & Hudson, 2000, p.132-135.

⁵ R. Venturi fréquente E. Rogers à Rome lors de son passage à l'American Academy entre 1954 et 1956. Cf. Martino STIERLI, « In the Academy's Garden : Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture », *AA files* n°56, 2007, p.49.

⁶ Robert VENTURI, « Context in Architectural Composition » (1950), in Robert VENTURI, *Iconography and electronics upon a generic architecture*, Cambridge : The MIT Press, 1996, p.335.

⁷ Cf. Robert VENTURI & Denise SCOTT BROWN, *Architecture as Signs and Systems : For a Mannerist Time*, Cambridge : The Belknap Press, 2004.

⁸ À des fins de documentation biographique générale, je me suis notamment référé aux ouvrages suivants : Stanislaus VON MOOS, *Venturi, Rauch & Scott Brown : Buildings and projects*, New York: Rizzoli, R 1987. David B. BROWNLEE, *Out of the ordinary : Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates : architecture, urbanism, design*, Philadelphie: Philadelphia Museum of Art, 2001. Muriel EMMANUEL, Dennis SHARP, Colin NAYLOR & Craig LERNER, *Contemporary Architects*, London : Macmillan, 1980. Robert VENTURI & Denise SCOTT BROWN, *Architecture as Signs and Systems : For a Mannerist Time*, Cambridge : The Belknap Press, 2004.

Deux architectes en marge

Fin 1966, D. Scott Brown et Venturi arrivent pour la première fois ensemble, au volant d'une voiture de location, à Las Vegas. Ils remontent et descendent le Strip à plusieurs reprises.

L'expérience est pour eux un éblouissement, dont D. Scott Brown se souvient plus tard :

Nous sommes allés de casino en casino. Hébétés par le soleil du désert et aveuglés par les enseignes, aimant et détestant à la fois ce que nous voyions, ballottés, nous nous débarrassions de notre carapace esthétique.⁹

Cette scène primitive, au sens quasi freudien par le mélange des sentiments d'attraction et de répulsion qu'elle révèle, est immortalisée deux ans plus tard par une photographie prise depuis l'habitacle d'une limousine, où les deux architectes apparaissent au premier plan, et où le paysage du Strip s'étire devant eux en cinémascope. R. Venturi et D. Scott Brown sont à ce moment en train de tomber amoureux l'un de l'autre, et Las Vegas est le théâtre de leur idylle. La scène témoigne de leur rapprochement, mais aussi du regard qu'ils portent ensemble sur ce paysage étonnant, et qui bientôt va les conduire à concevoir *Learning from Las Vegas*.

D. Scott Brown est arrivé dans la région, plus exactement en Californie, presque deux ans plus tôt au début de l'année 1965, pour occuper à trente-quatre ans un poste d'enseignante à la School of Environmental Design de l'Université de Berkeley¹⁰. Le campus est à l'époque secoué par les derniers soubresauts du Free Speech Movement, un soulèvement des étudiants qui réclament plus de liberté d'expression, notamment dans le cadre des protestations qui se multiplient alors contre la guerre du Vietnam¹¹. Dans ce contexte agité, la jeune femme rencontre l'urbaniste Melvin Webber¹² auteur l'année précédente d'un retentissant essai sur la ville comme système de communication. Elle fait aussi la connaissance du fondateur de la revue *Landscape*, John Brinckerhoff Jackson¹³ avec qui elle se lie d'amitié, et se découvre un même intérêt pour le

⁹ Lynn GILBERT & Gaylen MOORE, *Particular Passions*, New York : Clarkson N.Potter, 1981, p.316.

¹⁰ Sur la carrière d'enseignante de D. Scott Brown voir : Denise SCOTT BROWN, « Between three stools : A personal View of Urban Design Pedagogy », in *Urban Concepts*, London : Academy Editions, 1990.

¹¹ L'année 1965 est celle de l'escalade au Vietnam. En mars, les premières troupes américaines sont engagées au sol, et en mai le Vietnam Day Committee (VDC) organise une importante marche de protestation à Berkeley.

¹² Melvin M. webber (1920-2006) est un théoricien et professeur d'urbanisme à Berkeley. Il est l'auteur en 1964 de « The Urban Place and the Nonplace Urban Realm » paru dans : Melvin WEBBER, *Explorations into Urban Structure*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1964.

¹³ John Brinckerhoff Jackson (1909-1996) est un auteur et éditeur américain qui se consacre à la question du paysage. Il a fondé la revue *Landcape* en 1951. En 1965, il enseigne à Berkeley en même temps que D. Scott Brown. Sur ses liens avec les Venturi, voir : Denise SCOTT BROWN, « Learning from Brinck », in Chris WILSON & Paul GROTH, *Everyday America : Cultural Landscape Studies after J.B Jackson*, Berkeley : University of California Press, 2003.



Les Venturi à Las Vegas à la fin des années 1960. (avec l'aimable autorisation de l'agence VSBA)



paysage vernaculaire américain des bords de route. Après un semestre seulement, D. Scott Brown quitte Berkeley pour rejoindre la School of Architecture and Urban Planning de l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA), où jusqu'en 1968 elle partage la chaire d'*urban design*. Elle y met sur pied un programme interdisciplinaire, dirige un studio et à cette occasion invite lors de plusieurs jurys son ami R. Venturi, rencontré en 1960 à l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie (Penn). Tous deux en profitent pour se rendre à plusieurs reprises à Las Vegas distant d'un peu plus de quatre cents kilomètres de Los Angeles. Ce n'est cependant pas dans l'une des nombreuses chapelles nuptiales qui bordent le Strip, mais sous le porche de la maison de Denise à Santa Monica qu'ils se marient le 23 juillet 1967, tandis que plus au nord à San Francisco le *Summer of Love*¹⁴ bat son plein. Témoignage de leur union tant amoureuse qu'intellectuelle, les serviettes de table porte ce jour-là l'inscription « le mariage c'est presque parfait » (*Marriage is almost all right*)¹⁵.

Cette allusion renvoie directement à *Complexity and Contradiction in Architecture*¹⁶, le livre écrit par R. Venturi, et qui depuis très peu de temps circule¹⁷. Celui-ci l'a rédigé à partir du cours de théorie de l'architecture, l'un des premiers à se tenir dans une université américaine, qu'il a donné à Penn entre 1961 et 1966, et dont D. Scott Brown a assuré dès 1962 les séminaires et travaux dirigés associés. Le livre est annoncé par l'historien Vincent Scully¹⁸ dans sa préface comme un événement considérable : « ...c'est probablement le texte le plus important de la théorie de l'architecture depuis *Vers une architecture* écrit par Le Corbusier en 1923. »¹⁹ L'ouvrage se présente comme une critique de la simplification des formes et des fonctions prônée par les architectes modernistes qui au milieu des années 1960 monopolisent largement le discours et la commande aux États-Unis. R. Venturi rejette ce qu'ils défendent, la pureté comme l'unité – « *less is a bore* »²⁰ assure-t-il en parodiant Mies van der Rohe. Il préfère lui la « vitalité chaotique » dans l'architecture – « *more is not less* » insiste-t-il. Il condamne aussi la manière dont ces architectes ont perdu le sens de l'histoire, et dans son livre envisage comme le critique et poète T. S. Eliot, « le

¹⁴ Point d'orgue de la contre-culture hippie, l'été 1967 voit des milliers de jeunes du monde entier converger vers le quartier de Haight-Ashbury à San Francisco.

¹⁵ Cf. Christine PITTEL, « Conversation with Robert Venturi and Denise Scott Brown », *House Beautiful*, n°133, septembre 1991, p.163.

¹⁶ Robert VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York : Museum of Modern Art, 1966.

¹⁷ R. Venturi a soumis un premier manuscrit de l'ouvrage en mars 1963 à la fondation Graham qui lui a décerné une bourse, et il en a terminé la rédaction en 1965. Le livre a été publié en 1966 par le Museum of Modern Art de New York dans la collection The Museum of Modern Art Papers on Architecture, mais n'a été finalement distribué qu'à partir de mars 1967. La première recension de l'ouvrage a paru en juin 1967.

¹⁸ Vincent Joseph Scully (1920-) est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Yale. Il est l'un des plus fervents propagandistes de l'oeuvre de R. Venturi.

¹⁹ *Op.cit.*, VENTURI (1966), p.11.

²⁰ *Ibid.*, p.25.

passé non seulement comme passé, mais aussi par sa présence »²¹. R. Venturi invoque en effet, sans souci de chronologie, les exemples historiques les plus éloquents en termes de complexité et de contradiction en architecture.

L'ouvrage est aussi l'occasion pour l'architecte d'adopter une position iconoclaste sur le paysage urbain américain, qu'il résume dans une formule dont il mesure bien – si on se fie aux serviettes mentionnées précédemment – l'ironie et la force polémique :

Dans *God's Own Junkyard* Peter Blake a comparé le chaos de la rue commerçante : *Main Street*, avec l'ordre de l'Université de Virginie. Mis à part le fait que cette comparaison manque d'à-propos, *Main Street* n'est-elle pas presque parfaite ? Effectivement le déroulement commercial de la Route 66 n'est-il pas presque parfait ? Comme je l'ai dit, notre problème est le suivant : quel léger changement du contexte les rendra parfaits ?²²

Annoncé comme un événement, *Complexity and Contradiction in Architecture* le devient rapidement. Avant la fin de l'année 1967, les réactions se multiplient dans les revues spécialisées aux États-Unis et à l'étranger²³. Plus encore que la demi-douzaine d'articles qu'il a fait paraître jusque-là, l'ouvrage installe R. Venturi comme une figure controversée et lui attire bien des inimitiés comme le remarque le critique John Lobell : « déjà hostile à de nombreux aspects de son travail, l'establishment architectural exprime maintenant son hostilité à ses théories. »²⁴

Robert Venturi

Depuis 1957, R. Venturi mène en son nom propre une carrière d'architecte à Philadelphie en Pennsylvanie. Il a d'abord travaillé sur plusieurs petits projets, surtout des maisons individuelles comme celle de sa mère à Chesnut Hill. Il s'est associé une première fois avec Paul Cope et Mather Lippincott entre 1958 et 1961 avec lesquels il a réalisé notamment une résidence pour personnes âgées, la Guild House. Il a collaboré ensuite avec William Short au sein de la société Venturi and Short entre 1961 et 1964, et enfin avec John Rauch à partir de 1964 dans le cadre de l'agence Venturi and Rauch, que D. Scott Brown rejoint trois ans plus tard. Son

²¹ *Ibid.*, p.19.

²² *Ibid.*, p.102.

²³ Huit recensions paraissent en 1967 dans *The Architectural Forum*, *Architectural Design*, *Journal of American Institute of Architects*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, *Interiors*, *Arkitekten*, *Domus* sous les plumes réputées de Peter Blake, Alan Colqhoun, Joseph Rykkwert et Marcus Whiffen entre autres.

²⁴ John LOBELL, « Both-And : A New Architectural Concept », *Arts Magazine*, février 1968, p.12.

travail est rapidement reconnu sur la Cote Est et en 1965, l'Architecture League of New York lui consacre une exposition : « New Talent – The work of Venturi and Rauch ». La même année, la maison qu'il a dessinée pour sa mère reçoit une mention honorable à l'occasion de l'Art and Architecture Awards.

Rien ne prédispose R. Venturi à s'intéresser à Las Vegas, tant sa vie familiale et professionnelle est liée à la région de Philadelphie. Il y est né le 25 juin 1925, fils unique de Vanna et Robert Venturi. Son père, originaire d'Italie, est un entrepreneur qui a toujours rêvé de devenir architecte. Sa mère, fille d'émigré italien, est une militante de la cause pacifiste, engagée pour l'établissement de plus de justice sociale. À partir de 1935, Robert entame sa scolarité à l'Episcopal Academy de Merion dans la banlieue de Philadelphie dont il est diplômé en 1943. Il part l'année suivante suivre, tout près de là, des études d'architecture à la fameuse Université de Princeton dans le New Jersey. Il y obtient un Bachelor's Degree in Architecture en 1947, et un Master of Fine Arts Degree en 1950.

À l'époque, c'est pourtant vers la Graduate School of Design de l'Université de Harvard que tous les regards se tournent ; sous la direction de Walter Gropius on y enseigne les canons du Mouvement moderne²⁵, que Sigfried Giedon présente dans ses cours comme l'aboutissement final de l'histoire de l'architecture. Princeton passe au contraire pour une école du passé, encore organisée selon le système des Beaux-Arts. L'homme fort y est Jean Labatut, un ancien de l'atelier Laloux à Paris, certes convaincu par le modernisme, mais qui n'en fait qu'une étape dans un long processus historique dont il faut d'après lui accepter la complexité. Les cours d'histoire de l'art et de l'architecture proprement dits sont très importants, et R. Venturi suit assidûment ceux de l'historien Donald Drew Egbert²⁶ qui demeure pendant longtemps son mentor²⁷. R. Venturi complète sa formation quelque peu anachronique par un premier voyage en Europe en 1948 ; il visite Londres, Paris, et Rome qui lui fait la plus forte impression. Lorsqu'il soutient finalement son mémoire de Master en 1950, *Context in Architectural composition*, avec dans son jury Louis Kahn et George Howe, les exemples qu'il analyse mêlent les monuments romains et les constructions vernaculaires américaines. À une époque où l'historicisme n'est pas très à la mode, le plaidoyer du jeune architecte pour la prise en compte du contexte apparaît déjà bien polémique.

²⁵ Walter Gropius est arrivé à Harvard en 1937. Il prend la direction de l'école d'architecture l'année suivante qu'il transforme avec l'aide Marcel Breuer jusqu'à sa retraite en 1952 en une sorte de Bauhaus américain.

²⁶ Donald Drew Egbert (1902-1973) est un historien américain qui après la seconde guerre mondiale enseigne à Princeton, et se consacre aux influences politiques, sociales et culturelles sur le cours de l'architecture américaine.

²⁷ Cf. Robert VENTURI ; « Donald Drew Egbert – A Tribute », in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, Cambridge : The MIT Press, 1996, pp.43-45.

Tout juste diplômé, R. Venturi rejoint dans l'agence de Oscar Stonorov à Philadelphie, où sont conçues de nombreuses opérations de logements sociaux. Il participe au projet de Cherokee Apartments, et à la préparation d'une exposition sur le travail de Frank Lloyd Wright. Grâce à L. Kahn, il intègre ensuite pour deux ans, entre 1951 et 1953, l'atelier d'Eero Saarinen à Bloomfield Hills dans le Michigan, où il travaille au côté notamment de l'architecte Kevin Roche. En 1954, après plusieurs candidatures malheureuses, il remporte la bourse de l'American Academy et part pour deux ans à Rome où il approfondit sa connaissance de l'architecture antique, maniériste et moderne²⁸. Il en profite pour voyager en Égypte, Turquie, Grèce, Autriche et en Scandinavie. De retour à Philadelphie en août 1956, il rejoint l'agence de Louis Kahn pour quelques mois, et commence à l'assister dans son enseignement à Penn, et c'est là qu'il rencontre sa future épouse, récemment arrivée d'Europe.

Denise Scott Brown

Le parcours qui a amené D. Scott Brown à Philadelphie puis à Las Vegas, est plus complexe que celui qu'a suivi R. Venturi. Elle est née le 3 octobre 1931 à Nkana en Rhodésie – aujourd'hui Kitwe en Zambie. Elle est la première des quatre enfants de Shim et Phyllis Lakofski. Son père, issu d'une famille juive lithuanienne, est commerçant. Sa mère d'origine lettone a étudié pendant deux années l'architecture en Afrique du Sud. En 1933, les Lakofski déménagent à Johannesburg dans une maison conçue par des camarades de Phyllis dans un Style international. Denise est scolarisée au Kingsmead College de 1937 à 1947, puis entreprend sa formation à l'université de Witwatersrand de 1948 à 1951 où elle fait la connaissance de Robert Scott Brown. Elle commence par le programme de *liberal arts* avant de s'orienter en deuxième année vers des études d'architecture qui privilégient la technique à l'histoire, mais accordent tout de même une large place aux questions politiques et sociales. De cette période africaine, D. Lakofski garde longtemps le souvenir de la domination exercée par la culture importée des Britanniques sur toute forme d'expression culturelle locale et vernaculaire²⁹.

En 1952, elle se rend justement à Londres pour effectuer son stage pratique de quatrième année dans l'agence de l'architecte moderne Frederick Gibberd, et en profite pour passer l'examen

²⁸ Sur le séjour de R. Venturi à Rome, voir les photographies qu'il y a prises dans : « Robert Venturi – American Academy in Rome Photographs 1954-1956 », *AA Files* n°56, 2007, p.56-63.

²⁹ Cf. *op.cit.*, VENTURI & SCOTT BROWN (2004), p.105-108.

d'entrée à l'Architectural Association qu'elle réussit. Entre 1952 et 1955, elle intègre la célèbre école, y suit l'enseignement de l'historien John Summerson sur le maniérisme et l'architecture anglaise classique, et se lie d'amitié avec l'architecte Arthur Korn³⁰ auprès de qui elle se découvre un goût pour l'engagement social. Elle soutient son diplôme en 1954 avec un projet pour des logements ouvriers dans un village de mineurs. R. Scott Brown la rejoint à l'AA, et tous les deux s'inscrivent dans un cours d'architecture tropicale, dont D. Lakofski décroche le certificat en 1956. À l'extérieur de l'école, elle découvre le *New Brutalism*, et fréquente les architectes Alison et Peter Smithson³¹ qui multiplient les critiques sur le Mouvement moderne et sur le fonctionnement des CIAM, lesquelles vont conduire à l'émergence du Team Ten. Elle partage leur fascination pour la société de consommation naissante, la publicité, la culture populaire américaine et sa vitalité³². À la même époque, elle acquiert la certitude que pour s'engager socialement elle doit se tourner vers l'urbanisme ; non pas comme il se pratique alors en Angleterre sur des bases esthétiques à la façon du mouvement Townscape, mais sur un socle plus large comme il lui semble que cela se fait aux États-Unis.

En juillet 1955, D. Lakofski épouse R. Scott Brown et avec lui voyage et multiplie les expériences professionnelles pendant trois années en Europe et en Afrique du Sud. Elle travaille pour Ernö Goldfinger et Dennis Clarke Hall à Londres en 1955 et 1956, puis l'année suivante pour Giuseppe Vaccaro à Rome. Les Scott Brown en profitent pour assister à la *summer school* des CIAM à Venise, dirigée par Franco Albini, Ignazio Gardella et Gino et Nani Valle. De retour en Afrique du Sud, Denise collabore avec DeBruyn and Cook à Johannesburg en 1957-1958.

Sur les conseils de P. Smithson, les Scott Brown partent en septembre 1958 suivre une formation d'urbanistes aux États-Unis, à l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie où enseigne L. Kahn dont la réputation va alors grandissante. Dès son arrivée, la jeune femme s'inscrit dans le département de Land and City Planning où elle assiste aux cours d'économie, de sociologie urbaine, de statistique et d'histoire de la planification. Elle fréquente de nombreux enseignants comme Robert B. Mitchell, Paul Davidoff³³ ou Herbert J. Gans³⁴ qui critiquent

³⁰ Arthur Korn (1891-1978) est un architecte d'origine allemande installé en Grande-Bretagne en 1938. Il est membre du groupe MARS (Modern Architectural Research) et enseignant à l'Architectural Association de 1945 à 1965. Très engagé à gauche, il défend une approche sociale de l'architecture.

³¹ À propos des relations de D. Scott Brown avec le New Brutalism voir : Denise SCOTT BROWN, « Learning from Brutalism », in *The independent Group : postwar Britain and the aesthetics of plenty*, Cambridge : The MIT Press, 1990.

³² Cf. Dominique ROUILLARD, *Superarchitecture : le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris : Editions de la Villette, 2004, p.56-59.

³³ Paul Davidoff (1930-1984) est un jeune *planner* – théoricien et praticien – qui enseigne à Penn entre 1958 et 1965. Il sera plus tard connu pour avoir introduit l'*advocacy planning* aux États-Unis.

les architectes pour leur propension à apporter des réponses « physiques » à des problèmes sociaux. D. Scott Brown participe lors de son second semestre au programme interdisciplinaire dirigé par David Crane qui porte sur une révision du projet de Le Corbusier pour Chandigarh à l'aune du *social planning*. À la fin de l'année, R. Scott Brown disparaît tragiquement dans un accident de voiture. À l'automne 1959, la jeune veuve participe enfin au studio conduit par L. Kahn à qui elle s'oppose, se faisant l'avocate du *planning* contre la toute-puissance du *design*. En 1960, D. Scott Brown obtient son *master en city planning*³⁵, et dans la foulée commence à enseigner au sein de la School of Fine Arts. Elle y rencontre pour la première fois R. Venturi, assistant de L. Kahn depuis trois ans, à l'occasion d'un débat sur l'éventuelle destruction de la bibliothèque bâtie par Frank Furness à Penn³⁶.

Lorsque quelques années plus tard ils sillonnent ensemble le Strip de Las Vegas, R. Venturi et D. Scott Brown sont riches de ces nombreuses expériences universitaires et professionnelles. Lui est devenu un architecte dont on commence à parler sur la Côte Est³⁷ – l'historien Vincent Scully avec qui il est désormais ami, le décrit en « porte-parole intellectuel et meilleur *designer* »³⁸ de l'école de Philadelphie. Il ancre sa pratique dans une solide connaissance de l'histoire de l'architecture classique et baroque, et cultive une distance critique avec le modernisme alors triomphant. Son mémoire de fin d'études puis son livre *Complexity and Contradiction in Architecture* ont parachevé sa réputation de franc-tireur. Elle, sa cadette de six ans, n'est pas en reste. Son engagement social forgé à Londres dans les années 1950 trouve un débouché à Los Angeles et à Philadelphie où elle travaille en 1968 sur la rénovation du quartier populaire de South Street. D. Scott Brown s'est rapidement construit un profil d'*urban planner* à une époque où la profession prend son essor. Tout au long des années 1960, elle publie une quinzaine d'articles sur des questions d'architecture, d'urbanisme et d'enseignement. En 1965, encouragée par son ancien professeur et ami D. Crane, elle envisage ainsi la ville comme un « système de messages », compare la cité médiévale européenne à la métropole américaine contemporaine, et s'interroge sur le fonctionnement symbolique de cette dernière à l'âge de l'automobile³⁹.

³⁴ Herbert J. Gans (1927-) est un sociologue américain formé à L'*University of Pennsylvania*, qui au début des années 1960 s'installe à Levittown pour y mener un travail d'observation participante.

³⁵ D. Scott Brown n'obtient son master en architecture qu'en 1965.

³⁶ Sur le parcours universitaire de D. Scott Brown, voir : Denise SCOTT BROWN, « Between three stools : a personal view of Urban Design Pedagogy », *Architectural Design*, vol.60, n°1-2, 1990.

³⁷ En Europe, R. Venturi reste à cette époque largement inconnu. Par exemple, il n'apparaît pas dans le vaste dossier « USA 65 » que l'*Architecture d'aujourd'hui* réalise en septembre 1965.

³⁸ Vincent Scully, « America's Architectural Nightmare : The motorized Megalopolis », *Holiday*, mars 1966, p.142.

³⁹ Denise SCOTT BROWN, « The Meaningful City », *Journal of the American Institute of Architects*, janvier 1965, p.27-32.

The City that Never Sleeps

La ville de Las Vegas, au moment où la découvrent les Venturi, est bien différente de la métropole d'aujourd'hui. Sa population a été multipliée par sept en quarante ans, sa superficie a décuplé, et la plupart des édifices qui s'y dressaient à l'époque ont été détruits et remplacés. Autant de transformations qui m'incitent à revenir ici sur ce que la ville a été au milieu des années 1960, tant d'un point de vue de sa réalité physique, que dans l'esprit de ceux qui l'ont alors visitée, et au-delà dans celui de la plupart des Américains.⁴⁰

Au cours des années 1960, comme dans toutes les villes de la *sunbelt*⁴¹ – la partie sud des États-Unis qui va de la Floride à la Californie, le dynamisme de Las Vegas est éclatant. En 1967, l'aire métropolitaine accueille mille nouveaux habitants chaque mois, et en compte 269,000 au 1^{er} juillet. L'urbanisation progresse le long des axes routiers et concerne principalement les *suburbs*, tandis que comme dans le reste du pays le *downtown* stagne. La ségrégation sociale et raciale y est forte. Au nord et à l'ouest de l'agglomération, là où les travailleurs à bas revenus et les noirs sont confinés, le développement urbain se structure autour de la Nellis Air Force Base ouverte en 1949, et dont l'importance a été croissante avec les conflits en Corée et au Vietnam. Au sud, où se trouvent les emplois les mieux payés, et où les populations blanches et riches s'installent, c'est le tourisme et en particulier l'industrie des casinos qui détermine la forme de la ville. Ces deux moteurs économiques se sont allumés au tournant de la Seconde Guerre mondiale, transformant dramatiquement la destinée jusque-là sans histoire d'une bourgade perdue dans le désert.

Une oasis dans le désert

Connu depuis plus d'un siècle comme un point d'eau sur le chemin qui mène de Salt Lake City à Los Angeles à travers le désert du Mojave, le site de Las Vegas – la vallée fertile – est choisi par en 1902 pour accueillir une halte sur la ligne de train qui se construit vers la Californie. Le 15 mai 1905, une nouvelle municipalité est officiellement créée autour d'un dépôt de chemin de fer, et les parcelles désertiques qui l'entourent sont vite vendues aux enchères. Ce qui n'est encore qu'un village de tentes devient rapidement le siège du comté de Clark, mais jusque dans les années

⁴⁰ À ce propos, je me suis principalement reporté aux ouvrages suivant : M. GOTTDIENER, C. C. COLLINS & D. R. DICKENS, *Las Vegas : The Social Production of an All-American City*, Blackwell Publishing, 1999. E. P. MOEHRING & M. S. GREEN, *Las Vegas : A Centennial History*, University of Nevada Press, 2005. E. MOEHRING, *Resort City in the Sunbelt : Las Vegas, 1930-2000*, University of Nevada Press, 2000.

⁴¹ Cf. Kenneth JACKSON, *Crabgrass frontier : the suburbanization of the United States*, New York : Oxford University Press, 1987.

vingt, manquant d'eau et dépourvue de bonnes terres à cultiver, Las Vegas végète et reste un simple relai pour les voyageurs et les marchands en route vers l'ouest. En 1928, le Congrès des États-Unis vote le Boulder Canyon Act qui prévoit la construction du plus grand barrage hydroélectrique du monde, le Hoover Dam, sur la rivière Colorado au sud-ouest de la ville. Les crédits fédéraux inondent alors la région, les ouvriers à la recherche d'un emploi affluent et les affaires commencent à prospérer pour les commerçants locaux. De nombreux curieux viennent voir le gigantesque chantier et au passage visitent Las Vegas qui accueille à fin des années trente près de 250000 touristes par an, alors que sa population n'excède pas les huit mille habitants.

En 1931, pour soutenir l'activité économique durement frappée par la Grande Dépression, les jeux d'argent sont autorisés et une législation libérale en matière de divorce est adoptée dans l'État du Nevada. Seul un esprit clairvoyant comme celui de l'écrivain Paul Ralli peut pourtant à l'époque entrevoir le développement futur de Las Vegas, comme il le fait en ouverture de l'un de ses romans :

En juin 1933, je fus autorisé à pratiquer le droit dans l'État du Nevada, et bien que tous mes amis s'attendaient à ce que je j'ouvre un bureau à Reno, je décidais d'aller à Las Vegas [...] Je ne savais pas alors que le moment venu Las Vegas deviendrait la rivale de Reno pour le *business* des divorces, détournant de la fameuse ville plus au nord, la plupart des cas liés à l'argent du cinéma d'Hollywood et de Californie. Par un après-midi chaud d'été et avec dix dollars dans la poche, j'arrivais à Las Vegas, et après m'être enregistré dans un hôtel local, je me promenais dans la rue principale pour jeter un coup d'œil à l'endroit. La ville m'impressionna pour être différente de toutes les autres villes d'Amérique.⁴²

Dans les années trente, les premiers clubs et hôtels ouvrent dans le quartier de Fremont Street, lesquels disposant d'une électricité à bon marché, s'illuminent tous les soirs et créent un spectacle fascinant. Profitant de l'interdiction des jeux d'argent en Californie à partir de 1938, les casinos se multiplient à Las Vegas, mais c'est l'entrée en lice des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale qui précipite les événements. En 1941, les autorités fédérales décident en effet d'ouvrir à quinze miles au sud-est de la cité un site d'extraction et de transformation du magnésium, composant indispensable à la fabrication de munitions et de pièces de fuselage d'avions qui sont alors assemblés dans la région de Los Angeles. Une relation symbiotique s'installe entre les deux villes ; Las Vegas fournit l'électricité et la matière première dont a besoin l'industrie aéronautique et d'armement, et Los Angeles les ouvriers et les soldats en permission qui viennent dépenser leur solde dans les casinos.

⁴² Paul RALLI, *Nevada Lawyer*, Dallas : Mathis van Nort, 1946.

Le Strip

Pendant et après la guerre, l'industrie du jeu connaît donc un développement rapide. La construction de casinos et d'hôtels ne concerne plus seulement le quartier de Fremont Street, mais aussi la partie sud du Las Vegas Boulevard en direction de Los Angeles, au-delà des limites municipales, là où les taxes et les réglementations sont moins contraignantes. Avec les premiers projets d'El Rancho Vegas en 1941 puis du Hotel Last Frontier en 1942, les investisseurs perpétuent l'image de la ville du désert et de la frontière. L'extravagance architecturale est déjà de mise dans ces établissements, mais une nouvelle étape est franchie en décembre 1946 avec l'inauguration du Flamingo, le premier complexe hôtelier de niveau international de Las Vegas. Celui-ci est dirigé par Benjamin Bugsy Siegel, le représentant local de la mafia qui dans l'après-guerre a étendu son emprise sur la plupart des casinos. On surnomme la ville « Lost Wages » ou « Sin City », une appellation générique aux États-Unis qui désigne les cités où règne le vice qu'il soit lié au sexe, au jeu, à l'alcool ou au crime. L'ouverture du Flamingo inaugure en fait une série d'édifices construits au cours des années 1950 qui se distinguent par des styles tous différents et par un luxe ostentatoire : les Thunderbird, Desert Inn, Dunes, Tropicana, Stardust...

On appelle désormais Las Vegas Strip – d'après Sunset Strip à Beverly Hills – la partie sud du Las Vegas Boulevard le long de laquelle s'agglomèrent sur environ six kilomètres la plupart de ces nouveaux hôtels et casinos. La démesure est la règle ; le Stardust inauguré en 1958 avec ses mille chambres se prétend le plus vaste motel du monde, et sa façade accueille la plus grande enseigne électrique jamais réalisée, laquelle est visible la nuit à près de soixante miles. Le record est battu en 1966 avec l'ouverture d'un hôtel-casino de style oriental, l'Aladdin annoncé par une gigantesque enseigne de quinze étages de haut, construite pour la somme de 750000 dollars. Mais le symbole de la fièvre qui parcourt la Vegas à l'époque, c'est le Caesars Palace, un complexe dont le thème est l'Antiquité gréco-romaine. Imaginé par Jay Sarno, il sort de terre entre 1962 et 1966 pour un coût faramineux de dix-neuf millions de dollars. Avec son marbre et ses cyprès importés spécialement d'Italie, ses fontaines et statues innombrables, son théâtre de huit cents places, le Caesars Palace incarne jusqu'à l'absurde les fantasmes de la *jet-set* et de la *middle class* californienne. On s'y presse pour écouter Frank Sinatra ou Barbara Streisand dans un décor digne des péplums hollywoodiens.

Au gré des faillites, des rachats et des investissements, les casinos sont rapidement démolis et reconstruits. Les fortunes se font et se défont à Las Vegas aussi vite que les parieurs font sauter la

banque où perdent leur mise. Les milliardaires, comme Howard Hughes qui s'enferme pendant quatre années dans une chambre au dernier étage du Desert Inn, s'affrontent pour la suprématie d'une ville où tout semble pouvoir arriver.

Lorsque les Venturi découvrent la ville, celle-ci s'est définitivement imposée comme une destination touristique de premier plan – 2,7 millions de personnes la visitent en 1967. On s'y rend, toutes classes sociales confondues, pour assister à des courses automobiles, à des matches de boxe, pour voir en chair et en os les grandes vedettes du *music-hall*. Aux joueurs s'ajoutent désormais les congressistes en tous genres qui occupent le plus vaste parc hôtelier du monde, et les familles qui dans une atmosphère de carnaval permanent viennent oublier la réalité et se divertir, comme elles le font à Disneyland inauguré en 1955. Le tourisme prend même les formes les plus inattendues lorsque les hôtels du Strip servent de point de départ aux excursions qui permettent d'assister aux essais nucléaires atmosphériques que l'armée américaine réalise alors à une centaine de kilomètres au nord de la ville.

Mythologie

Le Strip de Las Vegas avec ses deux fois trois voies de circulation que sillonnent les automobilistes en mal de sensations, et son architecture extravagante, forment pour les Venturi un environnement tout à fait concret. Mais il est plus que cela, tant ce boulevard occupe au milieu des années 1960, comme Broadway à New York City ou le Sunset Boulevard à Los Angeles, une place considérable dans l'imaginaire collectif. Comme une critique le note quelques années plus tard : « Las Vegas comme idée remplit l'esprit américain tout comme son architecture se répand dans le paysage américain. »⁴³ C'est-à-dire qu'à travers tout un ensemble de médiatisations, son paysage urbain participe d'un contexte culturel et social tout à fait particulier dans lequel se trouvent inévitablement plongés les deux architectes. D'un côté, dans une société largement puritaine, Las Vegas s'apparente à la cité pécheresse qui inquiète par la débauche qui y règne et par le rôle qu'y jouent les organisations criminelles. D'un autre côté, la ville fait rêver par l'argent facile qu'elle promet et le spectacle fantastique qu'elle offre. Au près de tous ceux qui n'en ont pas encore fait l'expérience directe, la presse, la littérature et surtout le cinéma relayent en continu cette image ambivalente.

⁴³ Elizabeth LANDRETH, « There Shall Be No Night: Las Vegas », *Journal of Popular Culture*, Vol. 9, n°1, été 1975, p.197

Ocean's Eleven de Lewis Milestone qui met en scène le célèbre Rat Pack⁴⁴ est le premier film à grand succès tourné à Las Vegas. Il sort en salle en 1960 et raconte le cambriolage épique de cinq des casinos du Strip. En 1964, la ville est consacrée comme un haut lieu de la culture populaire dans *Viva Las Vegas*, une comédie musicale romantique dont la vedette est Elvis Presley alors au fait de sa gloire. Au rythme de la chanson éponyme, le long métrage s'ouvre dès son générique par une extraordinaire plongée nocturne au milieu des enseignes lumineuses du Strip et de Fremont Street. La suite est un tour guidé en technicolor à l'intérieur des casinos et des nombreuses attractions touristiques locales testées successivement par les personnages du film. Plus tard en 1971, plusieurs des hôtels appartenant à H. Hughes et le Circus Circus servent de décor au septième volet des aventures de James Bond avec Sean Connery dans le rôle titre.

Côté littérature, Ian Fleming a en effet situé dès 1956 une partie de l'histoire de *Diamonds are forever* à Las Vegas. Le romancier Steve Fisher localise lui aussi l'intrigue policière de *No house limit: a novel of Las Vegas* publié en 1958 dans le milieu des casinos dont il donne une description inspirée. Ed Reid fait lui aussi paraître deux romans noirs *Las Vegas, city without clocks* en 1961, puis *The Green Felt Jungle* en 1963. Enfin, un certain nombre d'essais explorent dès les années 1960 la fascination qu'exerce la ville : *Las Vegas, city of sin? The inside story from behind the scenes* de R.B. Taylor en 1963, *Sonnett's guide to Las Vegas* de R. Sonnett en 1969 et *Las Vegas, as it began, as it grew* de S.W. Paher en 1971.

À la télévision comme dans la presse nationale et dans les magazines, Las Vegas fait ainsi l'objet d'une curiosité de plus en plus grande. La ville hérite de nombreux surnoms reflétant ses multiples facettes ; les journalistes titrent sur « Klondike dans le désert », la « ville atomique qui explose dans le désert », le « bac à sable d'Hollywood », « la ville que les gangsters ont construite », la « capitale du divorce », et la « dernière frontière ». ⁴⁵

Si le décor a bien été planté dès l'avant-guerre, c'est donc dans les années 1960 qu'un véritable *mythe* se constitue autour de Las Vegas, au sens d'« un récit fabuleux, le plus souvent d'origine collective, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects sociaux de l'être humain ou de la condition de l'humanité. »⁴⁶ Son panthéon rassemble des stars du *show-business* qui s'épousent aussi vite qu'elles se séparent, des gangsters qui

⁴⁴ Le Rat Pack (le Club des rats) est un groupe informel d'artistes de Hollywood qui dans les années 1950 et soixante se produit souvent à Las Vegas et participe à la renommée de la ville. Parmi ses membres se trouvait entre autre Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Joey Bishop et Peter Lawford.

⁴⁵ *Op.cit.*, E. P. MOEHRING & M. S. GREEN (2005), p.217.

⁴⁶ Cf. *Dictionnaire culturel en langue française*.

s'entretuent et des milliardaires excentriques qui se lancent de formidables défis. Le terrain de leurs aventures est un ruban lumineux qui s'illumine toutes les nuits à travers le désert et le long duquel se dressent de magnifiques palais enlumines – Las Vegas dispute alors à Paris le titre de « Ville lumière ». La légende qui s'écrit là est celle du rêve américain, des petites gens qui par un coup du destin accèdent à la fortune. Ce mythe, le cinéma, la presse et la télévision le diffusent instantanément aux quatre coins du pays.

Tom Wolfe

Il y a cette histoire (je ne sais pas ô combien vraie) qu'un soir, alors que Venturi et Scott Brown étaient à Los Angeles, leur hôte Tim Vreeland a glissé un exemplaire du livre de Tom Wolfe *The Kandy Kolored Etc* sur la table de nuit. Le lendemain matin dans un vrombissement, l'équipe était partie vers Las Vegas pour y apprendre quelque chose, l'amusant essai de Wolfe « Las Vegas (What ?) » avait produit son effet hypnotique.⁴⁷

Cette anecdote rapportée par le critique Charles Jencks, pour apocryphe qu'elle soit, témoigne de l'influence qu'a exercée sur les Venturi l'article sur Las Vegas que le journaliste Tom Wolfe a publié une toute première fois dans le magazine *Esquire* en 1964⁴⁸. Celui-ci chronique à l'époque les mutations culturelles qui agitent la société américaine sous l'effet de la prospérité sans précédent qu'elle connaît depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Son enquête le conduit naturellement dans le Nevada. T. Wolfe relate son séjour à Las Vegas dans un style novateur, directement inspiré par ce qu'il voit et ressent. Il multiplie les analogies entre le « bombardement des sens » auquel il est soumis sur le Strip, et les effets que produisent les drogues hallucinogènes en vogue à ce moment-là. Traverser la ville au volant de son automobile, c'est en effet selon lui connaître un « accroissement de la conscience » sous le coup des milliers d'enseignes en néon. T. Wolfe contribue avec ce texte à fonder ce qu'on appelle quelques années plus tard le *New Journalism*, un mouvement journalistique et littéraire qui rompt avec l'objectivité que s'imposent d'habitude les reporters de presse. Ses protagonistes mélangent fiction et réalité, comme Las Vegas semble les y encourager. Au début des années 1960-dix, les livres de Hunter Thompson *Fear and Loathing in Las Vegas*⁴⁹, et de John G. Dunne *Vegas A Memoir of a Dark Season*⁵⁰ font date en ce sens.

⁴⁷ Charles JENCKS, « Venturi et al are almost all right », *Architectural Design*, n°7-8, 1977.

⁴⁸ Tom WOLFE, « Las Vegas (What ?) Las Vegas (Can't Hear You !Too Noisy) Las Vegas!!! », *Esquire*, février 1964, p.98.

⁴⁹ Hunter S. THOMPSON, *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream*, New York : Random House, 1971.

⁵⁰ John Gregory DUNNE, *Vegas : a Memoir of a Dark Season*, New York : Random House, 1974.

T. Wolfe intéresse en tout cas les Venturi lorsqu'il assure avec provocation que « les enseignes sont devenues l'architecture de Las Vegas ». L'année suivante, il inclut son essai dans un recueil qui rencontre rapidement un grand succès, *The kandy-kolored tangerine-flake streamline baby*, et dans son introduction revient sur Las Vegas dont il fait la « super-hyper-version » du nouveau mode de vie américain :

...j'appelle Las Vegas le Versailles de l'Amérique, et cela pour des raisons précises. Las Vegas se trouve avoir été créée après la guerre, par des gangsters. Des gangsters qui se trouvaient avant tout être sans éducation...mais plutôt dans le sens non aristocratique, hors de la tradition aristocratique...les premiers prolos américains, petits bourgeois, sans éducation, qui avaient assez d'argent pour construire un monument à leur style de vie. Ils l'ont construit dans un endroit isolé, Las Vegas, sorti du désert, exactement comme Louis XIV, le Roi Soleil qui à dessein alla hors de Paris, dans la campagne, pour créer un fantastique monde baroque à la gloire de son règne. Ce n'est pas par accident que Las Vegas et Versailles sont les deux seules villes architecturalement uniformes de l'histoire occidentale. Ce qui est important à propos de la construction de Las Vegas ce n'est pas que les bâtisseurs étaient des gangsters, mais qu'ils étaient des prolos. Ils célébraient, très tôt, le nouveau style de vie de l'Amérique – utilisant l'argent puisé dans la guerre pour montrer une vision prolo...glamour !...du style. La chose habituelle arriva, bien sûr. Parce que c'était prolo, cela a été ignoré, sauf au niveau le plus sensationnel. Longtemps après que l'influence de Las Vegas comme paradis du jeu se sera éteinte, les formes et les symboles de Las Vegas influenceront la vie américaine. Cette ligne d'horizon fantastique ! Les sculptures en néon de Las Vegas, ses enseignes fantastiques de quinze étages de haut, paraboles, boomerangs, rhomboïdes, trapézoïdes et tout le reste, constituent déjà le design principal du paysage américain hors des vieux quartiers des vieilles villes. Ils sont partout dans chaque banlieue, chaque lotissement, chaque autoroute...chaque hameau, en cela ils sont, les nouveaux carrefours, les enseignes spiralées des centres de services. Ils sont les nouveaux points de repère de l'Amérique, les nouveaux poteaux indicateurs, la nouvelle manière dont les Américains s'orientent. Et encore que savons-nous de ces enseignes, ces incroyables sculptures de néons, et quel genre d'impact ont-elles sur les gens ? Personne ne semble rien savoir à ce propos, même pas celui qui les dessine.⁵¹

Ce qui impressionne donc T. Wolfe à Las Vegas, c'est le souffle de liberté et d'inventivité que les créateurs de la ville apportent ; ils sont la « première avant-garde inconsciente d'Amérique » dit-il. L'art n'y vient plus d'en haut et de loin – de l'aristocratie et d'Europe, mais d'ici-bas – des « prolos » américains. Pour la première fois, quelqu'un prend la ville au sérieux et sans la railler, reconnaît l'importance de la culture populaire américaine.

⁵¹ Tom WOLFE, *The kandy-kolored tangerine-flake streamline baby*, New York : Farrar Straus and Giroux, 1965, p.xv-xvi.

Le journaliste précise son point de vue quelques années plus tard dans un article qu'il consacre précisément à l'« architecture électrographique »⁵² des enseignes en néons qui trônent plus généralement le long des routes de l'Ouest américain. Leurs concepteurs, les artistes commerciaux, ont selon lui « au moins dix ans d'avance sur les artistes sérieux dans tous les domaines, y compris l'architecture. » T. Wolfe souligne à la fois donc la vitalité de la culture populaire, et l'obsolescence des standards admis par l'élite culturelle, comme des critères qui lui permettent de juger de ce qui se passe en Amérique. Le « style 1960 de Las Vegas » marque pour le journaliste une véritable révolution à laquelle il faut pour lui apporter une juste reconnaissance : « quelqu'un doit écrire un nouveau livre, maintenant, vite, sur le plus somptueux papier couché à 18\$50 l'exemplaire, intitulé *Au-delà de l'architecture moderne* », lance-t-il comme un appel prémonitoire.

Las Vegas et les architectes

Alors qu'il prend une place croissante dans la culture populaire américaine, le mythe de Las Vegas reste absent dans la plupart des discours savants. Telle une illusion, un mirage dans le désert, il est négligé par les historiens, géographes, anthropologues, sociologues qui se passionnent à la même époque pour les rites et les cultures primitives et lointaines. Architectes et urbanistes se désintéressent tout autant du développement concret de la ville et de son Strip, qui pourtant incarne à merveille l'urbanisation non planifiée qui se répand le long des principales routes du pays. Parmi tous les commentateurs qui dénoncent dans les années 1960 aux États-Unis le gaspillage des terres, le coût des infrastructures, l'enlaidissement du paysage et surtout le manque de forme des territoires suburbains, aucun ne se penche sur la ville du Nevada. Pas plus Lewis Mumford dans les articles qu'il consacre à l'« anti-ville » des bords de route⁵³, que l'éditorialiste Peter Blake qui dédie un ouvrage entier à la détérioration planifiée de l'Amérique et choisit singulièrement tous ses cas de figure sur la Côte Est.⁵⁴ Dans leur grande enquête⁵⁵ sur les problèmes du paysage urbain américain, Christopher Tunnard et Boris Pushkarev évitent eux aussi Las Vegas, tout comme Ian Nairn, qui rend pourtant compte dans *The American Landscape*

⁵² Cf. Tom WOLFE, « I Drove Around Los Angeles and Its Crazy ! The Art World Upside Down », *The Los Angeles Times*, 1^{er} décembre 1968. Article à nouveau publié sous le titre « Electrographic Architecture » dans *Architectural Design* en juillet 1969.

⁵³ Cf. Lewis MUMFORD, « Megalopolis as Anti-City », *Architectural Record*, décembre 1962, p.101-108.

⁵⁴ Cf. chapitre 2.1. Peter BLAKE, *God's Own Junkyard : The planned deterioration of America's landscape*, New York : Holt Rhinehart and Winston, 1964.

⁵⁵ Cf. Christopher TUNNARD & Boris PUSHKAREV, *Man-Made America : chaos or control ? : An Inquiry into Selected Problems of Design in the Urbanized Landscape*, New Haven Yale : University Press, 1963.

d'un voyage de 10,000 miles à travers les États-Unis⁵⁶. En somme, pour les architectes, critiques et chercheurs des années 1950 et 1960, Las Vegas reste une ville fantôme. À l'exception des Venturi, seul l'historien et critique Reyner Banham⁵⁷ s'y intéresse vraiment. Celui-ci s'y est rendu pour la première fois en décembre 1965⁵⁸, et avant cela s'est enthousiasmé pour le livre de Tom Wolfe dont il a fait une recension élogieuse⁵⁹. Il a ensuite cru pouvoir affirmer dès 1967 que Las Vegas « est désormais une étape obligatoire dans le grand tour qu'effectuent les étudiants en architecture anglais en Amérique du Nord. »⁶⁰ Dans les années qui suivent, le critique et historien anglais revient à plusieurs reprises sur l'architecture de Las Vegas même s'il ne consacre ni ouvrage ni article spécifique.

C'est donc dans un contexte culturel très particulier que les deux architectes de Philadelphie s'intéressent à Las Vegas. Si la ville occupe une place de choix dans la culture populaire et à ce titre attire l'attention de certains journalistes et d'artistes pop, elle reste largement ignorée dans leur milieu professionnel. Peut-être à cause de leurs parcours personnels marqués par une forme de marginalité – pour R. Venturi à l'écart du *mainstream* moderniste, et pour D. Scott Brown de l'Afrique au *new brutalism* anglais –, les Venturi sont sensibles l'incongruité sans précédent que constitue Las Vegas. Ils mesurent bien évidemment le caractère provocateur qu'il y a à faire du Strip, de ses enseignes et de ses casinos le sujet d'une réflexion positive sur l'architecture et la ville contemporaine. C'est dans ce contexte qu'au tournant de l'année 1968 ils se débarrassent de leur « carapace esthétique » et se lancent dans l'écriture de *Learning from Las Vegas*.

⁵⁶ Cf. Ian NAIRN, *The American Landscape : a Critical View*, New York : Random House, 1965.

⁵⁷ Reyner Banham (1922-1988) est un historien et critique britannique qui depuis le début des années 1960 s'intéresse aux rapports entre la culture pop et l'architecture. En 1965, il est invité à Los Angeles par le département d'*urban design* de l'UCLA, et à l'occasion visite Las Vegas.

⁵⁸ Cf. Reyner BANHAM, « Mediated Environments or: You can't Build that there », in *Superculture : American Popular Culture and Europe*, London : P.Elek, 1975.

⁵⁹ Reyner BANHAM, « Kandy Kulture Kikerone », *New Society*, 19 août 1965.

⁶⁰ Reyner BANHAM, « Towards A Million-Volt Light and Sound Culture », *The Architectural Review*, mai 1967, p.331.

Chapitre 1.2

Learning from Las Vegas (1968)

... j'étais préparé intellectuellement à analyser et à comprendre un phénomène urbain comme urbaniste, sociologue et architecte fonctionnaliste, sceptique sur les normes en vigueur dans mon domaine. Mais sur le Strip, ma première réaction fut un frisson d'artiste. Toutes ces enseignes brillantes et clinquantes qui jouaient des coudes sous le soleil éclatant – est-ce que je les détestais ou les aimais ? Les deux à la fois. La puissance de l'émotion était évidente, mais sa nature exacte déconcertante.¹

On l'a vu au chapitre précédent, Denise Scott Brown visite pour la première fois Las Vegas en 1966. Avant la fin de l'année, elle partage sa découverte avec Robert Venturi. Pour les deux jeunes architectes, aussi favorablement prédisposés soient-ils par leurs parcours au spectacle de l'architecture commerciale américaine, l'expérience est des plus déroutante. Pendant une année, ils débattent du sujet en privé, puis au printemps 1968 ils décident de publier dans une revue le fruit de leurs réflexions sur ce paysage singulier, et sur les conséquence qu'il convient selon eux d'en tirer pour l'architecture contemporaine. En fait très rapidement, un second article se profile, puis l'opportunité de conduire un enseignement sur le sujet dans une célèbre université se fait jour. Début 1969, le discours des Venturi sur Las Vegas est de notoriété publique. Avant d'examiner dans le prochain chapitre les nombreuses réactions qu'il suscite, je m'attache ici à expliciter ce dont il est précisément question.

A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas

Lors de ses multiples séjours à Las Vegas, seule ou avec R. Venturi, D. Scott Brown poursuit le travail de documentation du paysage et de l'architecture vernaculaire qu'elle a entamé des années plus tôt en Afrique et en Angleterre². Elle prend de nombreuses photographies, de jour comme de nuit, des casinos, des enseignes et plus généralement de toutes les constructions qui s'élèvent le long du Strip. Ses tous premiers clichés datent d'avril 1965³. À la suite de *The Meaningful City*,

¹ Denise SCOTT BROWN, « Learning from Brinck », in *Everyday America : Cultural Landscape Studies after J.B Jackson*, Berkeley : University of California Press, 2003

² Cf. Robert VENTURI & Denise SCOTT BROWN, *Architecture as Signs and Systems : For a Mannerist Time*, Cambridge : The Belknap Press, 2004, p.110.

³ Cf. Martino STIERLI, « Robert Venturi, Denise Scott Brown and the image of the city », in *Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Zurich : Sheidegger & Spiess, 2008.

l'article qu'elle a écrit sur la ville comme un système de messages⁴, elle pense à publier un texte sur le symbolisme à l'œuvre sur le Strip. Elle songe d'abord à contacter le *RIBA Journal* à Londres qui est à l'époque l'une des rares revues d'architecture à reproduire des images en couleur indispensables pour rendre compte du spectacle offert à Las Vegas. Elle demande alors conseil à Reyner Banham qu'elle connaît depuis son passage à l'*Architectural Association* à Londres au début des années 1950. Elle est restée proche de lui – au point qu'elle est autorisée à l'appeler Peter et non Reyner comme tout le monde. Celui-ci ne se montre guère enthousiaste, comme en témoigne plus tard D. Scott Brown : « il m'a répondu que rien de plus ne pouvait être écrit sur Las Vegas après Tom Wolfe. Il m'a découragé. »⁵ En fait, l'historien anglais se prépare à publier lui-même sur le sujet, et à lui voler le scoop dans un article qu'il fait paraître en Angleterre au printemps 1967⁶. D. Scott Brown n'abandonne pourtant pas son idée, et entreprend avec R. Venturi la rédaction à quatre mains d'un texte qui présente leur point de vue sur le Strip.

Un guide du vernaculaire commercial

Du 22 janvier au 18 février 1968, les Venturi exposent un certain nombre des photographies prises à Las Vegas dans le cadre d'une exposition relativement confidentielle intitulée « From Rome to Las Vegas » qui se tient à la Philadelphia Art Alliance⁷. Mais c'est finalement dans *The Architectural Forum*, l'un des principaux magazines d'architecture américains⁸, que les Venturi se voient offrir la possibilité de diffuser plus largement leurs idées. Ce mensuel destiné à un public de professionnels est à ce moment-là un haut lieu de la promotion et de la diffusion du Style International, mais aussi plus généralement de la défense de l'architecture et de l'urbanisme américain⁹. Sa rédaction s'implique ainsi dans le débat qui accompagne la suburbanisation des États-Unis et le développement de ce qu'on appelle alors la ville de bords de route – *Roadtown*¹⁰. D'une manière générale, cette dernière a mauvaise presse. À plusieurs reprises dans les années

⁴ Denise SCOTT BROWN, « The Meaningful City », *Journal of the American Institute of Architects*, janvier 1965, p.27-32.

⁵ Entretien avec l'auteur, juillet 2005.

⁶ Reyner BANHAM, « Towards A Million-Volt Light and Sound Culture », *The Architectural Review*, mai 1967.

⁷ Cf. Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN & Steven IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, Cambridge : MIT Press, 1972, p.125.

⁸ *The Architectural Forum* paraît depuis 1917, et a pris la suite de *The Brickbuilder*. Les autres magazines importants à l'époque sont *AIA Journal* (1957-1983), *Architectural Record* (1891-) et *Progressive Architecture* (1945-1995), auxquelles on peut ajouter la revue universitaire *Perspecta* (1952-).

⁹ Sur la politique éditoriale de *The Architectural Forum*, voir : John T. SCHLINKE, « Architectural Forum : Mixed Messages in the 1960s and 1970s », in Alexis SORNIN, Hélène JANNIERE & France VANLAETHEM, *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970*, IRHA, 2008.

¹⁰ Cf. « Can Roadtown be Damned ? », *The Architectural Forum*, décembre 1955, p.166. « Roadtown : the Great American Excurion », *The Architectural Forum*, septembre 1956, p.124-129.

1950 la revue anglaise *The Architectural Review* a ainsi instruit le procès du *laissez-faire* en matière d'urbanisme aux Etats-Unis¹¹, tandis que de nombreux critiques comme Hugh Casson vilipendent « Main Street USA, et ses abords – des kilomètres sans fin et sans espoir de logements suburbains empêtrés dans les fils et les câbles, de bidonville et de panneaux publicitaires, de cimetières de voitures pourries, et de parcelles en ruine. »¹²

À cette condamnation maintes fois répétée des deux côtés de l'Atlantique, Douglass Haskell¹³, le rédacteur en chef de *The Architectural Forum* jusqu'en 1964, répond dans plusieurs articles précurseurs d'une défense de l'architecture commerciale. Il souligne la nécessité pour les architectes américains de mieux prendre en compte le goût populaire, de reconsidérer le rôle du symbolisme, et d'envisager par exemple les illuminations de Times Square comme un équivalent architectural de la musique jazz¹⁴. Autant de prises de position favorables à une publication sur Las Vegas. Cependant, lorsque les Venturi s'y attèlent, la rédaction de la revue est passée sous le contrôle du critique Peter Blake¹⁵. Celui-ci est *a priori* beaucoup moins acquis à leur cause ; plusieurs années auparavant il a en effet fait paraître un brûlot contre le paysage de bord de route¹⁶, et quelques mois plus tôt, il a livré une recension¹⁷ très critique du premier livre de R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*. Pour autant, l'esprit d'ouverture de la revue prévaut, et au printemps 1968, l'article écrit par les Venturi trouve sa place dans les colonnes *The Architectural Forum*¹⁸.

Une saisissante photographie en couleurs de l'enseigne du casino Aladdin prise par D. Scott Brown occupe toute la couverture du numéro de mars. Au sommaire, l'article est annoncé sous le titre : « L'art et le Strip de Las Vegas : un guide du vernaculaire commercial, de la Piazza romaine au Caesar's Palace. » En page intérieure, le texte est signé par R. Venturi et D. Scott Brown

¹¹ Cf. « Man-Made America », *The Architectural Review*, décembre 1950 ; « Outrage », *The Architectural Review*, juin 1955.

¹² Hugh CASSON, « Critique of our expanding subtopia », *Journal of the American Institute of Architects*, février 1958, p.58.

¹³ Douglas Haskell (1899-1979) est un critique d'architecture ayant participé à plusieurs rédactions dès les années trente. Il est notamment connu pour avoir inventé l'appellation « Googie Architecture » en 1952 qui désigne un certain nombre de réalisations architecturales extravagantes, de style rétro-futuriste, que l'on trouve alors en Californie ou en Floride.

¹⁴ Cf. Douglas HASKELL, « Architecture and Popular Taste », *The Architectural Forum*, août 1958 ; « Jazz in Architecture », *The Architectural Forum*, septembre 1960.

¹⁵ Peter Blake (1920-2006) est architecte et critique, membre de la rédaction de *The Architectural Forum* entre 1950 et 1972.

¹⁶ Peter BLAKE, *God's Own Junkyard : The planned deterioration of America's landscape*, New York : Holt Rinehart and Winston, 1964. Voir section 2.2.2.1

¹⁷ Peter BLAKE, « Complexity and Contradiction in Architecture », *The Architectural Forum*, juin 1967.

¹⁸ Robert VENTURI & Denise SCOTT BROWN, « A significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas », *The Architectural Forum*, mars 1968, p.36-43, p.89-91.



LEARNING FROM LAS VEGAS

BY ROBERT VENTURI AND DENISE SCOTT BROWN

FORUM-MARCH-1968

"Substance for a writer consists not merely of those realities he thinks he discovers; it consists even more of those realities which have been made available to him by the literature and idioms of his own day and by the images that still have vitality in the literature of the past. Stylistically, a writer can express his feeling about this substance either by imitation, if it sits well with him, or by parody, if it doesn't." *Richard Poirier*

Learning from the existing landscape is a way of being revolutionary for an architect. Not the obvious way, which is to tear down Paris and begin again, as Le Corbusier suggested in the 1920s, but another way which is more tolerant: that is to question how we look at things.

The Commercial Strip, the Las Vegas Strip in particular—it is the example par excellence—challenges the architect to take a positive, non-chip-on-the-shoulder view. Architects are out of the habit of looking nonjudgmentally at the environment because orthodox Modern architecture is progressive, if not revolutionary, utopian and puristic; it is dissatisfied with existing conditions. Modern architecture has been anything but permissive: architects have preferred to change the existing environment rather than enhance what is there.

But to gain insight from the commonplace is nothing new: fine art often follows folk art. Romantic architects of the 18th century discovered an existing and conventional rustic architecture. Early Modern architects appropriated an existing and conventional industrial vocabulary without much adaptation. Le Corbusier level grain elevators and steam ships; the Bauhaus looked like a factory; Mies refined the details of American steel factories for concrete buildings. Modern architects work through analogy, symbol, and image—although they have gone to lengths to disclaim almost all determinants of their forms except structural necessity and the pro-

¹T. S. Eliot and the Literature of Waste," p. 22, *The New Republic*, Mar 29, 1947.

gram—and they derive insights, analogies, and stimulation from unexpected images. There is a perversity in the learning process: we look backward at history and tradition to go forward; we can also look downward to go upward.

Architects who can accept the lessons of primitive vernacular architecture, so easy to take in an exhibit like "Architecture Without Architects," and of industrial, vernacular architecture, so easy to adapt to an electronic and space vernacular as elaborate neo-Brutalist or neo-Constructivist megastructures, do not easily acknowledge the validity of the commercial vernacular. Creating the new for the artist may mean choosing the old or the existing. Pop artists have relearned this. Our acknowledging existing, commercial architecture at the scale of the highway is within this tradition.

Modern architecture has not so much excluded the commercial vernacular as it has tried to take it over by inventing and enforcing a vernacular of its own, improved and universal. It has rejected the combination of fine art and crude art. The Italian landscape has always harmonized the vulgar and the Vitruvian: the *cafes* around the *duomo*, the *potiere's* laundry across the *padrone's portone*, *Supercortemaggiore* against the Romanesque apse. Naked children have never played in our fountains and I. M. Pei will never be happy on Route 66.

Architecture as space

Architects have been bewitched by a single element of the Italian landscape: the piazza. Its traditional, pedestrian-scaled and intricately enclosed space is easier to take than the spatial sprawl of Route 66 and Los Angeles. Architects have been brought up on Space, and enclosed space is the easiest to handle. During the last 40 years, theorists of Modern architecture (Wright and Le Corbusier sometimes excepted) have focused on space as the essential ingredient which separates architecture from painting, sculpture, and literature. Their definitions glory

in the uniqueness of the medium, and although sculpture and painting may sometimes be allowed spatial characteristics, sculptural or pictorial architecture is unacceptable. That is because space is sacred.

Purist architecture was partly a reaction against 19th-century eclecticism. Gothic churches, Renaissance banks and Jacobean manors were frankly picturesque. The mixing of styles meant the mixing of media. Dressed in historical styles, buildings evoked explicit associations and Romantic allusions to the past to convey literary, ecclesiastical, national, or programmatic symbolism. Definitions of architecture as space and form at the service of program and structure were not enough. The overlapping of disciplines may have diluted the architecture, but it enriched the meaning.

Modern architects abandoned a tradition of iconology in which painting, sculpture, and graphics were combined with architecture. The delicate hieroglyphics on a bold pylon, the archetypal inscriptions on a Roman architrave, the mosaic processions in Sant' Apollinare, the ubiquitous tattoos over a Giotto chapel, the enshrined hierarchies around a Gothic portal, even the illusionistic frescoes in a Venetian villa all contain messages beyond their ornamental contribution to architectural space. The integration of the arts in Modern architecture has always been called a good thing. But one didn't paint on Mies. Painted panels were floated independently of the structure by means of shadow joints; sculpture was in or near but seldom on the building. Objects of art were used to reinforce

Mr. Venturi is the Philadelphia-based architect whose recent book, *Complexity and Contradiction in Architecture*, created a good deal of controversy at the time of its publication (see review in June '67 issue). Denise Scott Brown, who took most of the photographs accompanying this article including the one on our cover, is a teacher in architecture and urban design, and an earlier contributor to the Forum. She is also Mrs. Venturi. This article in expanded form will be published as a book by Alferi, Venice. A second article, dealing specifically with some of Mr. Venturi's work, will appear in The Forum next month.

qui inaugurent ici publiquement leur collaboration. À la mesure de leur notoriété respective, il est lui présenté par la rédaction comme l'architecte dont le livre récent a suscité une grande controverse, tandis qu'elle est décrite comme une enseignante en architecture et *urban design*, épouse de R. Venturi. L'article est annoncé comme la version réduite d'un ouvrage à paraître aux éditions Alfieri à Venise. Il s'étend sur dix pages, sur deux, trois ou quatre colonnes d'un texte dense. La plupart des dix-neuf illustrations qui l'accompagnent sont des photographies prises par D. Scott Brown, reproduites en noir et blanc.

Le titre de l'article mérite quelques commentaires. Si je m'attarde sur sa deuxième partie plus loin¹⁹, je peux ici expliciter sa première, « A significance for A&P Parking Lots ». Les parkings A&P sont en fait ceux de la Great Atlantic and Pacific Tea Company, une chaîne de supermarchés fondée à New York en 1859, et présente partout sur la côte Est des États-Unis. Ces grandes surfaces construites dans les années 1950 et 1960 hors des centres urbains sont très reconnaissables par leur *design* de style colonial, avec coupole et girouette sur le toit, murs en briques rouges et logo inséré dans un fronton en façade. Les supermarchés A&P et leurs parkings, dont aucune image n'est montrée dans l'article, ont pour les Venturi valeur d'exemple en matière d'usage du symbolisme dans le paysage suburbain. L'expression « A Significance for... » a un double sens qui se traduit en français par les notions de *signification* et d'*importance*. Le titre choisit par R. Venturi et D. Scott Brown annonce donc un point de vue sémiologique sur cette architecture des bords de route, et lui reconnaît d'entrée une forme de pertinence.

Apprendre de et faire avec l'existant

Sur la première page de droite, en vis-à-vis d'une vue du Strip de Las Vegas depuis l'habitacle d'une automobile, les Venturi justifient en introduction le titre de leur article et leur intérêt pour le « paysage existant », ici celui de Las Vegas et de l'architecture commerciale de bord de route. Pour cela ils souhaitent s'inscrire dans une double « tradition ». Ils revendiquent d'abord une proximité avec les méthodes mise en œuvre dans la littérature contemporaine ; ils citent en exergue le critique Richard Poirier²⁰ qui décrit le processus de l'écriture, non comme une création *ex nihilo*, mais comme un emprunt permanent aux formes littéraires du présent comme du passé. Les Venturi se réfèrent d'un autre côté aux premiers architectes modernes – Le Corbusier et Mies

¹⁹ Cf. section 2.1.1.3

²⁰ Richard Poirier (1925-) est un influent critique littéraire américain. Il est professeur de littérature anglaise et américaine à la Rutgers University. Il est cofondateur de la Library of America. Les Venturi citent son article « The Litterature of Waste » paru dans *The New Republic* le 20 mai 1967.

van der Rohe – et à leur intérêt pour les constructions industrielles, les silos à grain et les usines. Au nom d'une continuité avec ces démarches, R. Venturi et D. Scott Brown posent dès la première phrase de leur article qu'« apprendre du paysage existant est pour un architecte une manière d'être révolutionnaire. »²¹ Ils répètent un peu plus loin que « faire du neuf pour l'artiste ce peut être choisir l'ancien ou l'existant. » La filiation revendiquée avec les grandes figures de l'avant-garde moderne s'accompagne d'une prise de distance avec les maîtres d'oeuvre de leur temps qui « ont perdu l'habitude de regarder l'environnement sans jugement préconçu parce que l'architecture moderne se veut progressive, sinon révolutionnaire, utopique et puriste ; elle n'est pas satisfaite des conditions *existantes*. » Le rejet du paysage ordinaire et plus encore du « vernaculaire commercial » qui caractérise la nouvelle génération d'architectes modernistes, mène selon les Venturi à une séparation funeste entre l'art et la vie : « Des enfants nus n'ont jamais joué dans nos fontaines, et I.M. Pei ne se sentira jamais heureux sur la route 66. », lancent-ils.

L'architecture comme communication

Dans leur second paragraphe, les Venturi abordent un autre sujet. Ils affirment que depuis une quarantaine d'années, depuis l'émergence du Mouvement moderne, les architectes se sont focalisés sur l'« espace » et ont malheureusement abandonné la « tradition de l'iconologie ». Ils l'ont certes fait par réaction à l'éclectisme du dix-neuvième siècle, mais aussi par facilité : « l'espace clos est le plus facile à maîtriser », assèment-ils. Cette réduction de l'architecture à la spatialité seule est contradictoire pour les Venturi avec « l'intégration des arts » pourtant revendiquée par les architectes modernistes.

Dans le troisième paragraphe, les Venturi affirment que pour ces derniers, « le sens devait être communiqué à travers les caractéristiques physiologiques et inhérentes de la forme », et que « la création de la forme architecturale devait être un processus logique, libre des images du passé, déterminé seulement par le programme et la structure »²². Pour les Venturi, la capacité de la forme architecturale à porter un sens a atteint ses limites, et l'abandon des figures du passé tourne à l'appauvrissement. Selon eux, il ne faut pas ignorer plus longtemps la richesse de signification qui accompagne l'architecture commerciale de bord de route ; imitation de l'architecture savante, elle est souvent plus intéressante disent-ils. Le symbole l'emporte sur l'espace : « cette architecture faite de styles et d'enseignes est antispaciale ; c'est une architecture de communication qui prévaut

²¹ *Op.cit.*, VENTURI & SCOTT BROWN (1968), p.37.

²² *Ibid.*, p.38

sur l'espace ; la communication domine l'espace en tant qu'elle est un élément à l'intérieur de l'architecture et dans le paysage »²³. Pour les Venturi, l'éclectisme de l'architecture de bord de route est aujourd'hui adapté « au nouveau paysage des grands espaces, des grandes vitesses et des programmes complexes ». Les signes sont indispensables pour s'y orienter ; pour aller à gauche dans un échangeur autoroutier, il faut tourner à droite comme l'exprime littéralement une peinture de l'artiste Pop Allan D'Arcangelo reproduite en page de droite. La composition de l'espace ne suffit plus, et les Venturi suggèrent la mise en oeuvre d'« une architecture de communication audacieuse plutôt que d'expression subtile. » Dans le paragraphe suivant, les Venturi précisent la nature concrète de cette architecture de communication ; sur le boulevard commercial, elle prend la forme de gigantesques enseignes, et à l'intérieur des bâtiments de signes graphiques sur les emballages.

Les Venturi convoquent ensuite les références du passé pour donner une légitimité à la « mégatexture du paysage commercial » qu'ils comparent point par point aux jardins de Versailles. Par analogie, ils déduisent que ce sont les enseignes (*signs*) qui rendent visibles et unifient le paysage du Strip de Las Vegas. Ils affirment que « parce que les relations spatiales s'établissent par les symboles plutôt que par les formes, l'architecture dans ce paysage devient symbole dans l'espace plutôt que forme dans l'espace. »²⁴ Dans cette logique, les enseignes volent la vedette aux édifices le long du Strip : « l'enseigne devant est une extravagance vulgaire, le bâtiment derrière une modeste nécessité ». Parfois l'un et l'autre se confondent comme dans le cas d'un restaurant en forme de hamburger ou d'une boutique qui ressemble à un canard, ici illustrée par un croquis de R. Venturi.

En quête de légitimité historique, les Venturi assurent ensuite que « visiter Las Vegas au milieu des années 1960 était comme visiter Rome à la fin des années quarante » ; dans un cas comme dans l'autre, la confrontation directe avec le paysage existant permet de remettre en cause les théories formulées par les générations précédentes. Toujours par analogie, ils comparent l'espace public de Rome – illustré par le plan de Nolli²⁵ – à celui de Las Vegas, et établissent des parallèles entre la circulation des pèlerins d'une église à l'autre, à celle des joueurs qui vont de casino en casino.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p.39.

²⁵ Le grand plan de Rome, gravé et édité par Giambattista Nolli (1692-1756) en 1748, resta pendant longtemps la description la plus précise de la ville, et fut une référence pour tout ceux qui entreprirent le « grand tour ».

L'ordre complexe du Strip

Le paragraphe suivant – « *System and order on the Strip* » – est l'occasion pour les auteurs de lutter contre une idée reçue qui veut que « l'image du boulevard commercial c'est le chaos »²⁶. A contrario, ils s'efforcent de décrire deux ordres sur le Strip : « l'ordre visuel évident du mobilier urbain, et l'ordre visuel difficile des bâtiments et des enseignes » ; le premier relève du domaine public, et le second de la sphère privée. Leur combinaison permet « la continuité *et* la discontinuité, le mouvement *et* l'arrêt, la clarté *et* l'ambiguïté, la coopération *et* la compétition, la communauté *et* l'individualisme brutal » ; une série d'associations entre des notions opposées qui renvoie directement à celle proposée par R. Venturi dans *Complexity and Contradiction in Architecture*.

Puis, les Venturi en viennent aux constructions élevées le long du Strip. Ils évoquent le rôle des parkings de prestige, et plus généralement l'espacement entre les édifices – « le grand espace devant les bâtiments est caractéristique du Strip »²⁷, qui implique de les voir comme des « séquences en mouvement » depuis l'habitacle des automobiles. Pour les Venturi, les bâtiments se tournent de manière à être au mieux perçus depuis le boulevard ; les façades latérales sont les plus travaillées, les élévations principales s'inclinent vers la voie, et l'arrière qui donne sur le désert est totalement négligé. Ces édifices sont parfois difficiles à distinguer derrière les enseignes géantes qui bordent le Strip, elles aussi orientées en deux et trois dimensions vers les conducteurs. Les auteurs en font une description impressionniste qui emprunte au texte écrit par Tom Wolfe sur Las Vegas. Ils relèvent que la complexité programmatique des casinos se traduit dans leur mise en œuvre par un grand éclectisme stylistique. S'appuyant sur une série de photographies, ils énumèrent les citations artistiques qui s'égrènent le long du Strip, et s'attardent particulièrement sur le Caesars Palace et son style gréco-romain. Ils soulignent le collage très libre des références.

Les trois paragraphes suivants sont l'occasion pour les Venturi de décrire les espaces intérieurs des casinos, hermétiquement séparés de leur environnement extérieur – le contraste le plus fort est atteint dans le patio, véritable oasis. Les vastes salles de jeux qui occupent l'essentiel du rez-de-chaussée apparaissent sans limites, baignées de la même lumière de jour comme de nuit – « la lumière ne sert pas à définir l'espace »²⁸, « l'éclairage est antiarchitectural ». Le dispositif vise à « l'intimité, la protection, la concentration et le contrôle. » Les Venturi décrivent le casino comme un édifice dont l'aménagement est dicté par des considérations économiques et techniques liées

²⁶ *Op.cit.*, VENTURI & SCOTT BROWN (1968), p.40.

²⁷ *Ibid.*, p.41.

²⁸ *Ibid.*, p.89

au conditionnement de l'air. Ils retiennent de leur visite que ces espaces intérieurs incarnent une « nouvelle monumentalité », non plus fondée sur les grands volumes et les prouesses structurelles, mais sur de « vastes espaces bas », illimités, et plongés dans la pénombre.

Les Venturi reviennent à la fin de leur article sur l'« ordre complexe » qu'ils repèrent dans le paysage commercial de Las Vegas. Ils le rapprochent de celui qui caractérise la Broadacre City de Frank Lloyd Wright, à la différence que selon eux l'ordre du Strip n'est pas « dominé par l'expert », et inclut des architectures de tous styles. Le chaos n'est pas loin, mais l'unité d'ensemble est maintenue entre les différents éléments.

En conclusion, les deux architectes précisent que leur analyse ne porte pas sur les « valeurs » de Las Vegas – la publicité, le jeu, l'instinct de compétition, mais sur la forme de la ville ; « c'est une étude de méthode, pas de contenu ». Et ils terminent leur texte de la même façon qu'ils l'ont commencé, par une analogie entre le travail de l'architecte et celui de l'écrivain. Ils se réfèrent à nouveau à travers R. Poirier, à la manière dont des auteurs comme J. Joyce ou T.S. Eliot ont construit leur œuvre à partir « des matériaux à leur disposition », c'est-à-dire en puisant dans la littérature existante. Ils veulent ainsi montrer en fin de compte que leur étude sur Las Vegas contribue au renouvellement de la création architecturale.

On Ducks and Decoration

Cet article publié dans *The Architectural Forum* est très rapidement traduit puis repris dans plusieurs revues étrangères : en français dans *l'Architecture d'aujourd'hui* en septembre 1968, en italien dans *Lotus* toujours en 1968²⁹, et en allemand dans *Werk* en avril 1969. Les Venturi font pendant ce temps paraître en anglais un second texte dans *Architecture Canada* qui peut directement être associé au premier³⁰. Au moment même où ils retournent à Las Vegas, accompagnés par un groupe d'étudiants de Yale, ils y développent quelques arguments théoriques tout juste esquissés dans *The Architectural Forum*. D. Scott Brown se souvient des conditions de la rédaction de cet article :

²⁹ Robert VENTURI & Denise SCOTT BROWN, « A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas », *Lotus*, v.5, p.70-91.

³⁰ Denise SCOTT BROWN & Robert VENTURI, « On Ducks and Decoration », *Architecture Canada*, octobre 1968, p.48-49.

[*On Ducks and Decoration*] fut écrit pendant que nous dirigions le studio sur Las Vegas à Yale. En voyant des entrepôts victoriens modestement décorés à travers les fenêtres du train qui nous emmenait chaque semaine à New Haven ; en travaillant dans le bâtiment d'Art et d'Architecture [de Paul Rudolph] ; en analysant les enseignes du Strip de Las Vegas et en lisant *God's Own Junkyard* de Peter Blake, recommandé pour le studio – un jour tout s'est rejoint pour former le fameux (ou infâme) argument sur le symbolisme ignoré de la forme architecturale. J'ai écrit le premier brouillon...il fut réécrit et étendu dans la seconde partie de *Learning from Las Vegas*. Dans cette première formulation, *canard* est utilisé métaphoriquement pour la première fois, mais nous faisons référence à la *décoration* et non au *hangar décoré* ; cette idée est venue plus tard.³¹

Signé par D. Scott Brown et Robert Venturi – la préséance entre auteurs est ici inversée – le texte ne se réfère jamais directement à Las Vegas. Les Venturi y soutiennent que des architectes comme Loos, Perret, et dans une moindre mesure Le Corbusier, en rejetant la décoration, l'ont généralisée sans le dire. Son incorporation, et celle des arts plastiques dans l'architecture moderne se sont ainsi réalisées selon eux à un « niveau inconscient ». D. Scott Brown et R. Venturi regrettent que le fonctionnalisme subordonne toute réflexion sur la forme architecturale à une transposition dans l'espace des données programmatiques et constructives. Il n'en résulte pour eux qu'une « déformation » qui produit des bâtiments « inintéressants ». Forts de leur constat, les auteurs réitèrent leur profession de foi :

Nous croyons à un nouvel intérêt pour l'architecture de la communication faite de symbolisme et de médias qui va nous conduire à réévaluer l'éclectisme et les styles pittoresques du siècle dernier, mais aussi notre propre architecture commerciale – l'architecture pop si vous préférez – et nous permettre finalement de faire face à la question de la décoration.³²

Reprenant le cours de l'argument développé dans « A significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas », les Venturi opposent donc les bâtiments-enseignes – comme celui en forme de canard rendu célèbre par Peter Blake³³ – aux bâtiments *devant* lesquels on trouve des enseignes. Par extension, ils associent la plupart des édifices contemporains à la première catégorie – « les bâtiments où l'expression a déformé la totalité au-delà des limites de l'économie et de la commodité », alors qu'ils affichent une préférence personnelle pour la seconde – « plus facile, moins chère, plus directe et simplement plus honnête ». Deux croquis accompagnent cet exposé, dont l'un inédit assimile un édifice moderniste à un canard. Les auteurs concluent par un

³¹ D. Scott Brown citée dans : Joan OCKMAN, *Architecture Culture 1943-1968 : A documentary Anthology*, New York : Rizzoli, 1993, p.446.

³² *Op.cit.*, SCOTT BROWN & VENTURI (1968), p.48.

³³ Voir chapitre 2.1

aphorisme emprunté à l'architecte britannique Augustus Pugin via l'Américain Morris Lapidus :
« il est acceptable de décorer une construction, mais jamais de construire une décoration. »

Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research

Depuis 1966, R. Venturi a cessé d'enseigner à Penn et a rallié la Yale School of Architecture à New Haven dans le Connecticut où le nouveau *chairman* Charles W. Moore³⁴ l'a nommé *Davenport Professor*. Il y dirige un premier studio de projet sur la Herald Square Subway Station de New York en 1967. L'année suivante, il se voit offrir la possibilité avec D. Scott Brown qui le rejoint, de consacrer au Strip de Las Vegas un studio thématique mêlant recherche et projet. Dans un contexte local et national de forte agitation politique – protestations contre la guerre du Vietnam, mouvements des droits civiques, procès des dirigeants des Black Panthers à New Haven même³⁵ – C.W. Moore encourage en effet l'ouverture disciplinaire et les expérimentations pédagogiques les plus innovantes. Les étudiants sont incités à sortir des studios et à explorer New Haven, aussi bien à travers son architecture monumentale publique que ses édifices vernaculaires – usines, zones ferroviaires, quartier d'habitations populaires, etc. Ils participent dès leur première année à des expériences pratiques de construction – « *hands on* » – au profit de communautés pauvres des Appalaches et du Kentucky. De nombreux enseignements se focalisent sur les logements à bas coûts, le *design* communautaire, et l'*advocacy planning*. Les étudiants sont enfin régulièrement associés à des pratiques artistiques radicales, comme lorsqu'ils aident à installer une œuvre de Claes Oldenburg sur le Campus ou quand ils contribuent au Project Argus, une installation multimédia qui bouscule les conceptions traditionnelles de l'espace³⁶.

Une expérience pédagogique originale

Le studio intitulé *Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research* est programmé pour l'automne. Il s'adresse principalement à de futurs architectes, et comme son nom l'indique

³⁴ Charles Moore (1925-1993) est un architecte américain qui avant d'être recruté par Yale en 1965 dirigea le département d'architecture de l'*University of California* à Berkeley. Il est d'abord *chairman* puis *dean* de la *Yale School of Architecture* entre 1969 et 1970. À côté de son œuvre construite, il est connu pour ses prises de positions théoriques, autour de la notion de *place-making*, qu'il a exposé dans un célèbre essai : Charles MOORE, « You have to Pay for the Public Life », *Perspecta*, n°9/10, mai 1965.

³⁵ Le procès qui fit suite à l'assassinat d'un informateur du FBI s'est tenu à New Haven en mai 1970. À cette occasion, l'Université de Yale devint un point de ralliement pour la gauche radicale américaine à qui de nombreux étudiants apportèrent leur soutien.

³⁶ Sur les années Moore à Yale, voir : Eve BLAU, *Architecture or Revolution : Charles Moore and Yale in the late 60's*, New Haven : Yale School of Architecture, 2001.

accorde une place centrale à l'étude des formes architecturales et urbaines appliquée au paysage ordinaire. Il s'agit en fait pour les Venturi, et surtout pour D. Scott Brown qui assure la coordination pédagogique, de concilier à l'intérieur d'un même enseignement le *design* et la recherche³⁷, l'architecture et les sciences sociales. Très structuré, le studio amène les étudiants à travailler sur un thème bien précis, alternant le travail de documentation, l'enquête sur le terrain, le projet et plusieurs phases d'analyse. Les Venturi conduisent cet enseignement avec l'aide de Steven Izenour³⁸, un jeune architecte qu'ils ont connu à Penn et qui est devenu leur assistant. Ils encadrent neuf étudiants en architecture, deux en urbanisme et deux en graphisme³⁹. Après trois semaines de recherches en bibliothèque à Yale, ils partent tous au mois d'octobre 1968 pour la Côte Ouest. Pendant quatre jours, ils restent à Los Angeles, où ils visitent Disneyland ainsi que l'atelier de l'artiste Edward Ruscha. Puis ils se rendent à Las Vegas où, par petits groupes, ils commencent à documenter le Strip par tous les moyens – incluant le survol de la ville dans l'hélicoptère d'Howard Hughes. Quelques années plus tard D. Scott Brown se souvient :

Les étudiants ont fait des diapos et plusieurs films du Strip et de Fremont Street. Ils ont aussi collecté des cartes, des prises de vue aériennes et du matériel publicitaire sur Las Vegas et sur les différents hôtels et casinos. Nous avons trouvé d'anciennes photographies, sur lesquelles nous avons noté les changements et les permanences dans la ville, et enregistré sur cassette les témoignages de vieux habitants. Nous avons aussi écouté le point de vue des officiels sur le zoning et les réglementations en vigueur sur le Strip. Nous avons conduit des entretiens à la Young Electric Sign Co, visité leur usine et commandé au créateur de l'enseigne Aladdin une description détaillée de sa philosophie du design. Nos tentatives pour trouver des statistiques sur la vie de la cité, ses réseaux et ses formes d'activité ont été assez infructueuses. Les questions sur la valeur des terrains ont eu pour réponse : « si vous obtenez cette information, vous serez la personne la plus puissante à Las Vegas. » Nous n'avons pas pu prendre de photos à l'intérieur des casinos, et nos essais d'enregistrement sonores se sont arrêtés sur un « attrapez ce type ! ». Nos efforts pour repérer la manière dont les gens utilisaient le Strip ont échoué [...] Suivre les gens en voiture, monter dans le bus avec eux, essayer de se faire prendre en stop, ont donné peu d'informations et nous ont fait perdre du temps. Finalement, nous avons simplement positionné les étudiants à l'entrée de plusieurs casinos afin qu'ils observent par où les voitures arrivaient et où elles se garaient par rapport aux enseignes.⁴⁰

³⁷ Cf. Denise SCOTT BROWN, « On Formal Analysis as Design Research », *Journal of architectural education*, vol.32, n°4, mai 1979, p.8-11.

³⁸ Steven Izenour (1930-2001) est le fils de George Izenour, considéré comme le père de l'éclairage moderne dans le théâtre américain. Il fait ses études à l'Université de Pennsylvanie puis de Yale où il obtient son Master en architecture, avant de rejoindre l'agence Venturi & Rauch en 1969.

³⁹ Ralph Carlson, Tony Farmer, Ron Filson, Glen Hodges, Peter Hoyt, Charles Korn, John Kranz, Peter Schlaifer, Peter Schmitt, Dan Scully, Doug Southworth, Martha Waner, Tony Zunino. À noter que Daniel V. Scully – fils de l'historien Vincent Scully – et Ronald Filson, obtiennent en 1969 une bourse d'étude pour poursuivre à Rome pendant un an, une analyse comparée de la ville italienne et de Las Vegas. Voir ; Daniel V. SCULLY & Ronald FILSON, « Las Vegas to Rome », *AIA Journal*, décembre 1969, p.51.

⁴⁰ *Op.cit.*, SCOTT BROWN (1979), p.10.



Les membres du studio devant le Stardust en octobre 1968. (Avec l'aimable autorisation de l'agence VSBA)

the grand proletarian cultural locomotive

REV



the world A&A 10 Jan 69 10:00 a.m.

the grand premiere to the

L'affiche annonçant la présentation des résultats du studio en janvier 1969.

Sur le Strip, ce groupe d'étudiants élégants et cultivés suscite immédiatement la curiosité de la presse locale qui se passionne pour ce « professeur de Yale qui fait l'éloge du Strip »⁴¹. Le journaliste T. Wolfe, alors dans la région, remarque le passage des Venturi et s'en fait l'écho dans *The Los Angeles Times* :

Robert Venturi est l'un rare architecte américain sérieux à comprendre le potentiel de la technologie des enseignes électriques et à concevoir à grande échelle de l'architecture électrographique. En ce fait, ce mois-ci (octobre), il a emmené ses étudiants en troisième année de Yale dans le Nevada pour étudier le paysage électrographique de Las Vegas avec la même précision objective et savante qui pourrait être appliqué à Athènes ou Pompéi.⁴²

Après dix jours passés à Las Vegas, le groupe rentre à Yale avec cinq mille diapositives couleur, près de trois mille mètres de films et de nombreux documents liés à l'économie et la planification de la ville⁴³. Après cette phase intensive de documentation, D. Scott Brown fait aussitôt plancher les étudiants pendant quatre jours sur une esquisse de ce que le Strip devrait être ; un travail qui ne les enthousiasme guère et qu'ils décrivent comme « ce boulot que nous a donné Denise pour nous occuper »⁴⁴. Puis pendant dix semaines encore, ils analysent les documents ramenés et produisent sous la direction des Venturi et de S. Izenour près de quatre-vingts cartes, diagrammes et collages photographiques.

Une grande première mondiale

Début janvier 1969, les étudiants présentent en public leurs travaux. Les jours précédents, ils ont fait placarder dans l'école une affiche qui annonce l'événement⁴⁵. Il s'agit d'une photographie en noir et blanc sur laquelle on distingue le parking du casino Caesars Palace, avec au premier plan des statues de légionnaires romains et à l'arrière-plan la chaîne montagneuse des Spring Mountains. Le texte annonce la présentation pour le mardi dix janvier à partir de dix heures du matin, dans le hall de l'Art and Architecture building qui abrite la Yale School of Architecture. Manifestement conscients de l'originalité de leur travail, les étudiants annoncent « une grande

⁴¹ Cf. Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN & Steven IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, Cambridge : MIT Press, 1972, p.VIII.

⁴² Tom WOLFE, « I Drove Around Los Angeles and Its Crazy ! The Art World Upside Down », *The Los Angeles Times*, 1^{er} décembre 1968, p.Q18. L'article sera à nouveau publié dans *Architectural Design* en juillet 1969 sous le titre « Electrographic Architecture ».

⁴³ Cf. *op.cit.*, STIERLI (2008), p.15.

⁴⁴ *Op.cit.*, SCOTT BROWN (1979), p.9.

⁴⁵ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.III.

première mondiale », et rebaptisent pour l'occasion le studio « la grande locomotive culturelle et prolétarienne ».

Dans le contexte de l'époque, le poster s'apparente très clairement à ce qu'on nomme en Chine un *dazibao*, une affiche que l'on placarde dans l'espace public pour attirer l'attention sur un problème politique ou moral. Ainsi, le 25 mai 1966, un *dazibao* a été affiché à l'Université de Pékin pour dénoncer l'influence qu'y exerce la soi-disant « bourgeoisie antirévolutionnaire ». Celui-ci est devenu l'un des symboles de ce que l'on appelle « la grande révolution culturelle prolétarienne ». Lancé par Mao Zedong en République populaire de Chine en 1966, ce mouvement révolutionnaire qui s'appuie sur la jeunesse des gardes rouges, vise à renverser les élites, les mandarins et les valeurs traditionnelles, et à permettre au « grand timonier » de récupérer les principaux leviers du pouvoir. Dans le milieu de l'architecture, les maoïstes sont en première ligne lors de la grève qui touche l'École des Beaux-arts à Paris en mai 1968, laquelle débouche rapidement sur la fermeture de cette vénérable institution⁴⁶. Avec une bonne dose d'ironie et de provocation, l'affiche réalisée par les étudiants de Yale présente ainsi *Learning from Las Vegas* comme « *the grand proletarian cultural locomotive* », c'est-à-dire comme une révolution culturelle dans le milieu de l'architecture et dans son enseignement académique aux États-Unis.

En l'occurrence, la présentation du studio se déroule au cœur du Art and Architecture Building de l'Université de Yale, un édifice conçu par l'architecte moderniste Paul Rudolph et qui a été célébré lors de son inauguration en 1963, avant progressivement d'être de plus en plus décrié. Depuis 1968, une installation multimédia imaginée par C. Moore, le « Project Argus », occupe dans sa diagonale le hall central du bâtiment, opposant à son espace monumental et sculptural, un dispositif atmosphérique et expérimental⁴⁷. De part et d'autre de cette installation, les étudiants des Venturi affichent leurs panneaux de grands formats et projettent dans l'obscurité diapositives et films⁴⁸. Diagrammes, photographies et dessins se superposent sur les murs comme lors de l'exposition à la Philadelphia Art Alliance quelques mois plus tôt. Les trois lettres « LLV », en néon rouge, flottent au milieu de l'espace. Toute la journée, les deux architectes organisent un *show* impressionnant. D. Scott Brown guide les invités à travers les présentations thématiques de chaque étudiant. Dans l'assistance sont présents : C.W. Moore bien sûr, l'historien Vincent Scully,

⁴⁶ Cf. Jean-Louis VIOLEAU, *Les architectes et mai 1968*, Paris : Editions Recherches, 2005, p.236-237.

⁴⁷ Cf. C. Ray SMITH, *Supermannerism : New attitudes in Post-Modern Architecture*, New York : Dutton, 1977, p.108-109.

⁴⁸ Les titres des films sont : *Fremont Electro-orgasmic* (de Peter Schlaifer), *Three projector Dead Pan, Impulse vision, Selected Vision, Sign Cycles, and Image* (de Peter Schlaifer), *Time Lapse and Three Projector Dead Pan II*.

les architectes Donlyn Lyndon, Alan Lapidus, et Kevin Roche, Tom Wolfe, l'éditeur George Braziller, le critique C.Ray Smith et bien d'autres encore.⁴⁹ Dans le public, de nombreuses critiques se font cependant entendre ; R. Venturi se souvient : « un groupe d'étudiants de Columbia University est venu en bus exprès de New York pour chahuter et nous apostropher, tout comme l'on fait d'ailleurs des gens d'autres départements de Yale. »⁵⁰ Quelques jours après la présentation, l'architecte qui écrit à V. Scully pour le remercier de sa présence, lui fait part de son sentiment : « nous trouvons que cela c'est bien passé en général, mais je n'arrive toujours pas à croire que certaines personnes ne peuvent comprendre que nous voulions juste regarder Las Vegas en restant neutres, ce qui est pourtant une approche poétique connue de longue date. »⁵¹

Provocation

Entre mars 1968 et janvier 1969, R. Venturi et D. Scott Brown donnent ainsi corps à une première occurrence de *Learning from Las Vegas*. Le discours est textuel, par le biais de la publication des deux articles dans *The Architectural Forum* et *Architecture Canada*, mais aussi déjà visuel à travers la présentation du studio qui se tient à la Yale School of Architecture. À noter que le studio est bien la conséquence et non la cause de l'article comme on peut encore le lire très souvent. Sous ces différentes formes, les deux architectes livrent en tout cas au public tant professionnel qu'universitaire un propos qui s'organise autour de trois axes majeurs.

D'abord, ils font la promotion d'une méthode de conception architecturale bien particulière. Par analogie avec les autres arts – littérature, peinture, etc. – ils défendent l'idée qu'il faut en tant qu'architecte renouer avec les pratiques d'avant-garde, apprendre et faire avec ce qui est déjà là, c'est-à-dire avec les constructions et la ville existante. Ils portent ainsi une première attaque contre la mystique de la page blanche, de la *tabula rasa* et de l'utopie qu'ils associent aux architectes modernistes de leur temps. Ensuite, ils plaident pour une meilleure prise en compte de la fonction communicationnelle de l'architecture – qu'ils mettent en œuvre eux-mêmes lors de la présentation à Yale – par le biais de la symbolique, de l'iconographie et de la décoration. Idéalement, celle-ci passe par une disjonction entre un signe et le bâtiment sur lequel celui-ci est apposé. Se faisant, ils portent une seconde attaque contre les architectes modernes, cette fois-ci à travers la prépondérance que ceux-ci accordent à la spatialité. Enfin, les Venturi soutiennent

⁴⁹ Cf. C.Ray SMITH, « Yale dissects Vegas », *Progressive Architecture*, mars 1969.

⁵⁰ Robert Venturi, entretien avec l'auteur, juillet 2005.

⁵¹ Lettre de Robert Venturi à Vincent Scully en date du 16 janvier 1969. VSB 284. Archives de l'Université de Pennsylvanie.

qu'en dépit des apparences, le paysage de bord de route obéit à un ordre complexe, c'est-à-dire à une organisation entre ces parties, et plus précisément encore à un système cohérent, qui par l'articulation de ses éléments produit une unité de style. Là encore, ils s'en prennent au credo des architectes modernistes qui ne jurent que par la simplification des formes architecturales et urbaines.

R. Venturi et D. Scott Brown s'engagent ainsi fortement : pour l'imitation et contre l'invention *ex nihilo*, pour le symbolisme et contre le spatialisme, pour la complexité et contre la simplicité. Ils puisent leurs arguments dans l'expérience qu'ils ont faite de Las Vegas, et élèvent la cité du Nevada au niveau de Rome pour ce qu'elle peut apprendre aux architectes. Ils en font la source d'un ordre américain à partir duquel ils proposent de renouveler en profondeur le vocabulaire architectural, et de fonder une nouvelle monumentalité. C'est bien une véritable « révolution culturelle » qu'ils lancent avec *Learning from Las Vegas*, laquelle déclenche immédiatement une réaction à la hauteur des valeurs établies qu'elle met en cause.

Chapitre 1.3

Réception I

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Jean-Paul Sartre pose qu'un texte n'existe qu'en tant que lu¹. Il présente la littérature comme un phénomène de communication qui requiert le passage d'une information depuis un émetteur vers un récepteur. Quelques années plus tard, le sociologue Robert Escarpit ajoute qu'« une chose ne peut être dite à quelqu'un (c'est-à-dire publiée) que si d'abord elle a été dite *pour* quelqu'un. »² Ainsi explique-t-il, une véritable collaboration s'installe entre l'auteur et le lecteur : « le créateur entame (imaginairement ou réellement) avec son public-interlocuteur (même si parfois ce public est lui-même) un dialogue qui n'est jamais gratuit, un dialogue qui veut émouvoir, convaincre, informer, consoler, libérer, voir désespérer, mais un dialogue avec une intention. »³ Pour J.P Sartre comme pour R. Escarpit, un texte n'existe donc réellement qu'à travers sa réception. L'écriture n'est qu'une possibilité pour une œuvre ; c'est la lecture qui lui donne vie.

Sur cette base, je porte ici mon attention non plus directement sur la production de *Learning from Las Vegas*, mais sur les réactions qu'elle a suscitées dans la critique aux États-Unis et en Europe. Je souhaite ainsi éclairer le sens et l'importance qu'a pris alors progressivement le discours développé par les Venturi, et contribuer de cette manière à l'historiciser, et à le présenter comme une construction sociale et culturelle. Cette première étude de la réception de *Learning from Las Vegas* est aussi pour moi un moyen d'éclairer la nature et les enjeux des débats plus larges qui se nouent à cette occasion, et incidemment de dresser un tableau de la situation théorique et critique dans laquelle se trouve plongée l'architecture américaine après l'agitation de l'année 1968.

Avant de les soumettre à une analyse tant quantitative que qualitative, j'ai donc rassemblé l'ensemble des textes parus dans la presse et dans la littérature, entre 1968 et 1971, qui réagissent spécifiquement et substantiellement⁴ aux deux articles publiés par les Venturi, et au studio qu'ils ont dirigé à la Yale School of Architecture en 1968. J'y ai ajouté quelques textes, dont deux écrits par Denise Scott Brown elle-même, qui à l'automne 1971 participent explicitement au débat

¹ Cf. Jean-Paul SARTRE, *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948.

² Robert ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris : PUF, 1958, p.97

³ *Ibid.*, p.99

⁴ Je n'ai en effet pas retenu dans mon *corpus* les textes qui font une allusion trop brève ou trop superficielle à *Learning from Las Vegas*.

engagé par *Learning from Las Vegas*, notamment à l'occasion d'une exposition qui se tient au Whitney Museum of American Art à New York.

Afin de réaliser le recensement précis de ces textes, j'ai croisé plusieurs sources bibliographiques. Je me suis d'abord reporté à l'édition révisée du livre des Venturi, *Learning from Las Vegas : The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, dans lequel se trouve une liste des écrits portant sur les Venturi jusqu'en 1976⁵. Celle-ci a depuis été complétée par l'agence Venturi, Scott Brown and Associates et mise en ligne sur son site internet⁶. J'ai ensuite vérifié l'exhaustivité de cet inventaire en interrogeant plusieurs index bibliographiques⁷ à la recherche d'articles faisant directement référence à *Learning from Las Vegas*. Enfin, au fil de mes recherches, j'ai effectué un certain nombre de recoupements qui m'ont finalement permis d'établir une liste définitive de vingt-et-un textes que j'ai pu me procurer en bibliothèque, et qui forment le *corpus* étudié ici.

Liste des textes publiés à propos de *Learning from Las Vegas* entre 1968 et 1971

- Albert G. Melcher, « Stripsville », *The Architectural Forum*, mai 1968.
Paul Richard, « Learning from Las Vegas », *The Washington Post*, 19 janvier 1969.
Ada Louise Huxtable, « The Case for Chaos », *The New York Times*, 26 janvier 1969.
Ray C. Smith, « Yale dissects Vegas », *Progressive Architecture*, mars 1969.
Donald Watson, « LLV, LLV : ? VVV », *Novum Organum*, mai 1969.
Robert A.M. Stern, « Afterword », in *New Directions in American Architecture*, 1969.
Martin Pawley, « Leading from the rear », *Architectural Design*, janvier 1970.
Robert Venturi and Denise Scott Brown, « Reply to Pawley », *Architectural Design*, juillet 1970.
Martin Pawley, « Martin Pawley replies », *Architectural Design*, juillet 1970.
Franz Schulze, « Chaos as architecture », *Art in America*, juillet-août 1970.
« Letters », *Art in America*, novembre 1970.
Tomas Maldonado, « Las Vegas », in *La Speranza progettuale, ambiente e società*, 1970.
Paolo Sica, *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, 1970.
Vincent Scully, *The work of Venturi and Rauch architects and planners*, 1971.
Ada Louise Huxtable, « Celebrating 'Dumb Ordinary' Architecture », *The New York Times*, 1er octobre 1971.
Paul Goldberger, « Less is More - Mies van der Rohe : Less Is a Bore - Robert Venturi », *The New York Times Magazine*, 17 octobre 1971.
« Picasso is no duck », *The Architectural Forum*, novembre 1971.
Denise Scott Brown, « Learning from Pop », *Casabella*, décembre 1971.
Kenneth Frampton, « America 1960-1970 notes on urban images and theory », *Casabella*, décembre 1971.
Denise Scott Brown, « Reply to Frampton », *Casabella*, décembre 1971.
Robert Goodman, « The architecture of counter-revolution », in *After the planners*, 1971.

⁵ Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN et Steven IZENOUR, *Learning from Las Vegas : The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge : The MIT Press, 1977, pp.167-189.

⁶ Cf. <http://www.vsba.com/bibliography/index.html>

⁷ Archirès, Art Index, Avery Index to Architectural Periodicals, British Architectural Library Catalogue, Proquest Research Library, etc.

La première réception de *Learning from Las Vegas* (1968-1971)

On le voit, au tournant des années 1970, il ne se passe pas une année entière sans que ne paraisse un texte consacré à *Learning from Las Vegas*. On peut aisément en décomposer sa réception en trois vagues qui se suivent ; une première début 1969, une seconde en 1970 et une troisième à l'automne 1971.

Exception faite d'un poème envoyé à la rédaction de *The Architectural Forum* juste après la publication de l'article des Venturi⁸, c'est le studio qui s'est tenu plusieurs mois plus tard à la Yale School of Architecture qui déclenche les premières réactions. Cinq textes lui sont dédiés avant l'été 1969, faisant rapidement d'une expérience pédagogique, menée certes dans une prestigieuse université, un événement national⁹. Quinze jours après sa présentation en public, le journaliste Paul Richard consacre ainsi au « projet Learning Las Vegas » un article dans *The Washington Post*. Il y relate l'aventure des quinze étudiants de Yale, de D. Scott Brown et de R. Venturi – « le brillant jeune architecte qui a organisé le projet LLV »¹⁰. Cette publication compte moins par son contenu – l'auteur s'y contente de restituer la plupart des arguments développés dans le cadre du studio – que par l'écho qu'elle donne à un simple enseignement bien au-delà des limites du milieu architectural¹¹. Une semaine plus tard, la critique d'architecture Ada Louise Huxtable contribue elle aussi à ce rayonnement immédiat en lui consacrant une quasi pleine page dans *The New York Times*¹² ; à noter qu'elle est ici la première à évoquer l'article publié par les Venturi en mars 1968. La presse professionnelle américaine est plus lente à réagir et plus réservée ; seul C. Ray Smith se fend d'un compte-rendu assez factuel de la présentation du 10 janvier dans les colonnes de *Progressive Architecture*¹³. La réaction la plus enthousiaste est celle de l'architecte Robert Stern qui conclut début 1969 son livre *New directions in American Architecture*, avec les « meilleurs espoirs, les nouvelles directions » pour l'architecture américaine qui se manifestent selon lui dans les écoles, et notamment à Yale sous la direction de R. Venturi. Il fait en effet du studio *Learning from Las Vegas* – « le résultat le plus significatif qui est sorti de la nouvelle et non-élitiste approche de

⁸ Cf. Albert G. Melcher, « Stripville », *The Architectural Forum*, mai 1968.

⁹ Pour être tout à fait complet sur l'écho que suscite le studio de Yale dans la presse professionnelle, il faut noter qu'il est mentionné à la fin de l'année 1970 dans *AIA Journal* comme ayant fait de Las Vegas « une forme d'art en architecture. » cf. Robert A. FIELDEN, « In Defense of the Strip », *AIA Journal*, vol.54, décembre 1970.

¹⁰ Paul RICHARD, « Learning from Las Vegas », *The Washington Post*, 19 janvier 1969.

¹¹ Le journaliste publie à nouveau son texte dans une version aménagée à la fin de l'année. Il y situe cette fois le travail des Venturi dans le contexte de la campagne menée par l'épouse du président des Etats-Unis, Lady Bird Johnson, en faveur de l'embellissement des routes américaines. cf. Paul RICHARD, « Learning from Las Vegas », *Today's Family Digest*, novembre 1969.

¹² Cf. Ada Louise HUXTABLE, « The Case for Chaos », *The New York Times*, 26 janvier 1969.

¹³ Cf. C. Ray SMITH, « Yale dissects Vegas », *Progressive Architecture*, mars 1969.

l'enseignement de l'architecture »¹⁴ – un événement aussi important pour l'architecture américaine que bon nombre de bâtiments construits au cours des dernières années. Enfin, le Studio de Yale fait parler de lui à New Haven même, dans le journal édité par les étudiants de l'École d'art et d'architecture, où un professeur invité revient sur le « succès » de cette expérience pédagogique qui a consisté selon lui « autant à désapprendre qu'à apprendre ». ¹⁵

Une seconde salve de réactions, qui concerne cette fois avec un certain retard l'article « A significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas » ponctue l'année 1970. Les commentaires viennent alors principalement d'Europe et du milieu architectural. Dès le début de l'année, les deux architectes de Philadelphie se trouvent ainsi entraînés, dans les colonnes de la revue anglaise *The Architectural Design*, dans une violente dispute avec le critique d'architecture Martin Pawley. Celui-ci attaque *Learning from Las Vegas* à travers l'écho élogieux qu'en a donné R. Stern quelques mois plus tôt. Les Venturi répliquent eux-mêmes par une lettre adressée à la rédaction et qui paraît l'été suivant. Enfin, M. Pawley répond à la réponse des Venturi. En Italie, la réception de *Learning from Las Vegas* s'exprime dans deux ouvrages publiés là aussi par des architectes. Tomás Maldonado dédie ainsi un chapitre entier de *La Speranza progettuale, ambiente e società* à une recension approfondie de l'article paru en mars 1968¹⁶, tandis que Paolo Sica y fait longuement référence dans *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*¹⁷. Aux États-Unis cette année-là, le critique Franz Schulze s'intéresse dans l'une des principales revues d'art américaines à l'« article très largement discuté » qu'ont publié les Venturi sur Las Vegas¹⁸.

Learning from Las Vegas suscite un regain d'intérêt aux États-Unis à l'occasion d'une exposition consacrée au travail des Venturi qui se tient au mois d'octobre 1971 au Whitney Museum of American Art à New York. Un texte de Vincent Scully introduit ce *show* dans lequel de nombreux documents réalisés pendant le studio de Yale sont pour la première fois exposés en public¹⁹. Bon nombre d'architectes s'y précipitent, curieux « de voir si le train est parti sans eux »²⁰. Encore une fois, la presse professionnelle américaine se montre pourtant avare de commentaires. Seul *The Architectural Forum* mentionne dans une rubrique d'actualité ce « fantastique show d'architecture

¹⁴ Robert STERN, *New Directions in American Architecture*, George Braziller, New York, 1969, p.115.

¹⁵ Cf. Donald WATSON, « LLV LLV : VVV ? », *Novum Organum*, n°5, 1969.

¹⁶ Cf. Tomás MALDONADO, *La Speranza progettuale, ambiente e società*, Torino : Einaudi, 1970.

¹⁷ Cf. Paolo SICA, *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Bari: Laterza, 1970.

¹⁸ Cf. Franz SCHULZE, « Chaos as Architecture », *Art in America*, juillet-août 1970.

¹⁹ Cf. Vincent SCULLY, *The Work of Venturi and Rauch architects and planners*, Whitney Museum of American Art, New York, 1971.

²⁰ « Venturi and Rauch projects shown in New York », *Architectural Record*, novembre 1971.

pop »²¹ que la revue inscrit dans la continuité de l'article publié par les deux architectes de Philadelphie en mars 1968. Ce sont en fait les grands quotidiens nationaux qui s'emparent les premiers du sujet. Paul Goldberger saisit ainsi cette opportunité pour revenir dans *The New York Times Magazine* sur le travail des Venturi concernant Las Vegas avec lequel, ils « ont rendu furieux les autres architectes, fasciné les étudiants et sont peut-être devenus les figures les plus controversées de l'architecture américaine d'aujourd'hui »²². A. L. Huxtable en convient dans *The New York Times* lorsqu'elle s'attarde à nouveau sur la célébration du « paysage pop » et cette incitation à apprendre de Las Vegas et de Levittown – la banlieue résidentielle à laquelle les Venturi ont consacré l'année passée un autre studio – qui déclenche le « choc et la rage » chez la plupart des professionnels – « 90 % sont contre », précise-t-elle²³. Un accueil glacial dont témoigne l'ouvrage publié la même année par l'architecte Robert Goodman, et dans lequel celui-ci s'attaque avec véhémence à la position des Venturi concernant Las Vegas. Une réaction comparable prend place au mois de décembre dans les colonnes de la revue italienne *Casabella*. Dans un numéro spécial, intitulé « The City as an Artifact » et commandité par l'Institute for Architecture and Urban Studies de New York, l'historien et critique anglais Kenneth Frampton²⁴ affronte D. Scott Brown à l'occasion d'un vigoureux échange de points de vue²⁵.

Parmi ces vingt-et-un textes qui évoquent directement *Learning from Las Vegas*, plus de la moitié font référence les uns aux autres. Le débat qu'ont déclenché les Venturi se caractérise ainsi par de nombreuses interactions entre les acteurs qui y participent. Il a son rythme et sa propre dynamique historique. Par ailleurs, un tiers des réactions sont publiés en Europe – en Angleterre et en Italie, et marquent par là l'internationalisation des discussions qui s'engagent. Un tiers aussi apparaissent dans des publications généralistes ou artistiques, soulignant cette fois le large intérêt que suscite d'emblée *Learning from Las Vegas* au-delà du milieu strictement architectural. Avant même de se pencher sur son contenu, on peut donc constater l'ampleur et l'intensité du processus de réception à l'œuvre.

²¹ « Picasso is no duck », *The Architectural Forum*, novembre 1971.

²² Paul GOLDBERGER, « Less is More – Mies van der Rohe, Less is a bore – Robert Venturi », *The New York Times Magazine*, 17 octobre 1971, pp.34-37.

²³ Cf. Ada Louise HUXTABLE, « Celebrating 'Dumb, Ordinary' Architecture », *The New York Times*, 1^{er} octobre 1971.

²⁴ Kenneth Frampton (1930-) est un architecte, critique et historien britannique qui a étudié notamment à l'*Architectural Association* à Londres, avant de devenir rédacteur pour la revue *Architectural Design* et d'entamer une carrière d'enseignant qui le conduit à Princeton où il enseigne entre 1966 et 1971.

²⁵ Cf. Denise SCOTT BROWN, « Learning from Pop » *Casabella*, décembre 1971 ; Kenneth FRAMPTON, « America 1960-1970 notes on urban images and theory », *Casabella*, décembre 1971 ; Denise SCOTT BROWN, « Reply to Frampton », *Casabella*, décembre 1971.

Chapter Fifteen

LAS VEGAS AND THE SEMIOLOGICAL ABUSE

WE HAVE ALREADY POINTED OUT that not all forms of cultural nihilism must necessarily be considered expressions of a will to dissent from an established social order. There is also a kind of cultural nihilism which, consciously or unconsciously, exalts the status quo. We find an example of it among those who are singing paeans to the "landscape" of certain American cities, which are among the most brutal, degrading, and corrupt

CHAOS AS ARCHITECTURE

The chaotic, "pop" architecture of Venturi, Moore and their con- an attempt to relate structure to the complexities of our rapid. Advocates of chaos in architecture believe that extreme mixtur incongruities among the parts yield to an ultimate unity of exc

Franz Schulze

During the past several years the professionals have been paying increasing attention to a radical view of architecture which gathered most of its initial adherents in the early to middle sixties from among the vanguard designers of America's eastern seaboard. Its most authoritative enunciation to date has come from one of its practitioners, Philadelphia architect Robert Venturi, in his 1966 book "Complexity and Contradiction in Architecture" (published by the Museum of Modern Art in association with Chicago's Graham Foundation for Advanced Studies in the Ar-

YALE DISSECTS VEGAS

NEW HAVEN, CONN. The letters "LLV", hung in red neon just inside the exhibition space of Yale's A&A building. It signaled Robert Venturi's and Denise Scott-Brown's (Mrs. Venturi) student presentation of a research and urban planning problem called "Learning from Las Vegas." Charts, maps, diagrams, and photographs hung on every wall; from the ceiling, boomerang-shaped maps hung guillotine-like, expressing the configu-

terested in Pop Architecture With and Without Pop Architects: present, of course, were the Venturis, Charles Moore, and Vincent Scully; also Donlyn Lyndon, Alan Lapidus, Kevin Roche, pop pundit Tom Wolfe (Tom Wolfe?), publisher George Braziller, P/A's C. Ray Smith and other critics from art and architecture circles. An elaborate presentation of great variety filled the entire day — 10 A.M. to 10 P.M. on January 10. Denise Scott-Brown ma-

BOOKS

Leading from the rear

American architecture and urbanism
Vincent Scully, Thames and Hudson.
£5.25

American architecture since 1780
Marcus Whiffen, MIT Press. £3.75

New directions in American architecture
Robert Stern, Studio Vista. £2.25

Perspecta 12
The Yale Architectural Journal. \$8.75

Something curious is happening on the American architectural scene, in another context it could be described as 'revisionism' (just as in another context Pinkville might have been described as a typically barbaric act of war), America however is something else: it is not Soviet Russia or Nazi Germany but the dream and the reality of the Western World. What happens there will happen here, and we gaze upon its rent campuses, brawling streets and retributive trials with a mixture of horror,

Flower signs for roadway in California City, a 100,000-acre dev

Celebrating 'Dumb, Or

By ADA LOUISE HUXTABLE.

The exhibition that opened at the Whitney Museum yesterday is the renunciation of just about everything the architectural profession holds sacred according to the design doctrines of the 20th century, including much of its most suave and serious work. Its symbol is the Highway billboard and its watchwords: "As any 'dumb' and Appraisal ordinary." The work deals heavily in symbols



THE NEW YORK TIMES, SUNDAY, JANUARY 26,



The Strip at Las Vegas,

Architecture

The

By ADA LOUISE HUXTABLE

JUST when the bandwagon gets rolling to neat up the environment, along comes the case for chaos. To a public learning to look at its surroundings critically and seeing the physical effects of the confusions and vulgarities of modern life, the drive for order and elegance

all the "projections" to t once awesomely remote ye 2000 no more than comfor able middle age for the pre ent generation) must kno the wave of the future succumb to the undertow the past. Another generati gap.

The new theorists noi

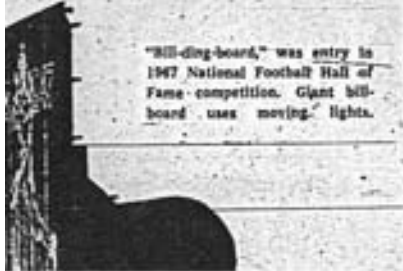
AMERICA 1960-1970 NOTES ON URBAN IMAGES AND THEORY

Kenneth Frampton

We can
without class
is the mother
to are monu-
comes so li-
cannot differ
It is super-
middle class
by saying the
phic victory
teach center
they had in-
defeated libe-
Hermann Be-
Notes on a
Kitsch, The
New York,
Instead of
ces (certain-
sical artists
for the room
us since ma-
lose interest
track operati-
formation of
proposes a c-
tivity couple
towards is al-
which the
still attains
of perceptio-
Alberto Fern-
"La lettera
cultura inge-
The recent
Brown and
the syncretic
picturesque

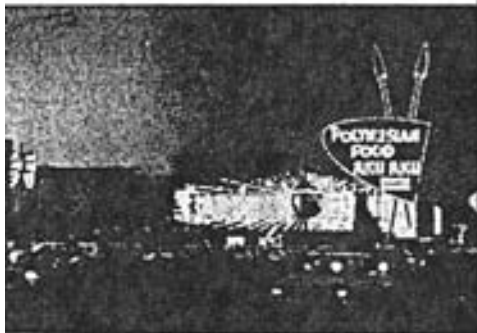


development, are by Venturi and Rauch, architects-planners
'Ordinary' Architecture



"Bill-board," was entry in
1967 National Football Hall of
Fame competition. Giant bill-
board uses moving lights.

1969



today's substitute for the pilgrimage to Palladian v

Case for Chaos

the environment than we
ar have been taught to take.
t- Rejection or exclusion has
s- been a basic tenet of the
w modern movement. Its pio-
n- neers preached against the
of chaos of the contemporary
in environment with the same
breath in which they called
nt for a new architecture. If

U.S.A. and the S
Supermotel - S
landscape, con-
veighed against
ers of a mo-
America, exhilara-
experiences. He
Yale students to
much as an ea-
tinn made miller

RISPOSTA PER FRAMPTON

Denise Scott Brown

Frampton nel suo articolo non coglie il
senso di angoscia presente nella nostra ac-
cettazione della cultura "pop"; impacchetta
ed etichetta sommarariamente sia noi che gli
altri; confonde le fonti originali del "pop"
("la cultura del consumismo") con la "Pop
Art"; intravede nella "città-Kitsch" ogni for-
ma di artificiosa manipolazione, di cui per al-
b) Il nostro punto di vista sul nuovo arredo
della metropolitana di New York.
A questo proposito infatti non fummo noi a
peopugnare la creazione dell'attuale spazio
della metropolitana, ma dicemmo di accet-
tarne l'esistenza nel suo stato presente. Tan-
to meno io mi sono sognata di dire che que-
sti spazi sarebbero « ciò di cui i poveri han-
no nuove case
sotterranee.
c) La mia affe-
zione è data di app-
osservando i ga-
mo anche ing-
rebbe, senza
che cosa altre

What some of the most "avant-garde" professionals a-
doing is even more frightening.

THE ARCHITECTURE OF COUNTER-REVOLUTION

Robert Venturi is considered by many architects to be one
the most important and influential architects and theoris-
today. In his introduction to Venturi's book *Complexity and
Contradiction in Architecture*, Vincent Scully, one of the
country's better-known architectural critics, called it "pro-
bably the most important writing on the making of archite-
ture since Le Corbusier's *Vers une Architecture* of 1923.
"The future," he said, "will value it among the few bas-
texts of our time." Another critic proclaimed:

For to a whole school of young architects and student
this book may be adopted as a battle-cry of a new mov-
ment—another banner to be unfurled by the longhaires
restless, inquiring, selfconscious NOW generation, wh
seek in every way to smash the past five to ten (or more
years.¹⁴

Thèmes

Au gré de ces trois vagues successives de réactions, la réception de *Learning from Las Vegas* est l'occasion pour les différents acteurs de mobiliser un certain nombre de thèmes et d'arguments. Certains sujets de discussion sont directement issus l'article paru en mars 1968 ou du studio qui s'est tenu à Yale, d'autres apparaissent progressivement au fil des débats. Certains ont été avancés par les Venturi, d'autres sont imposés par leurs contempteurs ou leurs laudateurs. J'ai choisi ici de rendre compte de cette réception de *Learning from Las Vegas* par la critique, à travers une série de notions contradictoires ou complémentaires qui rendent bien compte des hésitations traversant la controverse naissante, à savoir : signes et/ou espace, ordre et/ou chaos, révolution et/ou *statu quo*, utopie et/ou contre-utopie, avant-garde et/ou arrière-garde, pop et/ou camp, élitisme et/ou populisme. J'emprunte ici directement la méthode inspirée de la critique littéraire et proposée par R. Venturi dans *Complexity and Contradiction in Architecture*, grâce à laquelle il suggère d'analyser et d'apprécier la signification d'une œuvre à partir de ses contradictions internes²⁶.

Signe et/ou espace

Les premiers mois de la réception de *Learning from Las Vegas* sont l'occasion pour quelques critiques de réagir à la proposition faite par les Venturi d'envisager l'architecture en tant que signe plutôt que comme espace²⁷. Dans *Novum Organum*, D. Watson qui lui-même enseigne à la Yale School of Architecture, considère ainsi que le studio conduit par les Venturi a été une opportunité pour lancer des « défis innovants à la relation sacralisée avec la forme et l'espace » qui prévaut alors dans la plupart des universités américaines. Il souligne cependant, que l'étude menée donne un « point de vue limité » sur le Strip de Las Vegas, et ne rend compte que de ses caractéristiques visuelles. Donnant acte aux deux architectes de Philadelphie de ce parti pris, l'auteur s'interroge sur les possibilités offertes en architecture par les nouvelles technologies de la communication. Il s'attarde sur les outils d'analyse et de représentation mis en place lors du studio et se montre circonspect quant aux documents présentés, « sont-ils simplement des métaphores visuelles, [...] ou sont-ils par analogie, les modèles d'une enquête systématique ? » Dans la seconde hypothèse, il les considère comme incomplets, même si remarque-t-il « ce que

²⁶ Cf. Robert VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York : The Museum of Modern Art, p.30.

²⁷ Robert VENTURI & Denise SCOTT BROWN, « A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas », *The Architectural Forum*, mars 1968, p.38.

les diagrammes présentés lors du studio des Venturi n'ont pas comme outils fiables d'analyse est peut-être compensé par leur pouvoir iconographique. »²⁸

L'idée d'étudier l'environnement de Las Vegas comme un système de communication est à nouveau sérieusement discutée l'année suivante par T. Maldonado²⁹, qui reproche lui aussi aux Venturi de laisser de côté la « ville comme territoire opérationnel-existential », de ne considérer que les spectateurs, et d'éclipser les acteurs. Cela dit, l'architecte d'origine argentine conteste l'hypothèse avancée par les Venturi selon laquelle les nombreuses enseignes présentes sur les bords du Strip engendrent « une somme de significations complexes à travers une multiplicité d'associations. »³⁰ Pour lui bien au contraire, leur accumulation sans fin empêche toute communication cohérente ; détournant le bon mot formulé par R. Venturi dans son premier livre – « *less is a bore* » –, il assure qu'en la matière et au-delà d'une certaine limite, « *more is less* ». Le critique déplore aussi le manque d'ambiguïté de ces enseignes, trop univoque dans les messages commerciaux qu'elles délivrent. En fin de compte, T. Maldonado ne voit pour sa part dans le paysage du Strip qu'« une communication fictive, un simulacre de communication, rien que des bavardages, rien que du *bruit*. »³¹

Le parti-pris sémiologique adopté par les Venturi dans *Learning from Las Vegas* suscite une autre réaction appuyée en Italie. À son retour des États-Unis où il a enseigné à l'Université de l'Illinois, l'architecte Paolo Sica l'évoque en effet longuement dans *L'immagine della Città da Sparta a Las Vegas*³². Dans cet ouvrage, il s'intéresse à la manière dont « l'image » de la ville s'est transformée depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours ; c'est-à-dire la façon dont celle-ci a été l'objet de perceptions, de visions et de théories. En choisissant Las Vegas comme ultime étape de son tour d'horizon, P. Sica fait de l'image qu'en donnent les Venturi l'aboutissement d'un vaste processus historique. Il relève la proximité entre l'article des Venturi et les recherches engagées quelques années plus tôt par Marshall McLuhan sur les *mass media*³³.

²⁸ *Op.cit.*, WATSON (1969).

²⁹ Tomás Maldonado (1922-) a reçu une formation artistique en Argentine avant de participer au mouvement d'avant-garde Arte Concreto-Invención. Entre 1955 et 1964 il dirige la Hochschule für Gestaltung à Ulm avant de s'établir à Milan, et de mener une carrière d'enseignant et de critique.

³⁰ *Op.cit.*, VENTURI & SCOTT BROWN (1968), pp.38-39.

³¹ Tomás MALDONADO, *Environnement et idéologie*, Paris : 10/18, 1972 (1970), p.101.

³² Paolo SICA, *L'immagine della Città da Sparta a Las Vegas*, Bari : Ed. Laterza, 1970.

³³ Cf. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*, New York : New American Library, 1962. ; Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extension of Man*, London : New American Library, 1964.

P. Sica, et T. Maldonado envisagent l'un et l'autre *Learning from Las Vegas* dans le cadre du large courant de réflexion qui se développe à l'époque autour de l'analogie que l'on peut établir entre architecture et langage. En Italie, après Giovanni Koenig³⁴, c'est Renato De Fusco puis Umberto Eco – lequel assure un cours de « Sémiologie de la communication visuelle » à la faculté d'architecture de Florence depuis 1965 – qui publient d'importants textes sur le sujet³⁵. Roland Barthes prononce lui-même une conférence à Naples le 16 mai 1967 sur la sémiologie et l'urbanisme au cours de laquelle il affirme notamment que « la cité est un discours et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville... »³⁶. L'historienne Françoise Choay fait elle aussi paraître un article intitulé « Sémiologie et urbanisme » la même année³⁷. Dans ce contexte, le plaidoyer des Venturi pour une architecture du symbolisme et de la communication apparaît singulièrement dénué de fondements et de références théoriques. Leur approche empirique du Strip, l'identification directe qu'ils font entre signes et enseignes (*signs*) déroute manifestement un grand nombre d'architectes qui cherchent dans les sciences sociales de nouveaux outils théoriques.

Ordre et/ou chaos

Le « bruit » et la confusion engendrés par les messages dispensés à Las Vegas, T. Maldonado les associe très certainement à la photographie qui ouvre l'article paru dans *The Architectural Forum* en mars 1968. On y voit en effet, sur les bords du Strip, l'accumulation d'un grand nombre d'enseignes dont la lisibilité est compromise par le désordre apparent de leur implantation. Cette photographie prise par D. Scott Brown, et bien d'autres encore, amène certains critiques à faire de *Learning from Las Vegas* ce qu'A.L. Huxtable appelle un « plaidoyer pour le chaos »³⁸. La critique d'architecture du *New York Times* entend avec cette expression cerner la « posture sociale, esthétique et intellectuelle adoptée par la plus récente avant-garde » dont elle considère que R. Venturi est l'un des chefs de file. En incitant ses étudiants à étudier ce boulevard commercial le long duquel s'accumulent sans ordre apparent le plus incroyable des bric-à-brac, l'architecte de Philadelphie est en effet devenu pour elle le « gourou du chaos »³⁹.

³⁴ Cf. Giovanni K. KOENING, *Analisi del linguaggio architettonico*, Florence : Editrice Fiorentina, 1964.

³⁵ Cf. Renato DE FUSCO, *Architettura come mass-medium – Note per una semiologia architettonica*, Bari : Dedalo Libri, 1967 ; Umberto ECO, *La struttura assente – introduzione alla ricerca semiologica*, Milano : Bompiani, 1968.

³⁶ Roland BARTHES, « Sémiologie et urbanisme », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°153, décembre 1970-janvier 1971, p.12.

³⁷ Françoise CHOAY, « Sémiologie et urbanisme », *L'architecture d'aujourd'hui*, juillet-août 1967.

³⁸ *Op.cit.*, HUXTABLE (1969), p.32.

³⁹ *Ibid.*

L'historien et critique d'art, F. Schulze abonde en ce sens. Dans le long essai qu'il fait paraître dans *Art in America*, il présente lui aussi R. Venturi comme l'un des théoriciens de ce qu'il appelle le « chaoticisme », un mouvement artistique qui serait à l'architecture moderne ce que le *pop art* est à la peinture abstraite⁴⁰. F. Schulze décrit longuement la philosophie de R. Venturi par le biais de ses réalisations architecturales, mais surtout à travers ses écrits, en particulier *Learning from Las Vegas* dans lequel l'architecte « a décidé, comme les artistes pop, de reconsidérer le chaos avec un œil neuf et impartial, et plus précisément d'examiner sans préjugé un environnement qui, selon les canons du goût moderne orthodoxe, est envisagé comme l'archétype flagrant de la laideur architecturale et de la banalité urbaine non renouvelée. »⁴¹

L'intérêt dont font preuve les Venturi pour le Strip de Las Vegas, les distingue en effet des nombreux architectes et urbanistes, qui comme Walter Gropius depuis les années 1930, déplorent le « chaos sans plan » et la « chaotique désorganisation » des villes américaines⁴². Au début des années 1950, la revue anglaise *The Architectural Review* consacre dans le même esprit un numéro spécial à l'« univers de chaos incontrôlable, épisodiquement habité par d'heureux accidents »⁴³ que constitue le paysage suburbain américain. Sur la base d'un *visual survey* réalisé par des étudiants de Yale sous la direction de Christopher Tunnard, dix-huit ans avant que les Venturi ne conduisent leur propre studio, la ville de bord de route (*Roadtown*) y est décrite sans aucune indulgence comme un « fouillis » indescriptible d'objets disparates : supermarchés, stations-services, motels, poteaux télégraphiques, lampadaires, enseignes publicitaires, etc. La cause de ce désordre est à l'époque pour la plupart des observateurs à chercher du côté des insuffisances de la planification architecturale et urbaine, et de l'idéologie du laissez-faire qui gangrènent malheureusement pour eux la société américaine.

Ce constat inquiet est la source au cours des années suivantes de l'essor du Townscape⁴⁴, un mouvement d'origine anglaise et néopittoresque qui entend redonner une organisation cohérente au paysage urbain. Aux États-Unis, le Townscape accompagne et inspire au début des années

⁴⁰ Peter Blake parle lui quelques années plus tôt d'« accidentalisme » à propos de la démarche de R. Venturi. cf. Peter BLAKE, « Complexity and Contradiction in Architecture », *The Architectural Forum*, juin 1967. Voir aussi sur le même sujet : C.R. SMITH, *Supermannerism : New Attitudes in Post-Modern Architecture*, New York : Dutton, 1977, p.124-137.

⁴¹ *Op.cit.*, SCHULZE (1970), p.91.

⁴² Cf. Françoise CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris : Seuil, p.15.

⁴³ Cf. « Man Made America », *The Architectural Review*, décembre 1950, p.343.

⁴⁴ Cf. Frédéric POUSIN, « Du townscape au « paysage urbain », circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur », *Strates*, n°13, 2007.

1960 la parution de plusieurs ouvrages. En 1963, c'est *Man-Made America : Chaos or control ?*⁴⁵, où l'analyse du boulevard commercial américain est l'occasion de plaider pour le rétablissement par le *design* architectural et urbain d'un ordre visuel. L'année suivante, dans *The View from the road*⁴⁶, Donald Appleyard, Kevin Lynch et John R. Myer proposent une série de principes esthétiques pouvant présider à la création des autoroutes – établir une organisation structurée, assurer l'enchaînement de séquences optiques cohérentes, renforcer l'identité et la lisibilité du paysage. Enfin, toujours en 1964, Peter Blake qui consacre une large partie de son livre *God's Own Junkyard* à « cette pagaille qu'est l'Amérique suburbaine », illustre son indignation en opposant deux photographies, l'une montrant l'ordre de l'Université de Virginie, et l'autre le désordre d'une rue commerçante anonyme⁴⁷. Autant de plaintes et d'appels à la réglementation qui accompagnent et justifient la montée en puissance de *l'urban planning* dans l'Amérique des années 1960, et qui trouvent une réponse parmi d'autres avec la promulgation du *Highway Beautification Act* en 1965, une loi qui vise notamment à contrôler l'affichage publicitaire aux États-Unis.

F. Schulze et A.L. Huxtable soulignent à juste titre que *Learning from Las Vegas* rompt complètement avec ce combat pour « l'ordre et l'élégance » qui a été « la cause des architectes, urbanistes et intellectuels représentant l'avant-garde de la pensée sociale et esthétique au cours des cinquante dernières années. »⁴⁸ Cette rupture est précisément reprochée aux Venturi par T. Maldonado qui s'attarde sur l'expérience directe et douloureuse que l'on peut faire du désordre, et maintient que l'art du projet renvoie obligatoirement à un « rôle ordonnateur »⁴⁹. L'intérêt des Venturi pour Las Vegas, et au-delà pour le paysage de bord de route, est ainsi perçu comme une attaque frontale contre la planification urbaine et architecturale, l'un des principaux crédos du Mouvement moderne. À la même époque, seuls l'historien Reyner Banham et quelques comparses s'en montrent pareillement critiques dans un essai qu'ils intitulent « *Non-Plan : An Experiment in Freedom* », où ils vantent eux aussi la vitalité et la spontanéité de l'architecture de Las Vegas⁵⁰.

⁴⁵ Christopher TUNNARD & Boris PUSHKAREV, *Man-Made America : Chaos or control ?*, Yale University Press, New Haven, 1963.

⁴⁶ Donald APPELYARD, Kevin LYNCH & John R. MYER, *The View from the road*, Cambridge : MIT Press, 1964.

⁴⁷ Cf. section 2.2.2.1

⁴⁸ *Op.cit.*, HUXTABLE (1969), p.32.

⁴⁹ *Op.cit.*, MALDONADO (1972), p.103.

⁵⁰ Reyner BANHAM, Paul BARKER, Peter HALL & Cedric PRICE, « Non-Plan : An Experiment in Freedom », *New Society*, 20 mars 1969.

La réception de *Learning from Las Vegas* comme un « plaidoyer pour le chaos »⁵¹ s'explique certes par l'intérêt des Venturi pour le paysage désordonné de Las Vegas, mais ne tient pas vraiment compte de ce qu'ils en disent. On l'a vu au chapitre précédent, dans leur essai de mars 1968, ils affirment en effet vouloir justement lutter contre l'idée selon laquelle « l'image du boulevard commercial, c'est le chaos », et mettre en évidence au contraire qu'« il y a un ordre au bord du Strip »⁵², même si c'est un « ordre qu'on ne peut pas voir »⁵³. En mai 1969, D. Scott Brown insiste dans un autre article : « il y a une structure dans le *sprawl*, et un ordre dans le chaos »⁵⁴. Les deux architectes se font en fait les avocats de l'ordre « difficile » du Strip, et non du chaos. A.L. Huxtable a ainsi bien noté que R. Venturi a « ramené au sein de la construction et de la vision une richesse stimulante et une complexité qui a été perdue à travers la purification rituelle des modernistes »⁵⁵. L'architecte plaide en effet cette cause depuis son premier livre *Complexity and Contradiction in Architecture* où, commentant la photographie de la rue commerçante mise au pilori par Peter Blake dans *God's Own Junkyard*, il déclare :

La juxtaposition apparemment chaotique d'éléments criards donne l'impression d'une vitalité et d'une force mystérieuse, et ils fournissent aussi une approche inattendue de l'unité. [...] Ce n'est pas l'unité évidente ou facile qui découle de la liaison dominante ou de l'harmonie ornementale des compositions simples, moins contradictoires, mais celle qui provient de l'ordre complexe et trompeur propre à la difficile totalité. [...] C'est l'unité qui « se contente uniquement de contrôler les éléments disparates qui la composent. Le Chaos est très près : sa proximité et le fait qu'il soit évité...renforcent l'impression d'unité »⁵⁶

Dans *Learning from Las Vegas*, R. Venturi et D. Scott Brown repèrent cette même unité sur les bords du Strip qui procèdent selon eux d'une subtile organisation. Ils veulent y voir la naissance d'un ordre américain, au sens d'un système architectural dont l'articulation entre les éléments produit une cohérence de styles. Symétriquement, la stigmatisation par la critique de leur texte comme une sorte de manifeste anarchiste, témoigne de la difficulté qu'ont alors la plupart des acteurs à envisager une alternative à planification physique, telle qu'elle se pratique dans le cadre de la politique de renouvellement urbain en cours aux États-Unis.

⁵¹ Le terme « chaos » ne sera couramment utilisé dans le discours savant que quelques années plus tard, à la suite de travaux menés par des mathématiciens comme Edward Lorenz et Benoit Mandelbrot. On parlera alors de « théorie du chaos ». cf. Benoît MANDELBROT, *Les objets fractals : forme, hasard et dimensions*, Paris : Flammarion, 1975.

⁵² *Op.cit.*, VENTURI & SCOTT BROWN (1968), pp.40-41.

⁵³ *Ibid.*, p.90.

⁵⁴ D. SCOTT BROWN, « On Pop Art, Permissiveness and Planning », *Journal of the American Institute of Planners*, mai 1969.

⁵⁵ *Op.cit.*, HUXTABLE (1969).

⁵⁶ Robert VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York : The Museum of Modern Art, p.104.

Révolution et/ou *statu quo*

Dès le début de l'année 1970, le plaidoyer des Venturi en faveur de l'étude du Strip de Las Vegas fait parler de lui en Europe. Un an après la présentation du studio de Yale, R. Venturi est ainsi violemment pris à partie par le critique Martin Pawley⁵⁷ dans les colonnes de la revue anglaise *Architectural Design*, laquelle incarne à l'époque le renouveau de la presse d'architecture anglo-saxonne. À l'occasion de la recension de quatre ouvrages⁵⁸ sur la situation aux États-Unis, dont trois accordent une place de choix à R. Venturi et à Las Vegas, le critique déplore l'incapacité des architectes américains à répondre aux « graves problèmes sociaux et politiques auxquels l'Amérique est en proie »⁵⁹. Pour M. Pawley, tous à leurs façons ont vendu leurs âmes (*their hearts and souls have been bought*) à des hommes d'affaires et des politiciens sans cœurs, et ont abandonné le rôle d'« ingénieur social, d'homme d'idéaux et d'honneur ». Ils n'ont plus rien à dire sur le logement des « masses » et se contentent désormais de construire des maisons pour l'élite la plus fortunée.

M. Pawley attaque plus précisément R. Venturi sur la base d'une déclaration effectuée dans le cadre du studio de Yale : « l'étude d'un endroit comme le Strip de Las Vegas est le prélude nécessaire à la découverte de ce que le boulevard commercial *devrait* être... »⁶⁰. Le critique assimile cette prise de position à une capitulation devant la réalité urbaine telle qu'elle se présente, et assène un jugement sans appel :

Les petites maisons de Venturi sont très belles, mais s'il représente la véritable avant-garde en Amérique, ce sera la première fois dans l'histoire que les représentants de cette glorieuse bannière auront cherché refuge dans le palais de l'empereur plutôt que de se joindre à la révolution.⁶¹

Le palais de l'empereur, c'est peut-être le Caesars Palace illustré par plusieurs images dans *Learning from Las Vegas*, ou n'importe quel autre casino du Strip qui incarne pour M. Pawley le règne de l'argent et du pouvoir. La révolution à laquelle fait allusion le critique est politique, sociale, culturelle, sexuelle ; elle embrase la jeunesse américaine et européenne depuis le début des

⁵⁷ Martin Pawley (1938-2008) suit une formation d'architecte à la *Oxford School of Architecture*, puis à l'École des Beaux-arts à Paris et enfin à l'*Architectural Association* à Londres. Son diplôme est publié en septembre 1968 dans *Architectural Design*, à la suite de quoi il entreprend une intense activité de critique d'architecture.

⁵⁸ VINCENT SCULLY, *American Architecture and urbanism*, London : Thames and Hudson, 1969 ; Marcus WHIFFEN, *American Architecture since 1780*, Cambridge : MIT Press, 1969 ; Robert STERN, *New Direction in American Architecture*, London : Studio Vista, 1969 ; *Perspecta 12*, The Yale Architectural Journal, 1969.

⁵⁹ Martin PAWLEY, « Leading from the rear », *Architectural Design*, janvier 1970, p.45.

⁶⁰ M. Pawley cite ici R. Stern qui cite lui-même le document de présentation du studio de Yale.

⁶¹ *Op.cit.*, PAWLEY(1970)

années 1960. Aux États-Unis, elle se manifeste à travers le Mouvement des droits civils, les protestations qui redoublent contre la guerre du Vietnam, un certain rejet de la société de consommation et des normes sociales, l'épanouissement d'une contre-culture dans les arts, la littérature et le cinéma. En architecture cette révolution reste timide et manque d'une « vraie flamme anarchiste et d'un vrai sens de la destruction purificatrice »⁶² comme le note le critique Robin Boyd, qui fait tout de même de R. Venturi l'un de ses principaux artisans. La révolution appelle cependant des changements radicaux dans l'ordre social, moral et esthétique qui apparaissent à M. Pawley totalement incompatibles avec la préservation de la situation existante que caractérise selon lui le mode de vie petit-bourgeois des touristes qui se massent sur le Strip de Las Vegas.

Les Venturi répondent à cette mise en cause dans une lettre rédigée dès mars 1970 et publiée quelques mois plus tard par *Architectural Design*. Ils s'y élèvent d'entrée contre cette leçon de morale faite par un Anglais aux Américains, rejettent le mélange des genres et affirment que « les préjugés nationalistes et la critique architecturale ne font pas bon voisinage. »⁶³ Ils mettent en cause la méthode du critique, « un mauvais commentateur qui confond l'interprétation que font des auteurs d'un sujet avec le sujet lui-même », et lui reprochent de céder à « une rhétorique simpliste des héroïques années 1920 pour parler des désastres de l'Amérique urbaine. » Quelques mois plus tôt, ils ont justement abordé le sujet dans un article concernant la commémoration de la révolution américaine de 1776 :

Ce n'est pas le moment pour Américains de parler d'aspirations universelles, ni même des grands problèmes du monde. Cela va trop mal chez nous. Nous avons une guerre à mener ici contre l'injustice sociale, la pauvreté et les préjugés. Des thèmes qui doivent être abordés de manière spécifique, immédiate et en urgence, comme dans une lettre envoyée du front.⁶⁴

Les Venturi réfutent ainsi fortement l'idée selon laquelle ils ont renoncé à toute posture critique et abandonné toute aspiration humaniste du simple fait de leur intérêt pour le paysage existant. Au contraire, ils assurent que « l'architecte qui commence avec ce qui existe » est « moins dangereux et plus efficace » que celui qui a recours à une rhétorique scientiste – « *science-voodooism* » – comme le fait M. Pawley. Ils lui retournent son argument, et accusent les architectes modernes des CIAM et ceux de la génération du « *Computer Style* » que promeut *Architectural Design* – les groupes comme Archigram par exemple – de défendre l'ordre en place. À noter que cet échange

⁶² Robin BOYD, « Antiarchitecture », *The Architectural Forum*, novembre 1968, p.84.

⁶³ Robert VENTURI & Denise SCOTT BROWN, « Reply to Pawley », *Architectural Design*, juillet 1970, p.370.

⁶⁴ Denise SCOTT BROWN & Robert VENTURI, « The Bicentennial Commemoration 1976 », *The Architectural Forum*, octobre 1969, p.66.

vigoureux ne prend fin qu'avec l'ultime réponse de M. Pawley⁶⁵ qui paraît dans le même numéro de la revue anglaise, sans apporter de nouveaux éléments.

Les Venturi tombent sur ce sujet là aussi sous le coup des critiques de T. Maldonado. Dans son ouvrage *La Speranza progettuale, ambiente e società*, celui-ci exhorte les *designers* à sortir de la « salle d'attente » dans laquelle ils se trouvent, et à prendre part à la transformation radicale de la société, rendu indispensable selon lui par la rapide dégradation de l'environnement. L'ancien directeur de la Hochschule für Gestaltung, qui vient d'enseigner un an à Princeton, juge de ce point de vue très sévèrement l'intérêt pour Las Vegas que manifeste « un groupe d'écrivains, journalistes, critiques, artistes et architectes » auquel il associe T. Wolfe et R. Venturi. Il note :

Toutes les formes de nihilisme culturel ne doivent pas nécessairement être considérées comme l'expression d'une volonté de contestation à l'égard de l'ordre social établi. Il existe un nihilisme culturel qui, consciemment ou non, exalte le « statu quo » : nous en avons un exemple avec ceux qui, aujourd'hui, louent le « paysage » de certaines villes américaines, parmi les plus brutales, les plus avilissantes et les plus corrompues que la société de consommation n'ait jamais créées.⁶⁶

Pour T. Maldonado, les Venturi expriment donc dans *Learning from Las Vegas* un point de vue conservateur, opposé à toute forme de révolution et d'innovation.

Aux États-Unis, l'architecte et urbaniste engagé Robert Goodman⁶⁷ lance l'année suivante des accusations comparables dans son livre *After the planners*. Il plaide dans ce manifeste pour une réorientation de l'architecture et de l'urbanisme, non plus au service des intérêts du capitalisme et des classes dirigeantes, mais vers les besoins de la population dans son ensemble. Il y critique avec force, comme la journaliste Jane Jacobs dix ans plus tôt⁶⁸, le renouvellement urbain (*urban renewal*⁶⁹) mené à travers le pays depuis la fin des années 1940, et accuse les architectes et urbanistes américains de collaborer activement à une politique qu'il juge répressive et aliénante. R. Goodman consacre un chapitre presque entier à R. Venturi qu'il associe explicitement à une

⁶⁵ Cf. Martin PAWLEY, « Martin Pawley replies », *Architectural Design*, juillet 1970.

⁶⁶ Tomás MALDONADO, *Environnement et idéologie*, Paris : 10/18, 1972, p.95. Le livre a été initialement publié sous le titre *La Speranza progettuale, ambiente e società* chez l'éditeur Giulio Einaudi à Turin en 1970.

⁶⁷ Robert Goodman est actif au début des années 1970 dans l'*advocacy planning* et participe à la résistance à la rénovation urbaine telle qu'elle se pratique. Par ailleurs il collabore comme critique d'architecture au *Boston Globe* et enseigne au M.I.T.

⁶⁸ Cf. Jane JACOBS, *The Death and Life of Great American Cities*, New York : Random House, 1961.

⁶⁹ La politique de l'*urban renewal* a été lancée à travers les Housing Acts de 1949 et 1954, et le Federal-Aid Highway Act de 1956. Son objectif était de nettoyer les quartiers insalubres (*slum clearance*), et de confier leur rénovation à des sociétés privées. Souvent accompagnées par le développement des infrastructures de transport, ces opérations se sont souvent réalisées aux dépens des habitants les plus modestes. Le romancier américain James Baldwin a dans les années 1960 surnommé cette politique de *Negro Removal*.

« architecture de la contre-révolution »⁷⁰. Il fonde ses critiques sur une lecture de son premier livre *Complexity and Contradiction in Architecture*, mais surtout de l'article paru dans *The Architectural Forum* en mars 1968. Il reproche en premier lieu à l'architecte de Philadelphie de ne s'intéresser qu'à l'aspect visuel des édifices et de l'environnement, de négliger leur « usage social », et par là de faire passer certains problèmes pour des solutions. Il s'insurge ensuite contre l'ironie, le commentaire satirique de l'architecture que proposent selon lui les Venturi, et blâme leur manque d'intérêt pour la vie réelle des habitants. R. Goodman s'attaque très précisément à la formule avec laquelle les Venturi ouvrent *Learning from Las Vegas* – « Apprendre du paysage existant est une manière d'être révolutionnaire pour un architecte », et déclare :

être révolutionnaire pour un architecte signifie quelque chose de plus que promouvoir une perversion du goût. Cela implique une révolution dans la manière dont les gens vivent ; c'est-à-dire d'utiliser l'architecture comme un moyen de briser l'ordre social établi. Dans ce sens, l'architecture de Venturi est en fait typiquement contre-révolutionnaire.⁷¹

Pour l'auteur, les Venturi ne contribuent pas au renversement de la société telle qu'elle est organisée, loin s'en faut, mais à son maintien. Ils apportent une « justification esthétique », une caution intellectuelle au monde existant. Comme Le Corbusier dans son texte « Architecture ou révolution »⁷², ils proposent d'éviter la seconde en renouvelant la première.

M. Pawley, T. Maldonado et R. Goodman accueillent ainsi *Learning from Las Vegas* comme un texte qui va à l'encontre de la véritable révolution qu'ils souhaitent tous les trois voir advenir. Ils reprochent très clairement aux Venturi de se ranger du côté du pouvoir, bien que ceux-ci prennent explicitement pour cibles l'*establishment* moderniste et la politique de l'*urban renewal*. À front renversé, les deux architectes de Philadelphie font de leurs contempteurs et de ceux qu'ils défendent des apparatchiks. Les uns et les autres se livrent en cela une concurrence acharnée pour savoir qui est le plus révolutionnaire. À l'automne 1971, P. Goldberger et A.L. Huxtable comptent les points, et soulignent le paradoxe de la situation dans les colonnes du *New York Times*. Pour le premier, les Venturi fonctionnent à contre-emploi et « ont atteint leur réputation de révolutionnaires dans l'architecture américaine en évitant le rôle habituel de révolutionnaire », jusqu'à parfois hériter de l'étiquette de « contre-révolutionnaire » ; ce sont des « antihéros »⁷³. Pour la seconde, les deux architectes de Philadelphie sont révolutionnaires dans la mesure où ils symbolisent le « rejet de presque tout ce que la profession d'architecte tient pour sacré du point

⁷⁰ Robert GOODMAN, *After the Planners*, New York : Simon and Schuster, 1971, p.124.

⁷¹ *Ibid.* p.130

⁷² LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris : G. Crès, 1924.

⁷³ *Op.cit.*, GOLDBERGER (1971), pp.36-37.

de vue des doctrines du 20^e siècle ». Elle ne voit ainsi dans l'exposition qui se tient au Whitney Museum en octobre 1971 rien de moins que « le renversement polémique, mais courtois du mouvement moderne en place. »⁷⁴ La controverse qui fait désormais rage autour de *Learning from Las Vegas* témoigne en tout cas du doute qui gagne les architectes sur les modalités de l'engagement social (*social concern*), à un moment historique où après une décennie d'espoir, la rhétorique révolutionnaire marque le pas.

Utopie et/ou contre-utopie

Les Venturi se voient donc reprocher par une bonne partie de la critique de défendre un *statu quo* inacceptable. T. Maldonado note ainsi que « Venturi, et avec lui plusieurs partisans du pop-art peuvent être critiqués à cause de leur conformisme, à cause de leur manque de discernement historique, de capacité critique à l'égard des produits de l'industrie culturelle de notre société. » Il repère ainsi dans *Learning from Las Vegas* toutes les caractéristiques d'un manifeste idéologique conservateur :

L'enthousiasme naïf pour Las Vegas (et pour d'autres *existing landscapes* semblables) s'explique comme l'expression d'un refus polémique de toute forme d'utopie dans le domaine de la projection. *Learning from Las Vegas* est donc tout un programme, celui de la contre-utopie, du contre *tout-ou-rien* des grands modèles idéaux.⁷⁵

T. Maldonado prend ici les Venturi au mot qui dès les premières lignes de leur article se démarquent de l'architecture moderne qu'ils jugent « progressiste, sinon révolutionnaire, utopique et puriste »⁷⁶. *Learning from Las Vegas* rompt en effet assez clairement avec l'« état d'esprit » utopique tel que le définit le sociologue Karl Mannheim :

Un état d'esprit est *utopique*, quand il est en désaccord avec l'état de réalité dans lequel il se produit. [...] Toutefois, nous ne devons pas considérer comme utopique tout état d'esprit qui se trouve en désaccord avec la situation immédiate et la dépasse (*transcends*), et qui, en ce sens, s'écarte de la réalité. Ces orientations qui dépassent la réalité, ne seront désignées par nous comme utopiques que lorsque, passant à l'action, elles tendent à ébranler, partiellement ou totalement, l'ordre de choses qui règne à ce moment.⁷⁷

⁷⁴ Ada Louise HUXTABLE, « Celebrating 'Dumb, Ordinary' Architecture », *The New York Times*, 1^{er} octobre 1971.

⁷⁵ *Op.cit.*, MALDONADO (1972), p. 105.

⁷⁶ *Op.cit.*, VENTURI & SCOTT BROWN (1968), p.37.

⁷⁷ Karl MANNHEIM, *Idéologie et Utopie*, Paris : Marcel Rivière, 1956 (1929), p.145.

Dans la première moitié du vingtième siècle, faute de pouvoir toujours agir concrètement, les architectes et urbanistes d'avant-garde vont ainsi « opposer au pseudo désordre de la ville industrielle, des propositions d'ordonnements urbains librement construits par une réflexion qui se déploie dans l'imaginaire. »⁷⁸ C'est ainsi que l'utopie s'est installée, comme l'a montré Françoise Choay, au cœur de l'urbanisme progressiste et des théories des CIAM.

Au tournant des années 1970, notamment dans le contexte italien où paraît le livre de T. Maldonado, cet utopisme du Mouvement moderne est sévèrement remis en cause. Il se voit opposer une contre-utopie et plus souvent encore une *antiutopia*. Des groupes de jeunes architectes comme Archizoom et Superstudio proposent ainsi à l'époque « des projets à ne pas suivre, des idées sans modèle, des critiques sans solutions, un urbanisme sans architecture, une architecture sans forme »⁷⁹. Comme un certain nombre d'écrivains l'ont déjà fait depuis le dix-huitième siècle, les protagonistes de l'Architecture radicale agissent

en poussant la logique jusqu'à son terme, en imaginant l'utopie enfin achevée, close, parfaite, et en soulignant quelles seraient les conséquences, grotesques ou terribles, de cette « perfection ». Par le biais de la caricature, elles [les contre-utopies] démasquent le double jeu de l'utopie, les cauchemars dissimulés sous les merveilles promises.⁸⁰

En ce sens, les jeunes architectes italiens font de la contre-utopie une *utopie en sens contraire*. Une définition qui on le voit, ne correspond guère à la démarche des Venturi. En fait, lorsque T. Maldonado parle de *Learning from Las Vegas* comme du « programme de la contre-utopie », il l'entend plutôt au sens de *contraire de l'utopie*. C'est-à-dire que selon lui, les Venturi opposent à la méthode de conception « platonicienne, absolutiste » de l'utopie, une méthode « réaliste, possibiliste ». À la construction imaginaire d'un monde meilleur imaginé par les architectes modernes, ou pire suggérée par les protagonistes de l'Architecture radicale italienne, les Venturi substituent l'observation du paysage urbain existant. T. Maldonado désapprouve cette démarche, n'y voit qu'une « capitulation possibiliste » et une « fausse alternative ».

Il est en cela rejoint quelque mois plus tard par Kenneth Frampton qui dénonce « la vague actuelle réaliste d'anti-utopisme », et place les Venturi à la tête d'une « école du *statu quo* dans le

⁷⁸ Françoise CHOAY, *L'urbanisme : utopies et réalités*, Paris : Seuil, 1965, p.15.

⁷⁹ Dominique ROUILLARD, *Superarchitecture : le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris : Editions de la Villette, 2004, p.292. Sur le meme sujet voir aussi p.334.

⁸⁰ Lyman Tower SARGENT & Roland SCHAER, *Utopie : la quête de la société idéale en occident*, Paris : Fayard, 2000.

design de l'environnement » qui selon lui

reste largement paralysée devant les prouesses techniques et les succès du néo-capitalisme occidental ; inhibée par un consensus général, son aptitude à la critique sociale a été sérieusement sapée ; emballée par la soi-disant démocratisation de la consommation et par son inéluctabilité, que j'ai caractérisée ailleurs comme utopie instantanée de Los Angeles, elle est surtout occupée à décrire, faire l'éloge et extrapoler les triomphes de la culture moyenne d'aujourd'hui. Ces nouveaux utopistes anti-utopistes sont profitablement engagés dans une rationalisation *a posteriori* de notre environnement déjà pollué.⁸¹

L'historien britannique qui enseigne alors à Princeton, condamne donc l'anti-utopisme des Venturi parce qu'il sape l'espoir qu'ont un certain nombre d'architectes de renverser l'ordre économique et social propre au capitalisme grâce à leur art. Le plaidoyer de R. Venturi et D. Scott Brown en faveur de l'étude du paysage tel qu'il est, et leur défiance vis-à-vis de l'utopisme, leur attire ainsi les foudres des architectes les plus engagés à gauche. Dans son introduction à l'exposition qui se tient au Whitney Museum for American Art, Vincent Scully explique leur désarroi en ces termes :

Robert Venturi a réussi à jeter par-dessus bord un modèle de réalité complètement épuisé et en a découvert, ou réanimé, un autre plus pertinent. Il a en fait rompu avec un environnement d'idéalisme superficiel et atteint le cœur de ce qui est réel aujourd'hui. [...] Il a trouvé un moyen de faire en sorte que son travail symbolise la réalité de l'Amérique contemporaine, et ceux qui ont vécu sous la protection de l'aveuglement (comme l'ont fait la plupart d'entre nous) ne peuvent pas lui pardonner cela.⁸²

Élitisme et/ou populisme

La tournure franchement politique que prennent les débats autour de *Learning from Las Vegas* à partir de 1970 se cristallise rapidement sur le supposé élitisme et/ou populisme des Venturi. En effet, pour K. Frampton, l'« exultation perverse » dont font preuve les Venturi vis-à-vis du Strip de Las Vegas relève chez eux un « maniérisme élitiste »⁸³. R. Goodman partage cette analyse quand il affirme que leur rhétorique est un « exemple classique d'élitisme »⁸⁴. Ils s'adressent selon lui aux autres architectes, aux critiques, aux faiseurs de goût, plutôt qu'aux « besoins des gens » ; approche par laquelle ils se désensibilisent, se détachent du réel dans ce qu'il a d'insupportable, et contribuent finalement à le rendre acceptable. R. Goodman tient là le discours caractéristique de

⁸¹ *Op.cit.*, FRAMPTON (1971), p.33.

⁸² Vincent SCULLY, *The work of Venturi and Rauch architects and planners*, New York : Whitney Museum of American Art, 1971.

⁸³ *Op.cit.*, FRAMPTON (1971), p.33.

⁸⁴ *Op.cit.*, GOODMAN (1971), p.131.

la Nouvelle gauche américaine, qui dans les années 1960 reproche aux intellectuels libéraux⁸⁵ de perdre de vue la réalité sociale. Pour les activistes de la *New Left*, les ouvriers, les noirs, et les femmes sont ainsi victimes d'un « système », à la tête duquel se trouve « la structure du pouvoir », « l'élite du pouvoir » comme l'appelle le sociologue C. Wright Mills⁸⁶. R. Goodman reproche aux Venturi d'appartenir à cette élite libérale qui tolère sinon promeut le capitalisme (*corporate liberalism*), que lui-même entend combattre en utilisant de nouveaux modes d'action politique comme la démocratie participative. À noter, que ces critiques venues de la gauche, font curieusement écho au discours habituel des politiciens conservateurs, eux aussi enclins, mais pour d'autres raisons à vilipender l'élite culturelle libérale.

Paradoxalement, en même temps qu'il abonde dans ce sens, K. Frampton inscrit aussi les Venturi dans la mouvance d'un « urbanisme populiste »⁸⁷, dont font également partie selon lui Kevin Lynch, Melvin Webber, ou Edward Ruscha. L'expression est dans sa bouche péjorative ; il critique ainsi l'intérêt que les Venturi affichent pour la culture populaire :

Est-ce que les architectes ont vraiment besoin de confirmations sociologiques sophistiquées à Las Vegas, pour se dire que ce que veulent les gens c'est ce qu'ils ont déjà ? [...] Doivent-ils comme les politiciens écouter les injonctions de la majorité silencieuse, et si c'est le cas, comment doivent-ils les interpréter ? Est-ce réellement le rôle de talentueux et sous-employés architectes de suggérer aux masses sous pression de Levittown – ou d'ailleurs – qu'elles devraient préférer le cadre extravagant des nouveaux riches de la Côte Ouest [...] ?⁸⁸

L'historien et critique anglais politise ainsi toujours un peu plus le discours tenu par les Venturi dans *Learning from Las Vegas* ; « la question est politique, et encore supra partisane » affirme-t-il. Leur démarche, « loin d'être distanciée et sans préjugés », est selon lui grevée de « jugements de valeur provocants » ; elle n'est pas « subversive », mais « cynique », et « témoigne d'un esprit populaire en fin de compte conservateur. »⁸⁹ Du populisme au conservatisme, s'effectue ici un glissement qu'explique en grande partie le contexte politique.

D'un strict point de vue définitionnel, le populisme est une « tendance politique qui prétend défendre les intérêts du *peuple* en s'opposant aux institutions et aux méthodes démocratiques, aux

⁸⁵ Aux Etats-Unis un libéral est quelqu'un de gauche, modéré, proche du Parti démocrate.

⁸⁶ Cf. C.W. MILLS, *The Power Elite*, Oxford Press, 1956.

⁸⁷ *Op.cit.*, FRAMPTON (1971), p.25.

⁸⁸ *Ibid.*, p.31.

⁸⁹ *Ibid.*, p.33.

médiations traditionnelles, aux élites et aux représentants des pouvoirs établis (*l'establishment*). »⁹⁰ D'un autre côté, l'élitisme est une « attitude consistant à ne s'adresser qu'à l'élite, à négliger le grand public. »⁹¹ Aux États-Unis, au 20^e siècle, le populisme a connu un essor considérable. S'il a d'abord été utilisé pour défendre les idées progressistes du New Deal de Franklin D. Roosevelt, il est devenu dans les années 1950 l'apanage de la droite américaine⁹². La campagne pour l'élection présidentielle américaine de 1968 – pendant laquelle a été publié l'article des Venturi dans *The Architectural Forum* – est alors dominée par les discours populistes de Richard Nixon⁹³, le candidat du Parti républicain, et de George Wallace un dissident du Parti démocrate. L'un et l'autre tiennent des propos hostiles aux réformateurs libéraux et aux intellectuels, accusés de vouloir dépenser l'argent des classes moyennes au profit des minorités. Ils cherchent ainsi à s'attirer les suffrages des travailleurs blancs, vivant dans les *suburbs* du sud des États-Unis ; des électeurs traditionnels du Parti démocrate qui se reconnaissent dans certaines valeurs conservatrices – approbation de l'engagement militaire au Vietnam, rejet de la contre-culture, opposition à la déségrégation raciale. Un an après son élection⁹⁴, R. Nixon en appelle à nouveau au soutien de cette « majorité silencieuse » à laquelle K. Frampton fait précisément allusion.

C'est ainsi, parce qu'ils font preuve d'indulgence, voire de sympathie, pour ces Américains des classes moyennes qui habitent Levittown et passent leurs vacances à Las Vegas, que les Venturi sont accusés par transitivité de soutenir celui qu'ils ont porté au pouvoir, R. Nixon. Celui qui a fait campagne sur le thème de « la loi et de l'ordre », symbolise alors pour beaucoup une réaction profonde aux présidences libérales de la décennie précédente. D. Scott Brown et R. Venturi aggravent leur situation quand ils donnent l'impression d'approuver la nouvelle politique urbaine de désengagement de l'état fédéral et d'abandon des plus défavorisés à leur sort, dans un article consacré à une vaste opération de logements dans le Bronx.⁹⁵ L'architecte Ulrich Franzen assure alors que « seulement un an après l'élection de l'administration Nixon, son message a pénétré jusqu'au domaine de la critique architecturale »⁹⁶. Le critique Peter Blake déclare lui l'année suivante à propos de R. Venturi : « il est pour moi, lui et son acceptation de ce que j'ai appelé

⁹⁰ Cf. *Dictionnaire culturel en langue française*.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Cf. Michael KAZIN, *The Populist Persuasion: an American History*, New York: Basicbooks, 1995.

⁹³ Richard Milhous Nixon (1913-1994) fut le trente-septième président des États-Unis de 1969 à 1974. Son élection le 5 novembre 1968 marque la fin d'une longue domination du Parti Démocrate, entamée en 1932 avec l'élection de Franklin D. Roosevelt.

⁹⁴ Discours du 3 novembre 1969.

⁹⁵ Denise SCOTT BROWN & Robert VENTURI, « Co-op City : Learning to like it », *Progressive Architecture*, février 1970, pp.64-73.

⁹⁶ Ulrich FRANZEN, « Co-op Controversy », *Progressive Architecture*, avril 1970.

autrefois *God's Own Junkyard*, la personnification de l'Amérique moyenne de Richard Nixon, de la *majorité silencieuse* de Nixon, la personnification d'apprendre à aimer le statu quo. »⁹⁷

La polémique se poursuit de manière plus feutrée à l'occasion de l'exposition qui se tient au Whitney Museum of American Art à New York en octobre 1971. La rédaction de *The Architectural Forum* reconnaît ainsi à l'architecte de Philadelphie le statut de « plus ironique commentateur de la scène architecturale et culturelle », mais regrette une sorte de « condescendance » dans « l'attitude qui donne aux gens ce qu'ils sont supposés vouloir »⁹⁸. Les Venturi sont certes « les plus intéressants théoriciens de l'architecture » et des « artistes terriblement doués », mais ils auraient dû montrer l'exemple dans un contexte où les « puissants » sont si réactionnaires et conservateurs, et s'attaquent aux idées libérales, précise l'article. Toujours à propos de cette exposition, P. Goldberger relève la politisation du débat qui entoure *Learning from Las Vegas* et les « réactions extrêmes » que déclenchent les Venturi. Selon le journaliste du *New York Times*, leur intérêt pour l'architecture commerciale et la culture populaire, les a clairement rendus suspects de « nixonisme », c'est-à-dire de soutien actif à la politique menée depuis deux ans par la nouvelle administration républicaine. Dans ce procès en conservatisme, seule en fin de compte la critique A.L. Huxtable fait crédit aux Venturi de leur libéralisme ; « d'une curieuse manière, c'est aussi une architecture contestataire (*protest architecture*). Comment autrement faire projet dans ce monde absurde ? »⁹⁹ affirme-t-elle.

À la suite de l'essai polémique de K. Frampton, et des attaques qui se multiplient à l'époque, D. Scott Brown répond dans un deuxième article, toujours publié dans le même numéro de *Casabella*. Elle accepte de se situer sur le terrain politique où on l'attire, et fait valoir qu'être *liberal* comme elle – c'est-à-dire favorable au mouvement des droits civils, au progrès social et à la défense des pauvres – ne doit pas conduire pour autant à mépriser les goûts de la « majorité silencieuse ». D. Scott Brown revendique ainsi le fait d'être élitiste *et* populiste à la fois, et de nourrir une approche avec l'autre. Elle affirme par ailleurs que le rejet de la culture populaire manifesté par K. Frampton ou U. Franzen est l'expression des préjugés d'une élite culturelle issue de la grande bourgeoisie. Elle passe en effet à l'offensive, met en cause ces architectes soi-disant engagés (*socially concerned*) et donneurs de leçons, et leur conseille de ne pas sacrifier les besoins des « masses » à leur propre satisfaction esthétique. Dans la dernière partie de son article, D. Scott Brown se livre à une attaque plus personnelle encore contre K. Frampton qu'elle accuse de

⁹⁷ Peter BLAKE, *The New Forces*, Melbourne : The Royal Australian Institute of Architects, 1971.

⁹⁸ « Picasso is no duck », *The Architectural Forum*, novembre 1971.

⁹⁹ *Op.cit.*, HUXTABLE (1971).

« prendre une posture de révolutionnaire de salon pour tirer sur les capitalistes qui le soutiennent. »¹⁰⁰

Avant-Garde et/ou arrière-garde

Tous ces affrontements autour de *Learning from Las Vegas* témoignent pour le critique F. Schulze de la vitalité de l'architecture américaine. Ils révèlent en tout cas de profonds clivages, entre donc d'un côté les deux architectes de Philadelphie et quelques autres comme C.W. Moore, et d'un autre côté ceux qui prétendent poursuivre l'œuvre des maîtres du Mouvement moderne comme Walter Gropius et Mies van der Rohe, tous deux décédés l'année précédente¹⁰¹. À propos de R. Venturi, le critique note ainsi que

[...] ses partisans et ses détracteurs se sont alignés en rangs bien distincts et passionnément opposés. La plupart de ses supporters font partie ou sont liés à l'*establishment* architectural de la Côte Est, où la sympathie pour les idées avancées a toujours été plus grande en Amérique. Que Venturi représente effectivement la véritable avant-garde sera contesté par les Miesiens, et par beaucoup d'autres architectes qui partagent avec Mies l'idée que la technologie est un instrument décisif et nécessaire pour l'architecture dans ce siècle. Ces *designers* maintiendront que ce sont eux les plus « avancés » en vertu de leur engagement à utiliser les derniers outils technologiques.¹⁰²

Pour F. Schulze, l'une des principales questions qui se posent alors est de savoir qui, des Venturi ou des architectes de Chicago comme Skidmore, Owings & Merrill¹⁰³, incarnent véritablement l'avant-garde en Amérique ? Qui est à la pointe en architecture, qui se montre vraiment révolutionnaire ? Si les Venturi ont revendiqué dès les premières lignes de *Learning from Las Vegas* une telle posture, « la plupart des arguments contre lui [R. Venturi] ne semblent pas être aujourd'hui du genre habituel de défenses réactionnaires associées aux arrière-gardes historiques. »¹⁰⁴ Ces interrogations auxquelles F. Schulze n'apporte pas véritablement de réponses dans les colonnes d'*Art in America*, attirent peu de temps après une réaction agacée de l'artiste Jim Hubbell qui, confirmant la tournure que prend le débat, se demande si « la prétendue avant-garde d'aujourd'hui [...] n'est pas vraiment l'avant-garde, mais fait partie de l'*establishment*, de l'académie

¹⁰⁰ *Op.cit.*, SCOTT BROWN (1971), p.45.

¹⁰¹ Walter Gropius est décédé le 5 juillet 1969, et Mies van der Rohe le 17 août de la même année.

¹⁰² *Op.cit.*, SCHULZE (1970), p.95.

¹⁰³ Fondée en 1936 à Chicago, l'agence Skidmore, Owing & Merrill est dans l'après-guerre l'un des principaux protagonistes du Style International et de la *corporate architecture*.

¹⁰⁴ *Op.cit.*, SCHULZE (1970), p.95.

moderne. »¹⁰⁵ Parallèlement aux prises de positions des uns et des autres sur la révolution et la contre-révolution, l'utopie et la contre-utopie, l'élitisme et le populisme, la réception de *Learning from Las Vegas* déclenche donc logiquement un débat sur le rôle de l'avant-garde.

Rappelons qu'à la suite des travaux de Peter Bürger, professeur de littérature à l'Université de Brême, on distingue les « avant-gardes historiques » qui ont été actives en Europe au début du vingtième siècle, des « néo-avant-gardes » qui sont apparues notamment aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale et auxquelles on peut le cas échéant rattacher les Venturi¹⁰⁶. Selon P. Bürger, les premières avaient pour objectif de remettre en cause l'« autonomie de l'art » dans la société bourgeoise, de mettre un terme à la séparation entre l'art et la vie. En ce sens, l'intérêt des premiers architectes modernes pour les constructions industrielles a participé de cet avant-gardisme historique, qui en architecture s'est dressé contre l'institutionnalisation de la discipline incarnée à l'époque par l'École des Beaux-Arts.

Dans les années 1960, le néo-avant-gardisme se développe et est reçu différemment de part et d'autre de l'Atlantique comme l'a bien montré un autre professeur de littérature, Andreas Huyssen¹⁰⁷. En Europe, il s'inscrit dans une forme de continuité, et est assimilé à la répétition ou à la poursuite du travail engagé par les figures historiques. En architecture, les groupes comme Archigram en Angleterre, Archizoom ou Superstudio en Italie tiennent ce rôle. Aux États-Unis là où il n'y a pas eu d'avant-garde au début du siècle, les artistes – quand ils ne sont pas des immigrés récents – jouent pour la première fois dans les années 1960 la partition de l'avant-gardisme. Mais cette fois, l'architecture institutionnelle dont ils doivent se libérer s'incarne dans le modernisme alors dominant, et la vie avec laquelle ils cherchent à se réconcilier trouve sa forme la plus éclatante sur les bords du Strip de Las Vegas.

Au tournant des années 1970, vu d'Europe ou vu d'Amérique avec des yeux européens, les Venturi n'apparaissent donc pas comme de dignes représentants de l'avant-garde parce qu'ils rompent explicitement avec les figures historiques comme celle de Mies van der Rohe par exemple. C'est ainsi que l'Anglais M. Pawley affirme qu'avec *Learning from Las Vegas*, « l'avant-

¹⁰⁵ « Letters », *Art in America*, novembre 1970. La rubrique contient aussi une réaction de R. Venturi qui en substance regrette que F. Schulze n'ait pas cité D. Scott Brown comme coauteur de ses prises de position.

¹⁰⁶ Cf. Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984 (1974).

¹⁰⁷ Cf. Andreas HUYSSSEN, « The Search for Tradition : Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s », *New German Critique*, n°22, hiver 1981, pp.23-40.

garde architecturale américaine mène en arrière. »¹⁰⁸ Par contre, d'un point de vue américain et indépendant du milieu professionnel, comme celui de la critique A.L. Huxtable, les Venturi font évidemment partie de la « plus récente avant-garde ». Bien plus tard, A. Huyssen suggérera qu'ils participent au « chapitre final dans la tradition de l'avant-gardisme. »¹⁰⁹

Kitsch, Pop et/ou Camp

L'avant-gardisme contesté des Venturi est au cœur du débat qui les oppose à K. Frampton à la fin de l'année 1971 dans les colonnes de la revue *Casabella*. Inédit par son contenu, le texte avec lequel D. Scott Brown ouvre la discussion s'inscrit très clairement dès son titre – « Learning from Pop »¹¹⁰ – dans le prolongement de l'article paru en mars 1968, du studio de Yale, mais aussi d'une publication plus ancienne de R. Venturi¹¹¹.

D. Scott Brown livre dans la revue italienne une réflexion originale qui associe un plaidoyer pour la culture populaire à une mise en cause virulente de l'*establishment* architectural. D'entrée, elle adopte donc une rhétorique belliciste. Elle affirme qu'il est désormais temps de « balayer les restes de la vieille révolution telle que pratiquée par les héritiers conservateurs de ceux qui l'ont initiée », et veut avec son texte prolonger l'appel pour le « nouveau artistique » présent dans *Learning from Las Vegas*, par un engagement en faveur de la « révolution sociale. »¹¹² Dénonçant encore une fois les souffrances engendrées par l'*urban renewal* mené selon les principes de la planification moderniste¹¹³, elle prétend se tourner vers les « besoins » des hommes, plutôt que vers ceux de l'Homme, et envisage ainsi la ville comme un assemblage de « sous-cultures » qu'il faut cesser de négliger. Revenant sur l'enseignement conduit à l'Université de Yale sur Las Vegas et Levittown, D. Scott Brown défend l'« analyse des formes » du paysage pop, « notre contexte », qui seule permet de renouveler le « vocabulaire » architectural. À cette fin, elle souligne la nécessité de développer de nouveaux outils d'analyse adaptés à l'espace suburbain et susceptibles de rendre compte au mieux de l'architecture de la communication. D. Scott Brown s'attaque à la fin de son texte aux membres de l'« establishment architectural » qui selon elle envisagent le renouvellement urbain d'un point de vue strictement esthétique, et préfèrent ignorer les

¹⁰⁸ « *The american architectural avant-garde is leading from the rear* », *op.cit.* PAWLEY (1970). Ce à quoi les Venturi répondent quelques mois plus tard : « *Rear lies in the eye of the beholder* », *op.cit.*, VENTURI & SCOTT BROWN (1970).

¹⁰⁹ *Op.cit.*, HUYSEN (1981), p.27.

¹¹⁰ Denise SCOTT BROWN, « Learning from Pop », *Casabella* n°359/360, décembre 1971.

¹¹¹ Cf. Robert VENTURI, « A justification for a Pop Architecture », *Arts and Architecture*, avril 1965, p.22.

¹¹² *Op.cit.*, SCOTT BROWN (1971), p.15.

¹¹³ Cf. Robert STERN, *New Directions in American Architecture*, New York : Braziller, pp.80-91.

conséquences sociales de leurs décisions. Elle leur reproche ainsi de ne considérer le paysage et la culture populaire qu'en terme de « pollution visuelle », alors que l'un et l'autre peuvent inspirer d'après elle « la plus récente avant-garde »¹¹⁴.

L'énergique contre-attaque de K. Frampton – comme celle précédemment de M. Pawley – prend pour cible indifféremment les Venturi et Las Vegas. L'historien et critique anglais s'emploie à discréditer les premiers, et à dissiper le « mythe local et populaire qui la présente [la ville de Las Vegas] naturellement comme la Mecque de la modernité et de la jeunesse. »¹¹⁵ Il fait pour cela appelle à trois notions parentes, mais sensiblement différentes, qu'il emprunte au domaine de l'esthétique : *kitsch*, *pop* et *camp*.

D'abord, lui qui fait de Las Vegas un territoire d'aliénation et de « désorientation délibérée de la conscience humaine », parle de « la ville manipulatrice du *kitsch* »¹¹⁶. Il utilise ce terme en se référant à un ouvrage publié peu de temps auparavant sous la direction de Gillo Dorfles dans lequel il apparaît entre autres que le kitsch renvoie à l'art de « collecter des débris dans la rue » et que l'homme kitsch (*Kitschmensch*) est « un homme de mauvais goût »¹¹⁷. Pour la plupart des auteurs de cet ouvrage collectif, l'appellation est très péjorative, et est étroitement associée à la culture de masse et à la société de consommation. Le phénomène culturel qu'elle dépeint s'oppose diamétralement à celui de l'avant-garde comme l'explique dans un célèbre essai reproduit pour l'occasion l'historien et critique Clement Greenberg¹¹⁸. Glissant du débat esthétique aux questions politiques, K. Frampton assure que « canoniser, presque à la façon du Townscape, la culture moyenne kitsch de Las Vegas comme un modèle général d'urbanité n'est pas vraiment une réponse progressiste. »¹¹⁹

Ensuite, l'historien et critique anglais note que Las Vegas satisfait largement les critères du *pop*, tels que l'artiste Richard Hamilton les a listés dans une lettre envoyée à Alison et Peter Smithson en 1957, à savoir : « populaire, éphémère, consommable, bon marché, fabriqué en série, jeune, spirituel, érotique, fantaisiste glamour, lucratif. »¹²⁰ Le Pop Art et les artistes pop se sont imposés sur le devant de la scène culturelle dans les années 1950 en Angleterre et 1960 aux États-Unis. La

¹¹⁴ *Op.cit.*, SCOTT BROWN (1971), p.23.

¹¹⁵ *Op.cit.*, FRAMPTON (1971), p.25.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.33.

¹¹⁷ Gillo DORFLES, « Kitsch », in Gillo DORFLES, *Kitsch : The World of Bad Taste*, New York : Bell Publishing Company, 1969, p.15.

¹¹⁸ Cf. Clement GREENBERG, « The Avant-Garde and Kitsch » (1939), in DORFLES (1969), *op.cit.*

¹¹⁹ *Op.cit.*, FRAMPTON (1971), p.33.

¹²⁰ Cf. Richard Hamilton cité dans John RUSSELL & Suzi GABLIK, *Pop Art Redefined*, New York : Praeger, 1969, p.33.

société de consommation de masse apparue après la Seconde Guerre mondiale est leur principale source d'inspiration. K. Frampton distingue cependant l'intérêt des Venturi pour Las Vegas, de celui d'artistes comme Andy Warhol ou Ed Ruscha pour la culture populaire et commerciale. Les seconds contrairement aux premiers, gardent selon lui une distance raisonnable avec leur sujet. D. Scott Brown lui donne en fait raison dans sa réponse ; « nous sommes différents des artistes pop ; ils interprètent la société, et nous sommes et devons être par elle contraints »¹²¹, assure-t-elle en revendiquant un engagement plus opérationnel. Pour K. Frampton en tout cas, « le Pop a peu en commun avec l'historicisme 'camp' qui voit dans les parkings de supermarché une correspondance avec les 'tapis verts' de Versailles. »¹²²

Le critique anglais assimile en effet finalement *Learning from Las Vegas* à « un culte *camp* des effets banals et bizarres »¹²³. Ce terme a été popularisé par la critique Susan Sontag quelques années plus tôt dans un essai paru dans la revue *Partisan*.¹²⁴ Le *Camp* y est décrit à la fois comme une sensibilité qui concerne un observateur, et une qualité qui s'applique à un objet observé. Côté sensibilité, « c'est une façon de voir le monde comme un phénomène esthétique ». Côté qualité, « la marque distinctive du *Camp* c'est l'esprit d'extravagance », l'outrance, le *trop*. En ce qui concerne l'observateur, « le mode de sensibilité exprimé par le *Camp* est entièrement non-engagé et dépolitisé, ou, à tout le moins, apolitique ». L'objet *camp* quant à lui est caractérisé par « un sérieux qui n'atteint pas son but ». Il n'y a de véritable *Camp* que dans la conjugaison de la sensibilité et de la qualité. Le *Camp* suppose, selon S. Sontag, de prendre certaines choses pour ce qu'elles ne sont pas ; « il fait allusion à la qualité ironique d'une expérience personnelle de l'objet ». Le *Camp* prétend qu'il existe « un bon goût du mauvais goût », son slogan ultime est « affreux à être beau ! » Cette sensibilité est propre à l'époque où écrit Susan Sontag, mais a des antécédents comme une possible descendance. « Le *Camp* est le dandysme du temps moderne. Le *Camp* a résolu ce problème : comment peut-on être dandy à l'époque d'une culture de masse ? » Le connaisseur du *Camp* fait preuve d'un détachement aristocratique, il goûte « aux plus communs des plaisirs, aux arts dont se délecte la masse ». Le *Camp*, s'il en partage certains attributs, n'est pas le Kitsch au sens traditionnel. Il manque à ce dernier une part d'ironie et de conscience de soi. Au mieux, le Kitsch est du « *Camp* naïf », ou du « pur *Camp* ». Le Pop lui aussi entretient une

¹²¹ *Op.cit.*, SCOTT BROWN (1971), p.45.

¹²² *Op.cit.*, FRAMPTON (1971), p.31.

¹²³ *Op.cit.*, FRAMPTON (1971), p.33.

¹²⁴ Cf. Susan SONTAG, « Notes on Camp », *Partisan Review*, automne 1964.

parenté, mais il manque pour sa part d'un peu d'amour pour son objet : « Le "Pop Art" est plus sec et plus plat, plus sérieux, plus détaché de son objet, nihiliste en fin de compte. »¹²⁵

K. Frampton et D. Scott Brown pourraient donc en convenir¹²⁶, *Learning from Las Vegas* semble bien plus *camp* que *pop* ou *kitsch*, sous réserve que l'on donne au terme un sens plus précis et moins immédiatement dépréciatif, chose à laquelle personne ne s'essaye avant plusieurs années¹²⁷. La controverse qui entoure le discours des Venturi permet en tout cas d'introduire dans le milieu de l'architecture ces notions jusque-là réservées aux débats esthétiques.

Divisions

L'étude thématique de la réception de *Learning from Las Vegas* montre l'intensité et le caractère polémique des débats théoriques, politiques et artistiques qui se sont tenus pendant trois ans autour des idées avancées par les Venturi. Elle met en évidence la variété, et souvent la qualité des arguments qui ont été mobilisés par les différents acteurs – y compris par les deux architectes de Philadelphie. Elle révèle qu'un certain nombre de questions se posent avec insistance à l'époque aux architectes américains, mais aussi européens.

D'un point de vue théorique, on a ainsi beaucoup discuté, dans les salons et par publications interposées, du devenir de l'architecture et des formes qu'elle doit prendre dans une société dominée par les *mass media*. On a disserté sur le désordre et le laissez-faire qui accompagne la suburbanisation du pays, notamment le long des boulevards commerciaux, et des moyens d'y remédier ou non. D'un point de vue politique, on a débattu de l'opportunité pour les architectes de participer à l'agitation sociale en cours, et à la démocratisation de l'aménagement urbain. On a questionné pour cela l'actualité et la pertinence de l'utopisme, et à l'inverse l'émergence d'une forme de réalisme en architecture que semblent incarner les Venturi. On s'est interrogé sur l'élitisme de ces différentes démarches, ou au contraire sur leurs racines populistes et leur incidence politique. D'un point de vue artistique, on s'est demandé qui est porteur des approches les plus en prise avec l'époque, et qui le cas échéant reprend le flambeau des avant-gardes des

¹²⁵ Toute les citations de Susan Sontag sont tirées de l'édition en français de son texte. Susan SONTAG, « Le style Camp », in *L'œuvre parle*, Paris : Seuil, 1968, pp.307-327.

¹²⁶ D. Scott Brown et R. Venturi semblent n'avoir en fait jamais eu connaissance du texte de S. Sontag. Cf. entretien avec l'auteur, juillet 2005.

¹²⁷ Les premières véritables réflexions sur le Camp en architecture ne viennent que plusieurs années plus tard. Cf. Charles JENCKS, *Modern Movements in Architecture*, London: Penguin Books, 1973 ; C. Ray SMITH, *Supermannerism : New Attitudes in Post-Modern architecture*, New York : Dutton, 1977. Voir aussi à ce sujet : Valéry DIDELON, « Learning from Camp », *Les cahiers de la Cambre*, n°6, décembre 2008, p.149-159.

années 1920 et 1930. On a enfin cherché à savoir à quelle sensibilité esthétique les architectes les plus avancés peuvent se rattacher dans cette période troublée.

Bon nombre de certitudes sur lesquelles s'est appuyée pendant un demi-siècle l'architecture moderne sont alors mises sur sellette : la primauté de l'espace, l'aspiration à l'ordre, l'idéal social, l'utopisme, le rôle des avant-gardes, etc. De cette manière, à l'occasion de la réception de *Learning from Las Vegas*, de profondes fractures traversant le monde de l'architecture se révèlent et s'approfondissent. Le discours des Venturi divise ainsi les architectes, les critiques et les historiens, et par delà la singularité des réactions de chacun, deux grands clivages socio-culturels et géographiques apparaissent.

D'un côté, dans la presse grand public – *New York Times*, *Washington Post* – journalistes et critiques accordent une place hors norme aux thèses avancées par R. Venturi et D. Scott Brown, et font preuve de neutralité sinon de bienveillance à l'égard de *Learning from Las Vegas*. Ils se félicitent ostensiblement de la manière dont le couple d'architectes embraye sur son époque, et participe à la révolution culturelle et intellectuelle qui a déjà gagné les arts plastiques et visuels, la littérature, les sciences sociales, etc. D'un autre côté dans les revues professionnelles, les architectes qui s'expriment sont plus réservés quand ils ne se montrent pas franchement hostiles au discours tenu par les Venturi. Comme le suggère Vincent Scully dans son introduction à l'exposition qui leur est consacrée au Whitney Museum of American Art :

Venturi a commis un autre acte de destruction, très difficile à pardonner pour beaucoup de membres de la profession. Il a détruit le précieux mythe sous-romantique de l'*invention*, auquel les moins inventifs d'entre nous se sont pathétiquement accrochés.¹²⁸

En célébrant l'architecture populaire et commerciale des bords du Strip, les Venturi ont d'autant souligné l'effacement des maîtres d'oeuvre. Ils ont fait l'éloge comme Bernard Rudofsky quelques années plus tôt de l'« architecture sans architectes »¹²⁹, et ainsi menacé la raison d'être de ces derniers. Dans l'un des deux articles qu'elle a publiés dans Casabella, D. Scott Brown a revendiqué un statut de « commentateur » plutôt que d'« imitateur »¹³⁰ de la culture populaire, remettant de cette façon en cause la tendance des architectes à imposer à tous leurs goûts et leurs idées. De ce point de vue, ce qui réjouit les intellectuels, inquiète les professionnels.

¹²⁸ *Op.cit.*, SCULLY (1971)

¹²⁹ L'exposition Architecture without architects s'est tenue du 9 novembre 1964 au 7 février 1965 au Museum of Modern Art à New York. Cf section 2.2.2.3.

¹³⁰ *Op.cit.*, SCOTT BROWN (1971), p.45.

Un autre clivage important se manifeste à l'occasion de la réception de *Learning from Las Vegas*. Si la critique est aux États-Unis plutôt partagée entre supporters et détracteurs des idées avancées par les Venturi, les réactions venues d'Europe, et singulièrement d'Angleterre et d'Italie, sont toutes très négatives et parfois agressives. L'incompréhension est grande entre les deux rives de l'Atlantique où il est vrai les situations politiques et artistiques sont très différentes. D. Scott Brown note à ce propos dans son article dans *Casabella* que désormais « l'Amérique est différente de l'Europe, plus différente que la plupart des architectes européens ne le croient. »¹³¹ Les modalités de l'engagement dans les affaires de la cité ne sont ainsi pas du tout les mêmes. Tandis qu'en Europe les architectes entretiennent encore l'espoir de peser sur l'organisation sociale et peuvent rêver à l'accession des partis de gauche au pouvoir, ils en sont aux États-Unis réduits à assister impuissants au triomphe du *corporate liberalism* et au retour du conservatisme moral et esthétique symbolisé par R. Nixon. Bien qu'ils se déclarent libéraux, les Venturi se voient ainsi accusés des pires compromissions par nombre d'architectes et d'historiens d'obédiences marxistes. L'incompréhension est complète aussi entre des Européens pour qui l'École des Beaux-Arts tout juste dissoute incarne l'ordre et la tradition, et des Américains pour qui le Style international est l'art officiel adopté par les institutions publiques et les grandes sociétés privées. Des deux côtés de l'Atlantique, le néo-avantgardisme ne peut pas avoir le même sens, et les rôles se distribuent forcément différemment.

En tout cas, comme je l'ai suggéré en introduction, c'est bien au gré de sa réception que le discours des Venturi prend sa signification et son importance. Progressivement, il en vient à monopoliser les discussions, et au début de l'année 1972, alors que l'ouvrage éponyme n'est pas encore finalisé, *Learning from Las Vegas* a déjà considérablement redéfini les termes du débat architectural.

¹³¹ *Ibid.*, p.X

Deuxième partie : 1972-1976

Chapitre 2.1

Learning from Las Vegas (1972)

À la fin des années 1960, *Learning from Las Vegas* est apparu au public sous la forme d'un premier article dans la revue *The Architectural Forum*, d'un second plus court dans *Architecture Canada*, puis d'un studio à la Yale School of Architecture, et enfin à dans le cadre d'une exposition au Whitney Museum of American Art à New York. Cette première phase de production du discours des Venturi s'est accompagnée d'une importante réception dans la presse et dans la littérature spécialisées aux États-Unis comme en Europe, laquelle a structuré pendant plusieurs années le débat sur le devenir du modernisme dans le milieu de l'architecture.

J'envisage dans ce chapitre la publication en 1972 de *Learning from Las Vegas* sous forme de livre comme une nouvelle phase de production pour les deux architectes, mais aussi de manière plus inattendue comme une occasion pour eux de réagir aux critiques qui leur ont été adressées. Les Venturi relancent ainsi immédiatement une controverse qui n'a en fait pas eu le temps de retomber. Ils inscrivent par là leur discours dans le cycle de la communication, lequel se manifeste comme l'a suggéré Hans Robert Jauss « dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour. »¹

Avant d'envisager donc au chapitre suivant l'accueil de ce nouvel opus, il convient ici d'en cerner les caractéristiques, de montrer comment celui-ci reprend, corrige et étend le propos initial des Venturi. Par une lecture attentive de son texte, je m'efforce ainsi d'en expliciter le sens qui n'est peut-être plus aujourd'hui aussi clair qu'il ne l'a été. Je m'attache pareillement à décrire le volume dans sa matérialité, tant il est, plus encore que l'article de mars 1968, aujourd'hui méconnu car difficile d'accès. Sur ces bases, il est possible je l'espère de restituer *Learning from Las Vegas* dans toute sa complexité et sa polysémie, de faire apparaître l'ouvrage tel que ses lecteurs l'ont découvert à partir de l'automne 1972. Encore une fois, il s'agit pour moi ici d'historiciser le discours des Venturi pour mieux rendre compte de la manière dont il s'est constitué à travers un ensemble d'interactions sociales et culturelles.

¹ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, p.52.

Avant et autour du livre

Avant de se pencher en détail sur le livre *Learning from Las Vegas*, il convient d'abord de relater les circonstances exactes et précises de sa publication aux MIT Press. Alors que la controverse grandit entre 1968 et 1971 autour de leurs écrits, les Venturi se consacrent largement à l'agence Venturi & Rauch dont Denise Scott Brown devient associée à part entière en 1969. Plusieurs projets d'importance les occupent : les concours pour le Yale Mathematics Building à New Haven et Washington Square à Philadelphie en 1969, les études sur le quartier de South Street toujours à Philadelphie et pour California City en 1970, divers projets de maisons individuelles, etc. Tandis que D. Scott Brown quitte son poste à l'UCLA en 1968, les Venturi continuent d'enseigner ensemble à la Yale School of Architecture où ils conduisent, sur le modèle des précédents, un troisième studio intitulé « Learning from Levittown » à l'automne 1970. Celui-ci porte sur l'analyse formelle d'un paysage résidentiel ordinaire et des transformations qu'y apportent les habitants². Par ailleurs, les deux architectes et en particulier D. Scott Brown, continuent de publier régulièrement des articles, qui pour certains font écho aux discussions suscitées par *Learning from Las Vegas*. Ils se trouvent ainsi notamment entraînés dans une nouvelle polémique après avoir fait paraître dans *Progressive Architecture* un point de vue sur Co-op City³, un grand ensemble new-yorkais décrié pour sa laideur et sa banalité, mais auquel ils ont accordé quelques vertus.

La fabrication de *Learning from Las Vegas*

Pendant toutes ces années, les Venturi développent l'idée de publier un livre à partir de ce qu'ils ont déjà écrit sur Las Vegas et des documents produits par leurs étudiants à la Yale School of Architecture. Sa parution chez l'éditeur vénitien Alfieri a d'ailleurs été annoncée en marge de l'article paru en mars 1968⁴. Mais à l'été 1969, c'est aux États-Unis que les deux architectes entrent finalement en discussion avec plusieurs maisons d'édition, notamment Praeger, The Yale University Press et The MIT Press. Ils retiennent cette dernière maison pour sa réputation en

² Cf. Virginia CARROLL, Denise SCOTT BROWN & Robert VENTURI, « Levittown et après », *L'architecture d'aujourd'hui*, août-septembre 1972, p.38-42.

³ Denise SCOTT BROWN & Robert VENTURI, « Co-op City : Learning to Like it », *Progressive Architecture*, Février 1970, pp.64-73.

⁴ Robert VENTURI & Denise SCOTT BROWN, « A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas », *The Architectural Forum*, mars 1968, p.37.

matière de graphisme innovant, mais aussi pour des raisons de financement du projet⁵. Le principe de la publication est véritablement décidé en octobre 1969, et le contrat définitif signé en février 1970 alors même que la polémique enfle autour de leurs prises de position. Il est entendu que les Venturi remettront aux éditeurs dans les mois qui suivent un manuscrit de 20,000 à 25,000 mots, illustré par moins d'une centaine d'images, dont le quart en couleur. Ce n'est pourtant que l'année suivante que la rédaction proprement dite commence⁶. Robert Venturi rédige alors l'essentiel des nouveaux textes et réalise plusieurs dessins, D. Scott Brown révisé et complète l'ensemble des pièces écrites, tandis que Steven Izenour rassemble et sélectionne la plupart des illustrations⁷. Le premier tapuscrit est remis à l'éditeur le 7 mai 1971, et à l'automne 1971 – bien que l'ouvrage soit loin d'être finalisé – les bonnes feuilles de sa seconde partie apparaissent en deux livraisons dans *The Architectural Forum* sous le titre « Ugly and Ordinary Architecture or the Decorated Shed »⁸. Début 1972, *L'Architecture d'aujourd'hui* publie sur vingt pages – et en couverture – des éléments de la troisième partie du livre⁹. Celui-ci paraît finalement le 17 août 1972 aux États-Unis ; le texte est deux fois plus long que prévu initialement et surtout le nombre d'illustrations notamment en couleur a été démultiplié. Le luxueux ouvrage de cent quatre-vingt-neuf pages est alors mise en vente au prix de vingt-cinq dollars¹⁰.

S'il s'est écoulé plus de quatre années entre la première apparition de *Learning from Las Vegas* dans *The Architectural Forum* et la publication chez MIT Press, c'est que de nombreux problèmes sont apparus entre auteurs et éditeurs¹¹. Les rapports sont toujours restés cordiaux avec Barbara Ankeny, la principale interlocutrice des Venturi aux MIT Press, mais il n'en a pas été de même avec Murielle Cooper, la directrice artistique en charge du livre, qui n'est nulle part créditée dans l'ouvrage en dépit du fait qu'elle en a assuré toute la conception graphique. M. Cooper occupe à l'époque une place grandissante dans le milieu du graphisme américain ; on lui doit la mise en page de très nombreux ouvrages, dont en 1964 *The View from the Road* de D. Appleyard, K. Lynch et J.R. Myer et en 1969 *Bauhaus* de Hans Wingler. Elle est une tenante du « swiss style », une tradition typographique fortement liée à l'architecture moderne qui se caractérise notamment par

⁵ Cf. Aron VINEGAR, *I'm a Monument : on Learning from Las Vegas*, Cambridge : The MIT Press, 2008, p.144.

⁶ *Ibid.* p.149

⁷ Cf. correspondance avec R. Venturi et D. Scott Brown, juillet 2007.

⁸ Robert VENTURI & Denise SCOTT BROWN, « Ugly and Ordinary Architecture, or the Decorated Shed », *The architectural Forum* ; 1^{ère} partie novembre 1971, pp.64-67, 2nd partie décembre 1971, pp.48-53.

⁹ « Venturi + Rauch », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°159, décembre 1971 – janvier 1972.

¹⁰ Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN & Steven IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, Cambridge : MIT Press, 1972.

¹¹ En ce qui concerne les détails du processus éditorial, je me réfère ici principalement au dernier chapitre du livre de Aron VINEGAR, *I am a monument : On Learning from Las Vegas*, Cambridge : The MIT Press, 2008.

une préférence pour les polices de caractères *sans serif* et l'usage de grilles modulaires dans la composition du texte et des images.

Dès qu'elle prend en charge la mise en page de *Learning from Las Vegas*, à l'automne 1971, M. Cooper entre directement en conflit avec les Venturi. Ces derniers se sont en fait adressés aux MIT Press avec une idée bien précise de ce qu'ils souhaitent pour leur livre. Au sein de l'agence Venturi & Rauch, ils ont déjà réfléchi au choix des illustrations, au calibrage du texte, au découpage des parties, etc. La mise en page que propose M. Cooper ne plaît pas aux architectes de Philadelphie qui très vite la jugent « esthétiquement inappropriée et à contresens du contenu du livre. »¹² Ils lui reprochent son esthétique de la page blanche et une trop grande proximité avec la simplicité moderniste qu'ils critiquent justement dans le livre. Ils redoutent plus généralement que le contenu ne soit déformé et éclipsé par une mise en page trop manifeste. M. Cooper s'efforce pourtant de satisfaire les Venturi qui dans leur texte parlent d'inventer de nouveaux dispositifs pour rendre compte de la forme urbaine inédite de Las Vegas. Ils y affirment en effet que « les techniques de représentation venant de l'architecture et du planning nous gênent pour comprendre Las Vegas. Elles sont statiques quand Las Vegas est dynamique, contenues là où elle est ouverte, bidimensionnelles là où elle est tridimensionnelle... »¹³ Par l'assemblage libre de l'iconographie, la composition asymétrique des pages et le *design* dynamique qu'elle conçoit, M. Cooper tente donc d'immerger les lecteurs au cœur de Las Vegas¹⁴. Là où les Venturi souhaitent coller au texte et donc s'en tenir à une mise en page traditionnelle, la graphiste propose une expérience visuelle hors-norme. Ce désaccord sur les moyens à mettre en oeuvre, ce « combat intellectuel » comme le dit rétrospectivement M. Cooper¹⁵, s'apparente à une lutte d'ego entre auteurs et éditeurs pour la maîtrise de la publication. Les Venturi qui critiquent la volonté des architectes modernistes de tout contrôler, ne semble paradoxalement ici rien vouloir céder. Le rapport de force culmine avec les différentes propositions que M. Cooper fait pour la couverture de l'ouvrage, auxquelles les deux architectes s'opposent systématiquement sans avoir finalement gain de cause. Ils se voient ainsi imposer une jaquette qu'ils détestent. Le désaccord est si profond que The MIT Press doit finalement programmer deux éditions, comme en témoigne *a posteriori* l'un de ses responsables, Roger Conover :

Robert Venturi et Denise Scott Brown trouvèrent son *design* si offensant et insultant pour leurs idées qu'ils menacèrent de retirer leur publication. Il y a eu un affrontement violent

¹² Correspondance de l'auteur avec R. Venturi et D. Scott Brown, juillet 2007.

¹³ VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.15

¹⁴ Cf. Michael GOLEC, « Doing it Deadpan », *Visible Language*, n°37.3, 2003, p.278-279.

¹⁵ Cité par Janet Abrams dans « Muriel Cooper's Visible Wisdom », *I.D Magazine*, 1994.

entre Muriel et Denise, les deux refusant tout compromis. L'accord que nous avons passé avec eux était d'aller de l'avant avec l'édition toilée que Muriel avait dessinée, et ensuite de les laisser concevoir la seconde édition...¹⁶

Cette querelle sur la paternité de l'ouvrage est très probablement à l'origine, bien plus que les arguments financiers avancés ultérieurement, de la décision de ne jamais réimprimer cette édition de 1972 de *Learning from Las Vegas*, tiré à l'époque seulement à 1500 exemplaires¹⁷.

Le Volume

La mise en page d'un texte, la fabrication d'un livre sont donc des enjeux importants qui peuvent engendrer de fortes tensions entre auteurs et éditeurs. Il faut dire, que bien avant d'être lu et même d'être ouvert, un ouvrage se présente d'abord à son public sous son aspect matériel, tactile et visuel.

Physiquement, *Learning from Las Vegas* mesure ouvert 54 x 36 cm et fermé 27 x 36 cm. Le livre est au format traditionnel *imperial quarto*. Il est cartonné et recouvert d'une toile bleu sombre. Sa couverture montre dans sa partie supérieure, entourée d'un liseré doré, une photographie en couleurs de l'une des enseignes présente sur les bords du *Strip* de Las Vegas. En dessous, le titre s'étend en toute largeur, en lettres capitales elles aussi dorées. Dessous, en petits caractères, on découvre le nom des auteurs : Robert Venturi, Denise Scott Brown, et Steven Izenour. Sur la tranche, on les retrouve ainsi que le titre et le logo de l'éditeur, MIT Press. Le dos de l'ouvrage est vierge de toutes indications.

Learning from Las Vegas est emballé dans une jaquette en papier-calque brun qui protège la couverture toilée. Sur le rabat intérieur se trouve indiqué le prix de l'ouvrage, « 25\$ ». En couverture, les intitulés des différentes sections du livre sont imprimés et recouvrent ainsi le volume comme une texture décorative semi-transparente. Parmi ceux-ci, « Learning from Las Vegas » se distingue en rouge dans la partie supérieure. En caractère plus petit, un libélé est imprimé de part et d'autre d'une fenêtre qui laisse voir par transparence la photographie de l'enseigne qui orne la couverture proprement dite. Il s'agit d'une toute première adresse à l'intention de celui qui manipule le livre. Sa fonction est celle des courts textes de présentation que l'on trouve habituellement en quatrième de couverture. En voici la retranscription *in extenso* :

¹⁶ Roger Conover cité par William Drentell dans « Learning from Las Vegas: The Book That (Still) Takes My Breath Away », *Design Observer*, 5 mai 2004.

¹⁷ Information recueillie auprès de l'agence VSBA et de The MIT Press en octobre 2005.

Ceci est un plaidoyer pour un véritable humanisme et pour plus d'humilité en architecture, ainsi qu'un programme pour répondre aux désirs et aux valeurs des gens ordinaires, qui font trop souvent les frais de l'autosatisfaction des architectes et des programmes ambitieux. C'est aussi un examen réaliste de l'environnement vernaculaire américain tel qu'il est et un réexamen de la mission de l'architecte. Le défi est clair et franc. Certains articles basés sur des éléments que l'on retrouve dans ce livre ont déjà causé beaucoup de polémique et de questionnement. Mais à ce moment précis d'incertitude quant à l'évolution du Mouvement moderne, voici une controverse utile qui peut donner un sens plus clair de la direction à suivre et une adaptation plus juste aux réalités sociales.

Le titre

Plus encore que par son apparence physique, un livre est souvent connu en premier lieu par son titre. Celui-ci existe en effet indépendamment de l'œuvre qu'il désigne, il la devance, il circule dans les bibliographies et à travers d'autres textes sous forme de citations et de référence. Le critique et théoricien de la littérature Gérard Genette souligne ainsi l'importance des titres, leur fonction et leur destination particulière :

Si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public (...) Le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation – ou, si l'on préfère, un sujet de conversation.¹⁸

Présent sur la couverture, sur la jaquette et en page intérieure, se trouve le titre du livre des Venturi. Celui-ci correspond au sous-titre de l'article publié dans *The Architectural Forum* en mars 1968, et à l'intitulé principal du studio qui s'est tenu à la Yale School of Architecture un peu plus tard. Dans leur nouvelle publication, les Venturi ont décidé de ne garder que *Learning from Las Vegas*, une expression à laquelle on peut attribuer plusieurs vertus. Sa brièveté et sa sonorité d'abord qui facilite sa mémorisation. Ensuite son originalité ; en évitant toute référence explicite à l'architecture et à l'urbanisme, il singularise fortement l'ouvrage dans le milieu où il paraît et interpelle quant à ses finalités. La mise en avant de « Las Vegas » agit évidemment comme une provocation dans le cadre d'une publication académique. Bref, ce titre choisi par les Venturi attise la curiosité et incite le lecteur potentiel à en savoir plus.

Bien que les Venturi ne se soient jamais exprimé sur le sujet, le titre de leur ouvrage renvoie pourtant implicitement à d'autres textes, certains bien connus des architectes, et d'abord au

¹⁸ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris : Seuil, 1987, p.79.

chapitre intitulé « La leçon de Rome » dans *Vers une architecture*. Par la proximité entre « Learning from La Vegas » et « The Lesson of Rome », une double équivalence est ici suggérée : entre le livre des Venturi et le manifeste de Le Corbusier, et entre Rome et Las Vegas¹⁹. Par ailleurs, le titre retenu par les deux architectes de Philadelphie fait aussi écho à celui choisit par Bruno Zevi pour son livre didactique *Saper Vedere l'architettura*, traduit en anglais en 1957 par *Architecture as space : how to look at architecture*, et deux ans plus tard en français par *Apprendre à voir l'architecture*. Ainsi, bien que par son contenu l'ouvrage des Venturi s'attaque aux architectes modernes, par son titre il s'inscrit d'une certaine manière dans la continuité de leurs écrits.

De manière plus littérale, mais aussi moins évidente pour un public d'architectes, le titre de l'ouvrage des Venturi peut sans aucun doute être associé à celui d'un article publié en 1967 par le critique littéraire Richard Poirier : « Learning from the Beatles ». Les deux architectes de Philadelphie sont familiers de cet auteur qu'ils citent justement en exergue de *Learning from Las Vegas*²⁰. L'essai de R. Poirier a probablement aiguillé les Venturi par son titre, mais aussi influencés par son contenu. Le critique y introduit en effet sa démarche ainsi :

Je pense qu'une ligne de force dans la littérature, qui commence avec certaines œuvres américaines du siècle dernier et qui passe aujourd'hui par Eliot et Joyce, a lancé un défi radical aux manières habituelles de réfléchir sur l'expression dans et hors des arts. Et je pense aussi que, parce que ce défi n'a pas été suffisamment reconnu, la critique telle qu'elle est pratiquée dans les universités, là où elle doit être la plus exploratoire, échoue simplement à donner une lecture adéquate de certains des textes dont elle s'occupe le plus, et montre son incapacité à faire face à ce qui est considéré comme moins distingué et que l'on range sous la bannière de la culture populaire au cinéma, dans la publicité, à la télé, dans la musique des jeunes et dans la danse.²¹

Il s'en suit un plaidoyer pour une étude « disciplinée » et « détaillée » de ces nouvelles formes de culture populaire. R. Poirier propose en effet dans son article d'appliquer les mêmes méthodes d'analyse aux paroles des chansons des Beatles, et à la littérature de James Joyce ou de T. S. Eliot. Chez les uns et les autres, il repère un renoncement à la quête incessante de l'originalité, et un art consommé du pastiche des styles du présent et du passé. Les Venturi, s'ils ont lu cet article, ont pu y voir un encouragement très clair à apprendre de l'architecture commerciale et populaire de Las Vegas. Le titre de leur ouvrage, par-delà ses indéniables vertus d'accroche publicitaire,

¹⁹ Dans *Learning from Las Vegas* comme dans *Complexity and Contradiction in architecture* il est fait référence à l'édition suivante : LE CORBUSIER, *Toward a New Architecture*, London : The Architectural Press, 1927.

²⁰ Cf. section 1.2.1.2

²¹ Richard POIRIER, « Learning from the Beatles », *Partisan*, n°4, 1967. Publié à nouveau dans : Richard POIRIER, *The performing self : Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1992, p.112.

l'inscrit donc également dans le contexte intellectuel du New Criticism et des *cultural studies* naissantes²².

À noter qu'on trouve aussi au fil des pages du livre des Venturi une multitude d'intertitres, qui eux n'ont pas pour destinataires le large public, mais les lecteurs véritables. Leur fonction est de structurer le texte, d'organiser son contenu, et de rendre possible indépendamment la lecture d'une de ses parties. Ces intertitres se retrouvent en tête de chaque section, mais aussi dans la table des matières, et enfin, et c'est une particularité de *Learning from Las Vegas*, sur la jaquette, où ils apparaissent comme de possibles réponses à la question que soulève le titre principal : mais que peut-on bien apprendre de Las Vegas ?

Le péritexte

Une fois le livre ouvert, le texte de *Learning from Las Vegas* ne se livre pas tout de suite au lecteur. Il est précédé et entouré de plusieurs dispositifs qui bien qu'eux aussi textuels, lui sont extérieurs : prière d'insérer, faux-titre, titre, frontispice, dédicace, *copyright*, table des matières, préface, crédits, etc. Certains de ces éléments sont du ressort de l'éditeur, d'autres des auteurs, et forment tous ensemble ce que Gérard Genette appelle le *péritexte*²³ d'un ouvrage :

Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. [...] Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente...²⁴

Dans la perspective d'une étude de *Learning from Las Vegas* qui prend largement en compte le dialogue qui se noue entre auteurs et lecteurs, il est ainsi indispensable de décrire l'ensemble des composants du péritexte.

Directement associé au livre, mais imprimé sur une feuille volante, on note tout d'abord la présence d'une prière d'insérer, un encart réalisé par l'éditeur et destiné à la critique. Ce document

²² Cf. section 2.3.1.2

²³ Gérard Genette adjoint au péritexte, l'*építex*te, l'ensemble des messages extérieurs au livre (interviews, entretiens, correspondances, etc.). L'ensemble péritexte plus építexte forme le *paratexte*.

²⁴ *Op.cit.*, GENETTE (1987), p.8.

particulièrement élaboré a la forme d'une double page au format de l'ouvrage. Sur son extérieur sont reproduits en couleur certains photogrammes présentés dans le volume ; déplié il fonctionne comme une affiche. À l'intérieur, sur quatre colonnes, on trouve des extraits illustrés de chacune de ses trois parties, et un court texte de présentation qui reprend les principaux arguments mis en avant sur la jaquette. On y rappelle que le livre procède d'une « controverse saine » qui s'est développée à partir d'un certain nombre d'articles publiés auparavant, et l'on insiste : « l'argument complet que seul le livre peut produire va conduire à beaucoup de nouvelles idées – et un débat passionné – à propos du but particulier de l'architecture et du vrai rôle des architectes. » Le texte mentionne enfin le lectorat visé : « les architectes et les urbanistes » d'un côté, et de l'autre les simples usagers de la ville et de l'architecture.

Dans le livre proprement dit, il y a à la page *i* le faux-titre, à la page *ii* le titre et une mention de l'éditeur, et en pleine page *iii* une image qui fait office de frontispice et marque l'entrée dans l'ouvrage. Il s'agit d'une reproduction de l'affiche – le *dazibao* – réalisée par les étudiants de Yale à l'occasion de la présentation de leur studio²⁵. Page *iv* on trouve le copyright du Massachusetts Institute of Technology, des informations sur la méthode de composition du livre et sur son imprimeur, et les informations légales d'usage. Il y a là aussi les références selon lesquelles le livre est enregistré à la Bibliothèque du Congrès des États-Unis :

Venturi, Robert
Learning from Las Vegas
1. Architecture-Las Vegas, Nev. 2. Symbolism in architecture. I. Brown, Denise Scott, 1931- joint author. II. Izenour, Steven, joint author. III. Title
NA735.L3V4 720.9'793'13 74-169014
ISBN 0-262-22015-6

On le voit, dans la classification de la bibliothèque du congrès, comme dans la classification Dewey, le livre est sans surprise enregistré dans la catégorie architecture. Les trois pages suivantes – *v*, *vi*, *vii* – sont consacrées à la table des matières, et les pages *xiii*, *xv*, *xvi* aux crédits relatifs aux illustrations présentes dans l'ouvrage. Ces quelques éléments appartiennent plus particulièrement au péri-texte éditorial.

Plusieurs autres éléments qui entourent le texte sont par contre exclusivement du ressort des auteurs. Il y a d'abord page *iv*, une dédicace, non motivée, à Cecilia and George, la mère et le beau-père de Robert Scott Brown, le premier mari de D. Scott Brown – celle-ci rend ici

²⁵ Cf. section 1.2.3.2

hommage à celui avec qui elle est arrivée aux États-Unis quatorze années plus tôt. On trouve ensuite pages xii et xiii une courte note signée par R. Venturi, qui revient sur la paternité (*authorship*) de l'ouvrage et sur la question de la reconnaissance de la participation des uns et des autres aux travaux de l'agence Venturi & Rauch. L'architecte y souligne l'injustice qu'il y aurait à lui attribuer à lui seul l'origine des édifices et prises de position théoriques étiquetées « Robert Venturi ». Il veut par là montrer le caractère collectif de cette production. En particulier, il revient sur la contribution de son associé John Rauch, de Gerod Clark et de plusieurs autres collaborateurs de son agence. Mais surtout, il insiste sur le rôle de D. Scott Brown. Bien qu'elle cosigne l'ouvrage, il se sent obligé de préciser : « elle est responsable autant que moi du contenu théorique de ce livre. » R. Venturi fait ainsi part de leur désagrément à tous deux, à l'issue de la réception initiale de *Learning from Las Vegas*, d'avoir vu leurs idées communes attribuées souvent à lui seul²⁶. Paradoxalement, la revalorisation du rôle de D. Scott Brown, laisse dans l'ombre celui que tient Steven Izenour, absent de cette mise au point. De manière complémentaire, à la page 0, les Venturi reviennent cette fois sur la paternité du studio de Yale. En plus des trois auteurs, les étudiants participants sont nommément désignés, et il est précisé que leurs contributions – écrites et graphiques – seront consignées à la page des crédits. Faisant aussi partie du péri-texte, on trouve à la fin de l'ouvrage, aux pages 188 et 189, un appendice sur lequel je m'attarde à la fin de ce chapitre.

Mais l'élément le plus important de ce péri-texte auctorial est assurément la préface qui court de la page *viii* à la page *xi*. Il s'agit de l'endroit où les Venturi parlent de leur propre texte, se prononcent sur la manière dont il a été initialement accueilli, et anticipent la façon dont le présent volume pourrait être reçu. À l'articulation entre les deux premières versions de *Learning from Las Vegas*, cet avant-propos constitue ainsi un vaste seuil, entre réception et production.

À noter que pendant l'été et l'automne 1971, les auteurs ont pensé confier cette préface à Vincent Scully comme R. Venturi l'avait fait pour son premier livre²⁷. L'idée a cependant été abandonnée et le texte préparé par l'historien est finalement a été utilisé pour présenter l'exposition qui se tient au Whitney Museum of American Art en octobre 1971²⁸.

Rédigée à une date inconnue, à Calivigny Island aux Antilles, la préface de *Learning from Las Vegas* est donc signée par D. Scott Brown et R. Venturi. On peut ici relever l'inversion de la préséance,

²⁶ La lettre de R. Venturi publiée dans *Art in America* en novembre 1970, en réponse à l'article de Franz Schulze va par exemple dans ce sens.

²⁷ Cf. Aron VINEGAR, *I am a monument : on Learning from Las Vegas*, Cambridge : The MIT Press, 2008, p.124.

²⁸ Vincent SCULLY, *The Work of Venturi and Rauch architects and planners*, New York : Whitney Museum of American Art, 1971.

et faire l'hypothèse que l'initiative de ce court texte revient à D. Scott Brown. Il offre en tout cas aux deux architectes un espace de réflexivité qui leur permet de commenter la genèse du livre, et entre autres de revenir sur l'article paru quatre années plus tôt dans *The Architectural Forum*, et sur l'enseignement qu'ils ont conduit à la Yale School of Architecture. Cette préface s'ouvre justement avec une citation des objectifs assignés aux étudiants à l'automne 1968, puis les Venturi donnent de nombreux détails sur le déroulement du studio – le texte est illustré par une pleine page de coupures de presse et de photographies prises pendant le séjour à Las Vegas. Forts de cette légitimité académique, les auteurs insistent cependant sur le soutien mitigé dont a bénéficié leur entreprise ; s'ils saluent l'aide reçue au niveau individuel, ils soulignent en effet le peu d'assistance fourni par les institutions locales.

Ce texte introductif est aussi l'occasion pour les Venturi de mentionner les sources artistiques et intellectuelles de leur projet, et même avec « témérité » de reconnaître ce qu'ils doivent à plusieurs personnages importants du monde de l'art et de l'architecture²⁹. Ils se livrent également à un exercice plus prosaïque de remerciements à tous ceux qui ont rendu possible le bon déroulement du studio, tant à Las Vegas qu'à New Haven.

Dans un autre passage, les Venturi commentent les premières réactions qui ont déjà accompagné *Learning from Las Vegas*, et spéculent sur celles qui sont à venir. Revenant sur la « dispute » (*argument*) qui a entouré leur « critique de l'architecture moderne », ils effectuent une mise au point ; ils disent admirer ses « fondateurs », mais être en conflit avec ceux qui prolongent aujourd'hui indument cette « vieille révolution ». Ils n'ont d'ailleurs aucun problème avec ceux qui l'ont « jeté par-dessus bord », comme avec ceux qui travaillent à de « nouvelles approches ». Les Venturi essaient de clarifier les lignes de partage et désignent clairement leurs seuls adversaires d'hier et de demain. La préface joue ici un rôle de « paratonnerre », tel que l'a décrit G. Gennette³⁰ ; les auteurs s'efforcent en effet de neutraliser par avance certaines critiques tandis qu'ils en attirent déjà d'autres.

Le péri-texte *Learning from Las Vegas* participe ainsi à une véritable stratégie menée conjointement par les auteurs et les éditeurs pour présenter l'ouvrage, « au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation »³¹. Deux messages contradictoires sont donc adressés aux lecteurs notamment à travers le texte de couverture, le prière d'insérer et la préface. D'un côté, le livre est doté d'une respectabilité universitaire et d'un sérieux qui sied à une publication du MIT Press.

²⁹ Cf. section 2.2.1

³⁰ *Op.cit.*, GENETTE (1987), p.210.

³¹ *Ibid.* p.7.

D'un autre côté, l'ouvrage est autant que possible présenté sous un jour polémique et iconoclaste. Ainsi, les Venturi et leurs éditeurs adressent à la critique et au public un message d'ambiguïté quant à ce qu'il doit attendre de *Learning from Las Vegas* ; ils en orientent la réception, ou du moins essaient de le faire.

Le texte

Après 18 pages du péri-texte, commence le texte proprement dit de *Learning from Las Vegas* qui s'étend sur 187 pages. Il compte approximativement 268,000 signes composés en police de caractère Univers dix points, justifiés à gauche, mais pas à droite. Il est accompagné de 548 illustrations, dont 182 en couleur. Ouvert, mais pas encore lu, le livre se présente tout du long à travers une mise en page tout à fait particulière. Celle-ci s'organise à partir d'une grille verticale sur cinq colonnes de 11 picas de large séparés par une marge d'un pica. Une pleine page de texte s'étend sur 59 picas de large et 78 picas de haut³². *Learning from Las Vegas* est divisé en trois grandes parties que les auteurs décrivent ainsi dans leur préface :

La première partie de ce livre présente une description de notre étude sur l'architecture de la rue commerçante (*strip*). La deuxième partie, à partir des découvertes faites dans la première, est une généralisation sur le symbolisme dans l'architecture et l'iconographie de l'étalement urbain. La troisième partie, qui reflète les théories de la seconde, décrit le travail de l'agence Venturi and Rauch de 1965 au milieu de l'année 1971.³³

Au gré de ces trois parties, le rapport entre noir et blanc, entre texte et images varie fortement. La première est très graphique avec 234 illustrations et un texte très aéré, la seconde est près de trois fois plus textuelle pour une longueur comparable, enfin la troisième est la plus chargée avec peu de blanc dans la page³⁴. La composition typographique change dans chaque partie. Dans la première, le texte principal court sur une seule colonne avec un interlignage double, et laisse une marge sur la droite. Un texte secondaire – les notes d'atelier³⁵ – composé dans la même police en gras, mais avec un interlignage simple file dans la marge de droite. La mise en page est très aérée, les images sont de formats variables et souvent en couleur. Dans la seconde partie, le texte court sur deux colonnes, toujours avec un interlignage double. Les illustrations de taille plus régulière

³² Cf. *op.cit.*, VINEGAR (2008), p.134.

³³ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.ix.

³⁴ La première partie compte 43000 signes (notes d'atelier exclues) et 234 illustrations sur 62 pages, la seconde partie compte 94000 signes et 74 illustrations sur 46 pages, et la troisième partie compte 127000 signes et 240 illustrations sur 76 pages.

³⁵ Cette expression « note d'atelier » (*Studio notes*) est utilisée ici par commodité, et n'apparaît véritablement que dans l'édition révisée de *Learning from Las Vegas* en 1977.

sont en noir et blanc et assemblées de manière plus traditionnelle, elles occupent l'espace de l'une des deux colonnes. Titres des sections en caractères gras et notes s'inscrivent dans la marge, souvent à gauche de la page, parfois entre les deux colonnes du texte principal. Dans la troisième partie, le texte court sur une, deux ou trois colonnes, avec un interlignage simple. L'iconographie principalement en noir et blanc occupe cette fois la plus grande partie de la page.

Une étude sur l'architecture du boulevard commercial

Auparavant, nous les auteurs avons plusieurs fois visité Las Vegas et avons écrit « A Significance for A&P Parking Lot, or Learning from Las Vegas » (*The Architectural Forum*, mars 1968) ; ce texte servit de base au programme de recherche que nous avons esquissé pendant l'été 1968. (...) La première partie de ce livre reprend notre article original augmenté des conclusions du projet de recherche.³⁶

Au vu de cette déclaration préliminaire, la première partie de *Learning from Las Vegas* qui court de la page *xviii* à la page 61, peut et doit être envisagée en regard de l'article paru en mars 1968 dans *The Architectural Forum*, lequel a été étudié précédemment³⁷. Ce faisant, je vais relever ici les ajouts et les omissions faites par les Venturi dans cette nouvelle édition, et mettre en évidence la manière dont ils ont notamment réorganisé leur texte à la suite de sa réception initiale. Je m'efforce aussi de décrire les notes d'atelier issues de l'enseignement qui s'est tenu à la Yale School of Architecture – et qui apparaissent ici pour la toute première fois, et j'observe comment, aux côtés d'un certain nombre de nouvelles illustrations, elles confortent et parfois réorientent le propos des auteurs. Enfin et surtout, je m'intéresse à la façon dont la graphiste M. Cooper a informé cette première partie par une mise en page graphique et typographique particulièrement spectaculaire, et fait de la morne publication paru en 1968 un flamboyant manifeste quatre ans plus tard.

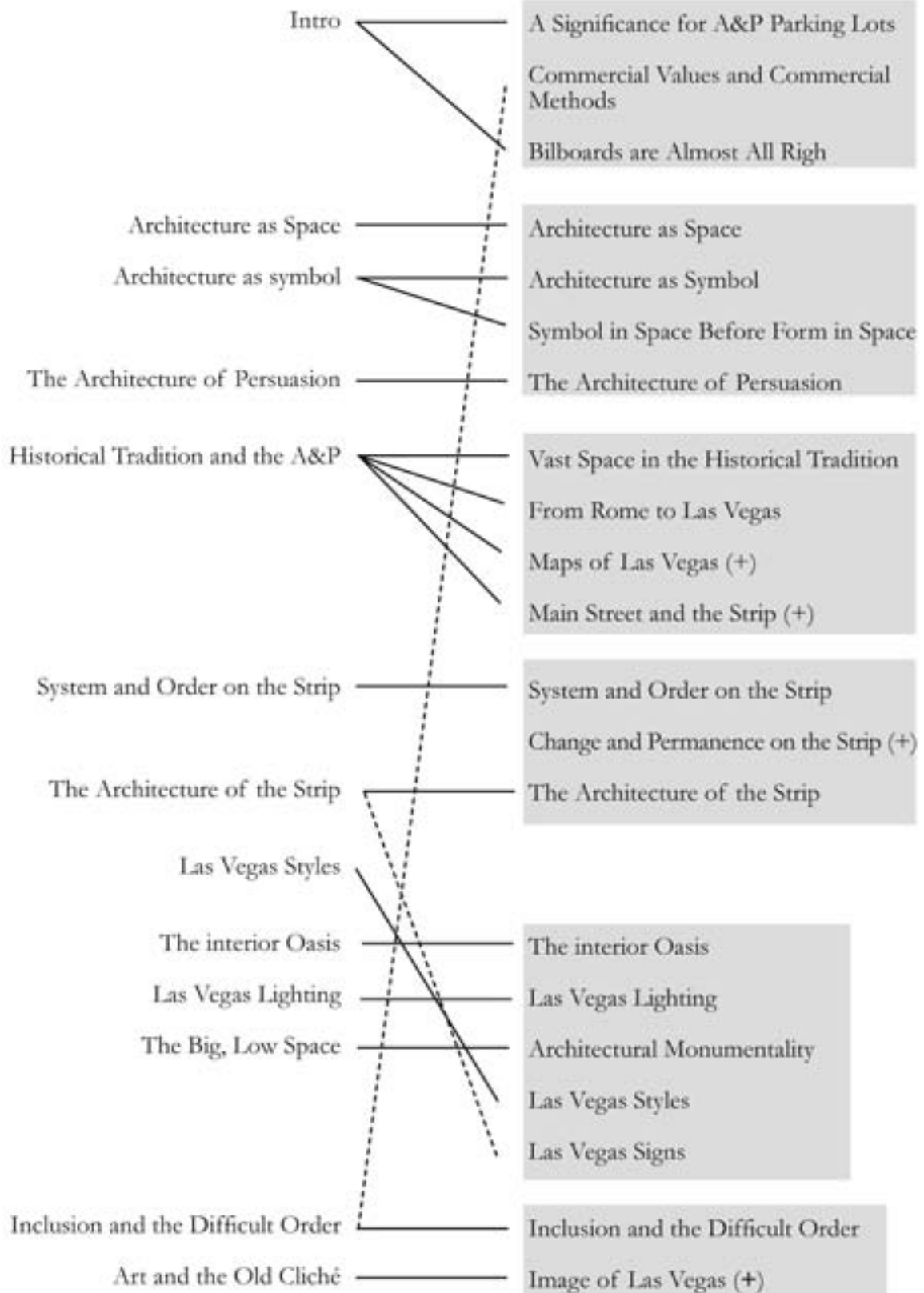
Entre les deux, le texte passe de treize à vingt-et-une sections, que les auteurs ont significativement redistribuées, parfois subdivisées, déplacées ou renommées. Un certain nombre de paragraphes ont par ailleurs été ajoutés dans le livre, et quelques-uns supprimés. Le diagramme de la page suivante présente de manière synthétique la transformation de la structure de *Learning from Las Vegas* entre ses deux premières versions.

³⁶ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p. ix

³⁷ Cf. section 1.2.1

**A significance for A&P Parking Lots
(1968)**

**Learning from Las Vegas
(1972)**



Evolution de l'organisation du texte entre 1968 et 1972

Avertissement

Peu illustrées, les trois premières sections de l'ouvrage ne correspondent qu'en partie à l'introduction de l'article de 1968. Après la préface, elles fonctionnent en réalité comme un second seuil, textuel et graphique, avant l'entrée dans le vif du sujet. Les auteurs y justifient notamment leur intérêt pour le paysage américain tel qu'il est, en invoquant une filiation avec des écrivains et des architectes qui ont su en leur temps s'inspirer de la littérature et de l'architecture existante. Dans cet esprit, ils posent : « nous regardons en arrière vers l'histoire et la tradition pour aller de l'avant ; nous pourrions aussi bien regarder vers le bas pour aller plus haut. »³⁸ Ainsi affirment-ils que le passé, comme la culture populaire est susceptible de nourrir chez eux une pratique d'avant-garde.

Les Venturi adossent leur plaidoyer pour l'existant à une recommandation sur la manière de bien le comprendre. Ils ajoutent en effet deux nouvelles phrases lourdes de signification par rapport à leur article de 1968 :

Et surseoir à tout jugement peut servir à rendre plus sensible le jugement ultérieur. C'est un moyen d'apprendre de tout.³⁹

Avec le même objectif, ils introduisent ensuite une section originale, « Valeurs commerciales et méthodes commerciales », rédigée à partir d'un fragment de l'avant-dernier paragraphe de l'article. Les auteurs plaident ici longuement pour que l'objet de leur étude – le Strip de Las Vegas, et leur ouvrage lui-même ne soient pas jugés d'une manière inappropriée ; « de même que l'analyse de la structure d'une cathédrale n'a pas besoin d'impliquer un débat sur la moralité de la religion au moyen âge, les valeurs de Las Vegas ne sont pas mises en question ici. »⁴⁰ Cet avertissement aux lecteurs est repris et amplifié à la même page dans une note d'atelier : « ne nous ennuyez pas avec le manque d'engagement social. Nous essayons de nous entraîner à offrir des compétences pertinentes d'un point de vue social. » Dès le début de leur livre, les Venturi réagissent ainsi explicitement aux accusations lancées les années précédentes par M. Pawley, T. Maldonado, K. Frampton, ou R. Goodman⁴¹. Ils rejettent en effet le jugement selon eux moraliste des critiques, et défendent *a posteriori* – mais aussi à l'avance – leur tentative de mener avec *Learning from Las Vegas* une analyse formelle des édifices et d'une ville existante, et cela

³⁸ Cf. VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.0.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Cf. section 1.3.2

indépendamment des contenus qui s'y trouvent véhiculés. Prenant acte de la controverse qu'ils ont déclenchée, les Venturi revendiquent très clairement une forme d'autonomie pour le discours architectural qui est le leur.

L'architecture comme signe et comme symbole

Dès la section suivante, les Venturi entrent dans le vif du sujet, et reprennent le cours de l'article de 1968. Ils déplorent la manière dont les modernes ont réduit selon eux l'architecture à une simple spatialité, et regrettent la façon dont ils ont assujéti le « sens » à la « forme ». Ils se désolent que la création architecturale, prise entre logique et intuition, se soit ainsi détachée de la « tradition de l'iconologie » et se soit appauvrie. Les Venturi qui escamotent une citation d'A. Colquhoun présente dans leur article, plaident pour que l'on mesure mieux la richesse de signification que recèle le paysage commercial des bords de route. Leurs réflexions sur ce sujet restent cependant empiriques et strictement internes à la discipline architecturale, loin des débats théoriques et sémiologiques qui, on l'a vu, se multiplient à l'époque.⁴²

Après l'ajout d'un nouvel intertitre, « Le symbole avant la forme : Las Vegas en tant que système de communication », les Venturi décrivent l'architecture du Strip et de ses enseignes comme « antispatiale », et parfaitement adaptée aux programmes complexes et aux vastes espaces du paysage commercial. Le propos est illustré par la reproduction cette fois-ci en couleur d'une peinture d'Allan D'Arcangelo – la seule œuvre du Pop Art présentée dans le livre – tandis qu'en page de droite quatre premières photographies d'enseignes et une carte apparaissent. Dans la marge centrale, une longue note d'atelier consacre « Las Vegas comme un système de communication » et souligne la confusion qui règne le long du Strip : « Est-ce l'enseigne qui est le bâtiment ou le bâtiment qui est l'enseigne ? » Une ambiguïté qui justifie à elle seule pour les auteurs leur présente démarche :

Ces relations, et combinaisons entre enseignes et bâtiments, entre architecture et symbolisme, entre forme et signification, entre conducteur et bord de route sont très pertinentes pour l'architecture d'aujourd'hui et ont été abondamment décrites par de nombreux auteurs. Mais elles n'ont pas été étudiées en détail ou comme un système d'ensemble.⁴³

⁴² Voir par exemple le numéro de décembre 1970 – janvier 1971 de *L'architecture d'aujourd'hui* intitulé « La Ville » et où l'on trouve entre autres les articles de Françoise CHOAY « Quelques remarques à propos de sémiologie urbaine » et de Roland Barthes « Sémiologie et urbanisme ».

⁴³ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.4.

Les quatre pages suivantes marquent la véritable entrée dans l'univers du Strip, à travers la mise en page de documents réalisés et collectés lors du studio qui s'est tenu à la Yale School of Architecture. Photographies, cartes à échelles variées et diagrammes s'accroissent pour montrer comment s'implante les enseignes sur le Strip, et pour esquisser une classification des types de dispositifs communicationnels que l'on trouve le long des différentes sortes de rues et de voies commerciales. Page 9, le texte principal insiste sur le rôle éminent des enseignes et de la communication graphique à Las Vegas, tandis qu'une note d'atelier est consacrée au livre de D. Appleyard, K. Lynch et R. Myers *The View from the Road*⁴⁴. Deux des étudiants du studio proposent ainsi un éclairage phénoménologique ; les enseignes géantes installées le long du Strip seraient particulièrement adaptées et leurs formes et implantations seraient déterminées par l'étroit cône de visibilité des automobilistes. Elles seraient conçues comme les édifices, en fonction de « la perception en mouvement le long d'une route. »⁴⁵

Comparaison historique et analyse cartographique

Dans la séquence suivante, les Venturi adossent leurs observations de terrain à des comparaisons livresques entre le paysage commercial américain et celui des jardins du château de Versailles. L'un et l'autre sont selon eux structurés par des signes et des symboles et non par des espaces. En note, les auteurs soulignent cependant que Las Vegas déjoue les références habituelles : « ses espaces urbains ne doivent rien aux espaces historiques »⁴⁶. Loin du chaos apparent qui a déjà fait couler beaucoup d'encre⁴⁷, le « nouvel ordre spatial » du Strip invite à mettre en place de « nouveaux concepts et théories ». Une manière de le comprendre est donc pour les Venturi de le « comparer » aux modèles anciens, ce dont ils se chargent par l'intermédiaire d'un nouveau diagramme. Une autre façon est pour eux de le « décrire avec précaution et ensuite d'analyser ce qui est là »⁴⁸. Dans tous les cas de figure, de nouvelles techniques de représentation doivent selon eux être employées pour décrire le Strip ; une injonction à laquelle la mise en page peu conventionnelle semble répondre.

Pour les Venturi, dans le paysage commercial, l'enseigne l'emporte sur l'édifice et parfois s'y substitue. L'exemple de la boutique en forme de canard, illustrée dans l'article par un croquis de

⁴⁴ Cf. section 2.2.2.2

⁴⁵ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.9.

⁴⁶ *Ibid.* p.11

⁴⁷ Cf. section 1.3.2.2

⁴⁸ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.11.

R. Venturi, prend cette fois toute son importance grâce à la reproduction d'une photographie en noir et blanc tirée du livre de P. Blake, *God's Own Junkyard*⁴⁹. Un autre diagramme – le second d'une série intitulée « échelle-vitesse-symbole » – occupe la page en vis-à-vis de ce cliché, et illustre la volonté des auteurs de se livrer à une « analyse comparative » des enseignes en fonction de leurs échelles et de la vitesse à laquelle on les perçoit.

Les Venturi développent encore une comparaison historique, cette fois entre Rome et Las Vegas ; ils tissent des parallèles et pointent des divergences. À la recherche de nouveaux modes de représentations adaptés au Strip, ils présentent une série de plans inspirés par celui de G. Nollis, et réalisés par leurs étudiants. En note, ils expliquent que ces dessins, assemblés comme dans un atlas urbain, permettent de comprendre que « le Strip de Las Vegas n'est pas un étalement chaotique, mais un ensemble d'activités dont l'agencement, comme dans d'autres villes, dépend de la technologie du transport et de la communication, comme de la valeur foncière du terrain. »⁵⁰ De nombreuses cartes et documents, révèlent ensuite pendant une douzaine de pages la multiplicité et parfois l'originalité des registres graphiques expérimentés pendant le studio à la Yale School of Architecture. L'ordre du Strip ne s'en trouve pas pour autant clarifié, tant l'association très libre des documents entre eux, et l'absence d'explications autres que de simples légendes, privilégie leur impact visuel sur leur valeur informative. La démonstration prend fin avec deux doubles pages qui présentent d'une manière là aussi plus spectaculaire que documentaire, une élévation photographique du Strip réalisée à la façon de l'artiste Ed Ruscha⁵¹.

L'ordre complexe du Strip

Dans la séquence suivante, les auteurs renouent avec le cours de l'article paru dans *The Architectural Forum*. Afin de rompre avec l'image chaotique du Strip, ils veulent, on l'a déjà vu, mettre en évidence l'existence d'un « difficile ordre visuel » à l'échelle urbaine. Si le contenu du texte n'a guère changé depuis 1968, c'est cette fois la mise en page qui fait toute la différence. M. Cooper a en effet composé les deux spectaculaires pages 30 et 31 – voir les illustrations pages suivantes – par analogie avec le boulevard commercial ; un ordre graphique subtil s'y cache derrière la répartition apparemment désordonnée des vignettes photographiques, lesquelles occupent la partie inférieure du livre comme les enseignes occupent les bords du Strip. La

⁴⁹ Cf. section 2.2.2.1

⁵⁰ *Ibid.*, p.17.

⁵¹ Cf. section 2.2.2.4

composition dynamique en diagonale, de la gauche vers la droite, se termine par une séquence de clichés pris depuis l’habitacle d’une voiture en mouvement sur le Strip. Dans la marge, une note sur le concept de « phénomènes jumeaux »⁵² tel que l’a présenté l’architecte néerlandais Aldo van Eyck vient elle aussi appuyer l’existence d’un ordre complexe sur les bords du Strip.

La double page suivante renoue par contraste avec la rigueur de l’alignement du mobilier urbain sur le Las Vegas Boulevard. Un court texte inédit aborde ici la question de l’obsolescence et du renouvellement des constructions qui s’y trouvent : « Les parties les plus extraordinaires et les plus monumentales du Strip, les enseignes et les façades des casinos, sont aussi les plus changeantes ; ce sont les structures neutres des complexes hôteliers à l’arrière qui survivent aux ravalements des façades et à leur thématisation. »⁵³ Le même propos est repris aux pages 34 et 35, cette fois sous forme de croquis et de photographies qui s’assemblent à nouveau très librement.

Passant ensuite à l’échelle architecturale, les auteurs décrivent l’ordre caractéristique de Las Vegas comme un « système ». Par-delà leur éclectisme stylistique, les casinos du Strip ont selon eux « beaucoup en commun » et peuvent faire à ce titre l’objet d’une classification typologique. Les Venturi présentent ainsi page 36 un « catalogue de modèles »⁵⁴ réalisé par l’un de leurs étudiants Peter Hoyt. Ce dernier a comparé plusieurs bâtiments du Strip – casinos, stations-service, motels, chapelles nuptiales, etc. – en fonction de certaines de leurs caractéristiques – élévations, toitures, parking, enseignes, etc. Les tableaux montrés aux pages 38 et 39, puis aux pages 42 et 43, sont d’un effet plastique saisissant. Ils s’apparentent à des mosaïques constituées de vignettes photographiques, dont la petite taille et la faible qualité hypothèquent cependant le caractère informatif du document. La planche graphique plus traditionnelle de la page 37 – les casinos-hôtels apparaissent en plans et en coupe – est de ce point de vue plus facile à comprendre. Autre composante de l’ordre sur le Strip, le vide – des parkings, de la voie, du désert – est mis en valeur par le blanc dans la page que la graphiste gère manifestement avec soin dans cette section du livre. Il est exposé de manière frappante aux pages 40 et 41 à travers une série de photogrammes extraits d’un film tourné depuis l’habitacle d’une automobile en mouvement sur le Strip. M. Cooper signe là une séquence visuelle d’une grande intensité et d’une grande originalité pour un livre d’architecture.

⁵² Cf. Aldo van Eyck, « A miracle of moderation » in Charles JENCKS & George BAIRD, *Meaning in Architecture*, Londres : Barrie & Rockliff the Cresset, 1969.

⁵³ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.32.

⁵⁴ *Ibid.*, p.36.

System and Order on the Strip

The image of the commercial strip is chaos. The order in this landscape is not obvious. The continuous highway itself and its systems for turning are absolutely consistent. The median strip accommodates the U-turns necessary to a vehicular promenade for casino crawlers as well as left turns onto the local street pattern that the Strip intersects. The curbing allows frequent right turns for casinos and other commercial enterprises and eases the difficult transitions from highway to parking. The streetlights function superfluously along many parts of the Strip that are incidentally but abundantly lit by signs, but their consistency of form and position and their arching shapes begin to identify by day a continuous space of the highway, and the constant rhythm contrasts effectively with the uneven rhythms of the signs behind.

66, 67. Median strip, Upper Strip looking north to downtown, Las Vegas



68, 69. U-turn median strip, Upper Strip looking north



70. Upper Strip looking north. The street lights are the dotted edge of the road.



71-73. Street lights, upper Strip



This counterpoint reinforces the contrast between two types of order on the Strip: the obvious visual order of street elements and the difficult visual order of buildings and signs. The zone of the highway is a shared order. The zone off the highway is an individual order. ^{74, 75} The elements of the highway are civic. The buildings and signs are private. In ⁷⁶ combination they embrace continuity and discontinuity, going and stopping, clarity and ambiguity, cooperation and competition, the community and rugged individualism. The system of the highway gives order to the sensitive functions of exit and entrance, as well as to the image of the Strip as a sequential whole. ⁷⁷⁻⁸² It also generates places for individual enterprises to grow and controls the general direction of that growth. It allows variety and change along its sides and accommodates the contrapuntal, competitive order of the individual enterprises.

There is an order along the sides of the highway. Varieties of activities are juxtaposed on the Strip: service stations, minor motels, and multimillion-dollar casinos. Marriage chapels ("credit cards accepted") converted from bungalows with added neon-lined steeples are apt to appear anywhere toward the downtown end. Immediate proximity of related uses, as on main street where you walk from one store to another, is not required along the Strip because interaction is by car and highway. You drive from one casino to another even when they are adjacent because of the distance between them, and an intervening service station is not disagreeable.

"TWIN PHENOMENA"

Aldo van Eyck has defined what others might call polar opposites — inside and outside, public and private, unique and general — as "twin phenomena," because these pairs are inextricably intertwined at every level in the city.

Differences between the blazing outside and the cool, dark inside are poignantly strong in Las Vegas; yet they are counter-crossed by the domesticated "outside" inside the patio and by the night-sky lighting of the casino lounges. Day is negated inside the casinos, and night is negated on the Strip. The signs are, contradictorily, for day and night.

The casinos flaunt their uniqueness yet are backed by generalized systematized motel space behind. They are set off by the gasoline stations that use their standard, national designs but make their signs uniquely high. The street lighting and road signs are rigidly systematic in contrast with the signs of persuasion that shout their gorgeous cacophony but hide their constraining order. Some Strip establishments, such as casinos and wedding chapels, are generators, and others, such as motels and gasoline stations, benefit from the market generated.



74, 75. Upper Strip looking north



76-82. Sequence, lower Strip, driving north



Style and Sign

Les auteurs reviennent ensuite au texte initial, délaissent la description de l'organisation urbaine des édifices pour s'intéresser à leur configuration intérieure. Le propos est cette fois essentiellement illustré par des prospectus promotionnels collectés par leurs étudiants. Lors de leur séjour à Las Vegas, ceux-ci n'ont en effet pas été autorisés à travailler à l'intérieur des casinos, et n'ont pas pu y prendre de photographies. Les espaces intérieurs des bâtiments sont décrits par les Venturi comme des oasis coupées du monde : « le complexe labyrinthique sous son bas plafond n'a aucune connexion avec la lumière extérieure ou l'espace du dehors. »⁵⁵ La lumière naturelle n'y est pas utilisée pour définir l'espace, et mieux encore, « l'éclairage est antiarchitectural. » Les auteurs comparent de nouveau la situation à Las Vegas avec des références historiques, en l'occurrence avec les baldaquins romains, l'Alhambra ou l'Acropole. Les espaces intérieurs des casinos sont pour eux les archétypes d'une « nouvelle monumentalité » – celle du « grand espace bas destiné aux foules d'individus anonymes »⁵⁶ – que R. Venturi oppose dans un croquis à l'ancienne monumentalité des cathédrales ou de l'architecture moderne.

La séquence suivante est construite avec de deux passages situés plus en avant dans l'article paru dans *The Architectural Forum*. Sur quatre pages, les Venturi s'attardent d'abord, à partir de l'exemple du Caesars Palace, sur la notion de style – ou plus précisément de « combinaison de styles » – villipendée par les architectes modernistes. Ils présentent ce casino comme un collage de références empruntées à toutes les époques, depuis l'Antiquité jusqu'au mouvement moderne. Pour les auteurs, il ne s'agit pas d'un pastiche, mais d'une œuvre sincère ; « la configuration générale du Caesars Palace et du Strip dans son ensemble se rapproche de l'esprit sinon du style du Forum romain tardif caractérisé par ses accumulations éclectiques. » La description est abondamment illustrée par des prospectus sur le casino et ses statues, et par un certain nombre de photographies prises sur son parking. Un commentaire laconique de l'architecte Morris Lapidus⁵⁷ accompagne le tout : « les gens recherchent l'illusion ; ils ne veulent pas des réalités de ce monde. »⁵⁸

⁵⁵ *Ibid.*, p.44.

⁵⁶ *Ibid.*, p.46.

⁵⁷ Morris Lapidus (1902-2001) est un architecte américain qui s'est fait connaître après la Seconde Guerre mondiale avec son *design* extravagant pour de nombreux hôtels en Floride. Honni par les architectes du Style International, il trouvera une première reconnaissance avec l'avènement du Postmodernisme.

⁵⁸ *Ibid.*, p.51.

Le passage spécifique sur les enseignes prend désormais place ici sous une forme légèrement remaniée. Les auteurs qui décrivent leur aspect et leur positionnement sur les bords du Strip citent à cette fin T. Wolfe dans le corps du texte⁵⁹. Une longue note d'atelier plaide pour qu'une étude en bonne et due forme soit consacrée à ces enseignes – aussi sérieuse que celle que l'on dédie aux œuvres d'art. Un croquis esquisse ainsi l'analyse de l'enseigne du casino Stardust. Enfin, une double page – celle qui est reproduite sur le prière d'insérer – illustrée par une centaine de clichés en couleur, pris de jour comme de nuit, vient expliciter avec éclat l'accumulation de ces constructions fantastiques sur le bord du Strip.

Apprendre de Las Vegas

L'ultime séquence de la première partie du livre *Learning from Las Vegas*, comme celle de l'article, est l'occasion pour les auteurs de revenir sur l'une des thèses avancées par ses auteurs : il existe un ordre complexe et caché sur le Strip. Cet ordre « inclut » des artefacts et des agencements de toute nature, et ainsi est plus démocratique que celui proposé par exemple par F.L. Wright dans Broadacre City. Si certains éléments entrent apparemment en conflit à Las Vegas, leur assemblage finit quand même par produire une forme d'unité, comme dans la peinture de Victor Vasarely reproduite en bas de page. En note, plusieurs citations de Camillo Sitte, Jane Jacobs, August Heckscher accompagnent ce propos, et à droite, un croquis de R. Venturi recommande au « Comité d'embellissement du Strip » de ne pas imposer à Las Vegas le même ordre que celui qui prévaut sur les Champs-Élysées.

Les Venturi récapitulent les nombreuses leçons tirées par ceux qui les ont précédés à Las Vegas. Pour leur part, ils retiennent « la vitalité qui peut être atteinte par une architecture de l'inclusion, ou à l'opposé, la stérilité qui résulte d'une trop grande préoccupation avec le bon goût et le design total. »⁶⁰ Ils insistent sur la pertinence du « symbolisme » dans les vastes espaces de la *suburbia* américaine, et assurent que l'« on peut apprendre de Las Vegas comme l'ont fait les artistes de leurs propres sources profanes et stylistiques. » Ils concluent comme ils ont commencé, avec une citation de R. Poirier et une référence à la création littéraire. Les Venturi plaident pour une révision du rôle de l'artiste et de l'architecte qui doit selon eux s'accomoder des « matériaux à disposition », ici l'architecture commerciale du Strip. M. Cooper qui elle aussi compose avec les documents existants, souvent issus du studio mené à la Yale School of Architecture, clos la

⁵⁹ Cf. section 1.1.3.4

⁶⁰ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.58.

première partie de l'ouvrage avec une ultime double page d'élévations photographiques du Strip, accompagné pour tout commentaire d'un quatrain de T.S. Eliot :

That was a way of putting it – not very satisfactory :
A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,
Leaving one still with intorable wrestle
With words and meanings. The poetry does not matter...⁶¹

Une théorie sur le symbolisme en architecture

La seconde partie de *Learning from Las Vegas*, comme la première, a initialement paru sous forme d'article dans la revue *The Architectural Forum* en novembre et décembre 1971 sous le titre « Ugly and Ordinary architecture, or the decorated shed ». Il n'y a pas eu à proprement parler de réception de cette publication, présentée comme un ensemble d'« extraits » d'un livre « à paraître prochainement »⁶². C'est donc sans modification majeure, exception faite d'une sous-partie inédite, que ce texte apparaît dans le livre de 1972.

La seconde partie de *Learning from Las Vegas* est subdivisée en trente-six sections et en trois sous-parties, dont la dernière est particulièrement longue. En établissant ci-contre un tableau synoptique des transformations que le texte a subies entre l'article et le livre, j'ai pu faire ressortir trois séquences à travers lesquelles on peut décrire efficacement cette partie de l'ouvrage.

Vu dans son ensemble, la seconde partie du livre des Venturi qui court de la page 63 à 110 diffère très fortement de la première, tant sur le fond que sur la forme. Le Strip de Las Vegas, ses casinos et ses enseignes ne sont désormais plus au cœur du propos des auteurs ; ils ne sont plus que des exemples parmi d'autres qui appuient l'énoncé d'une « théorie sur le symbolisme dans l'architecture et sur l'iconographie dans l'étalement urbain. »⁶³ Lorsqu'on feuillette *Learning from Las Vegas*, la seconde moitié de l'ouvrage se démarque aussi, et au premier coup d'œil, par une composition graphique et typographique totalement différente de celle qui prévaut dans la première partie. La mise en page y est beaucoup moins expérimentale – et à ce titre il faut le souligner, retient moins l'attention des commentateurs récents du livre⁶⁴. Le texte se déroule en effet très régulièrement sur deux colonnes dans lesquelles viennent s'inscrire de manière très

⁶¹ T.S. ELIOT, *Four Quartets*, New York : Harcourt, Brace and Co, 1943, p.13.

⁶² *Op.cit.*, VENTURI & SCOTT BROWN (1971), p.64

⁶³ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.ix

⁶⁴ Cf. Michael J. GOLEC, « Format and Layout in Learning from Las Vegas », in Aron VINEGAR & Michael J. GOLEC, *Relearning from Las Vegas*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009.

**Ugly and Ordinary Architecture
(1971)**

**Learning from Las Vegas
(1972)**

Intro	—————	Intro
The Duck & the Decorated Shed	—————	The Duck & the Decorated Shed
Decoration on the Shed	—————	Decoration on the Shed
Explicite and Implicit Associations	—————	Explicite and Implicit Associations
Heroic and Original or Ugly and Ordinary	—————	Heroic and Original or Ugly and Ordinary
Ornament : Signs and Symbols...	————— +	Ornament : Signs and Symbols...
I Boring Architecture Interesting ?	————— +	I Boring Architecture Interesting ?

Historical Symbolism and Modern Architecture
 The Cathedral as Duck and Shed
 Symbolic Evolution in Las Vegas
 The Renaissance and the Decorated Shed
 Nineteenth-Century Eclectism
 Modern Ornament
 Ornament and Interior Space
 The Las Vegas Strip
 Urban Sprawl and the Megastructure

Intro	—————	Origins and Further Definition of Ugly...
Ugly and Ordinary	————— +	Ugly and Ordinary as symbol and style- Against Ducks, or Ugly and Ordinary...
Symbolism and Association	————— +	Theories of symbolism and Association-
Firmness + Commodity = Delight	————— +	Firmness + Commodity ≠ Delight
Industrial Iconography	————— +	Industrial Iconography
Industrial Styling and the Cubist Model	————— +	Industrial Styling and the Cubist Model
Symbolism Unadmitted	————— +	Symbolism Unadmitted
From Latourette to Neiman-Marcus	—————	From Latourette to Neiman-Marcus
Slavish Formalism and Articulated...	—————	Slavish Formalism and Articulated...
Articulation as Ornament	————— +	Articulation as Ornament
Space as God	—————	Space as God
Megastructure and Design Control	————— +	Megastructure and Design Control
Misplaced Technological Zeal	————— +	Misplaced Technological Zeal
Which Technological Revolution?	————— +	Which Technological Revolution?
Preindustrial Imagery for Postindustrial..	—————	Preindustrial Imagery for Postindustrial..
From Latourette to Levittown	————— +	From Latourette to Levittown
Social Architecture and Symbolism	————— +	Social Architecture and Symbolism
High Design Architecture	————— +	High Design Architecture
Summary	—————	Summary

Evolution du texte entre 1971 et 1972

ordonnée des illustrations reproduites exclusivement en noir et blanc. Celles-ci sont beaucoup moins nombreuses, et laisse parfois ininterrompues de pleines doubles pages de textes, tout juste scandées par un chapelet d'intertitres. La forme du discours elle aussi change ; le style impersonnel et distancié de l'étude sur le Strip de Las Vegas fait place à l'utilisation systématique de la première personne du pluriel et à un ton beaucoup plus direct. Les auteurs interpellent cette fois directement leurs lecteurs, et se lancent sans réserve dans une virulente polémique contre les architectes modernistes.

Canard héroïque *versus* et hangar ordinaire

Les Venturi ouvrent cette seconde partie de *Learning from Las Vegas* par une prise de position théorique qu'ils n'avaient jusque-là qu'esquissée dans l'article publié dans *Architecture Canada* en octobre 1968. Ils proposent en effet d'interpréter et de classer les bâtiments selon deux modèles distincts. Lorsqu'un édifice voit sa structure et son programme subordonné à une forme symbolique d'ensemble, les Venturi l'appellent « canard » en référence à la boutique en forme de canard photographiée à Long Island par Peter Blake et reproduite ici pour la seconde fois. Lorsqu'au contraire sur un édifice l'ornementation est appliquée indépendamment de la structure et l'espace – qui restent eux au service du programme – ils le nomment « hangar décoré » par analogie avec les casinos de Las Vegas. Les Venturi révèlent leur préférence et affirment que « le canard est rarement pertinent aujourd'hui bien qu'il imprègne l'architecture moderne. »⁶⁵ On peut ici noter que la figure du canard fait à la fois l'objet chez R. Venturi et D. Scott Brown d'une appréciation négative lorsqu'ils l'associent au formalisme de certains architectes modernistes, et d'une appréciation positive lorsqu'ils se réfèrent à la vitalité de l'architecture vernaculaire de bord de route aux Etats-Unis. Tout au long de leur ouvrage, les architectes de Philadelphie entretiennent ainsi une forme d'ambivalence chargée d'ironie quant à l'usage qu'ils font de la figure du canard en architecture.

Dans les pages suivantes, R. Venturi et D. Scott Brown s'efforcent de démontrer que leur propre architecture tient plutôt du « hangar décoré ». Ils se lancent ainsi sans détour dans un plaidoyer *pro domo* : « quand les architectes parlent ou écrivent, ils discutent presque uniquement pour justifier leur propre travail, et nous ferons aussi notre apologie. »⁶⁶ Les auteurs entreprennent alors une longue comparaison entre deux bâtiments : la Guild House construite par R. Venturi et

⁶⁵ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.64.

⁶⁶ *Ibid.*

Cope and Lippincott entre 1961 et 1966, et le Crawford Manor réalisé Paul Rudolph⁶⁷ entre 1962 et 1966, un immeuble qui selon les Venturi « peut incarner l'architecture officielle d'aujourd'hui »⁶⁸. Au fil des pages, ces derniers décrivent minutieusement l'un et l'autre édifice qu'ils illustrent par des photographies et des plans. Ils les associent point par point aux modèles théoriques avancés précédemment : la Guild House est présentée comme un « hangar décoré », et le Crawford Manor comme un « canard ». La comparaison entre les deux bâtiments, défavorable à celui de P. Rudolph, est aussi l'occasion pour les auteurs de distinguer deux manières pour l'architecture de porter une signification : la « connotation » implicite qu'ils associent au Crawford Manor et aux « canards », et la « dénotation » explicite qu'ils réservent à la Guild House et aux « hangars décorés ». Les Venturi empruntent ces notions au champ de la critique littéraire où elles sont alors très en vogue⁶⁹, et s'efforcent ainsi manifestement de théoriser un discours qui est resté jusque-là, notamment dans la première partie de *Learning from Las Vegas*, particulièrement intuitif et empirique.

Les Venturi tracent une dernière démarcation, entre l'architecture « héroïque et originale » qu'ils associent au Crawford Manor, et l'architecture « laide et ordinaire » qu'incarne selon eux la Guild House. Ils tirent cette expression, qui donne son titre à l'article paru dans *The Architectural Forum* à l'automne 1971 et à la seconde partie du livre, de la critique que leur a adressé l'architecte et critique Philip Johnson de dessiner des édifices « laids » et « ordinaires »⁷⁰. Les Venturi renversent avec ironie son attaque pour moquer en retour l'expressionnisme inapproprié des architectes modernistes. En revendiquant ici ouvertement l'esthétique de la laideur, ils adoptent une posture *camp* telle que K. Frampton l'a chez eux repérée⁷¹. Et par delà les effets polémiques, ils s'inscrivent tout autant dans la tradition du « *ugly style* », laquelle remonte au dix-neuvième siècle, et trouve son principal protagoniste en Amérique en la personne de Frank Furness⁷², un architecte de Philadelphie auquel les Venturi se réfèrent régulièrement.

Les Venturi concluent cette séquence théorique – mise en page de manière beaucoup plus ordinaire que la première partie du livre – par un tableau présenté pour la première fois et dans

⁶⁷ Paul Rudolph (1918-1997) qui a été l'élève de Walter Gropius à Harvard, est considéré dès le milieu des années 50 comme l'une des principales figures du modernisme aux États-Unis. Il a dirigé l'école d'architecture de Yale de 1958 à 1964, et en a conçu le bâtiment, le Yale Art and Architecture Building dans lesquels les Venturi ont conduit leurs studios.

⁶⁸ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.65.

⁶⁹ Cf. Roland BARTHES, *Elements of semiology*, London : Cape, 1967.

⁷⁰ Cf. section 2.1.4.1

⁷¹ Cf. section 1.3.2.7

⁷² Cf. Peter COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture*, Montreal : Queen's University Press, 1965, pp.244-248.

lequel ils listent une série d'oppositions termes à termes à partir desquelles ils situent leur propre travail. Ils s'inscrivent donc dans le camp du « hangar décoré » et de l'architecture « laide et ordinaire », et fustigent l'architecture « héroïque et originale » et le « canard » qu'ils associent aux architectes modernistes.

Vers une architecture oubliée

La seconde séquence de la deuxième partie du livre des Venturi, intitulée « *Historical and Other Precedents : Towards an Old Architecture* », est inédite. Elle n'a pas été publiée sous forme d'article à l'automne 1971, et donc a probablement été rédigée dans les derniers mois précédents la parution de l'ouvrage. À travers les neuf sections qui la composent, les auteurs adoptent un ton polémique et annoncent clairement une réponse au célèbre manifeste de Le Corbusier dont le titre a été traduit en langue anglaise par *Towards a New Architecture*⁷³.

Sur le fond, ils développent longuement la critique de l'architecture moderne qu'ils ont initiée en mars 1968 et réitérée dans la première partie du livre. Après avoir ciblé dans les pages précédentes l'œuvre d'un architecte moderne de la seconde génération – P. Rudolph – les Venturi étendent leurs attaques aux protagonistes historiques du Mouvement moderne, à qui ils reprochent d'avoir négligé la dimension symbolique en architecture et de s'être focalisés sur la forme et l'espace – notamment en interprétant de manière restrictive les références historiques, en particulier italiennes. Dans l'après-guerre, leurs héritiers proclamés en auraient conçu « une expression abstraite pour l'architecture dans la décennie de l'expressionnisme abstrait en peinture. »⁷⁴ Les Venturi soulignent l'ironie qu'il y a pour eux à redécouvrir la tradition symbolique en architecture, si présente au Moyen-Age et à la Renaissance en Europe, « via la sensibilité des artistes Pop des années 60, et via le canard et le hangar décoré sur la Route 66 ». S'ils sont allés de « Rome vers Las Vegas » notamment grâce au premier livre publié par R. Venturi, avec le présent ouvrage ils entendent désormais retourner de « Las Vegas vers Rome »⁷⁵.

Dans les pages qui suivent, les deux architectes sont soucieux de donner à la figure du « hangar décoré » et à l'architecture de Las Vegas une légitimité historique. Pour cela, ils renouent avec la méthode de la comparaison historique qu'ils ont déjà employée dans la première partie. Ils

⁷³ LE CORBUSIER, *Toward a New Architecture*, London : The Architectural Press, 1927.

⁷⁴ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.73.

⁷⁵ *Ibid.*

associent avec un sens aigü de la provocation la cathédrale métropole d'Athènes à un « canard », et la cathédrale d'Amiens à un « hangar décoré » : « Amiens est un panneau publicitaire avec un bâtiment derrière. »⁷⁶ Les Venturi constatent qu'à Las Vegas comme dans l'architecture gothique le symbolisme prend de plus en plus de place, jusqu'à ce que les enseignes aient pris complètement le pas sur les bâtiments. Si les casinos sont détruits et reconstruits plus vite que les cathédrales, cela tient seulement à la nature des « messages publicitaires moins éternels que la propagande religieuse. »⁷⁷ Les deux architectes mettent aussi la Renaissance à contribution – le palais italien est le « hangar décoré par excellence » – pour justifier l'importance de l'iconographie et de l'ornementation en architecture. De même, ils évoquent l'éclectisme du dix-neuvième siècle en matière de banques, d'universités ou d'église pour légitimer l'expression par la symbolique de la fonction d'un bâtiment.

Pages après pages, les Venturi passent de la chapelle de Martorama en Sicile au pavillon d'Amalienburg à Munich, et au Strip de Las Vegas sans tisser entre les références qu'ils convoquent la moindre continuité historique ou géographique. Ils convoquent en fait les architectures du passé comme autant de références au présent – avec une prédilection pour l'architecture italienne de la Renaissance que R. Venturi connaît si bien⁷⁸. Leur argumentaire est truffé de déclarations provocantes ; ils font de l'enseigne du Caesars Palace « une prouesse jamais tentée, un problème jamais résolu dans toute l'histoire de l'architecture classique »⁷⁹, et ailleurs affirment que « les panneaux publicitaires couvrent et embellissent le paysage. Comme la disposition de sépultures le long de la voie Apia (...), ils marquent le passage à travers les vastes espaces de l'étalement urbain. »⁸⁰ La conception graphique, toujours aussi sobre et rigoureuse, contribue à mettre en équivalence les édifices du présent et du passé, les constructions savantes et populaires, un restaurant en forme de hamburger et une église éclectique, les enseignes du Strip, les palais italiens et les monuments de l'Antiquité.

Forts de ce discours bien plus théorique qu'historique sur le symbolisme, les Venturi affirment en fin de compte que le long du Strip de Las Vegas – et au-delà dans les vastes paysages suburbains de l'Ouest américain, l'architecture ne peut plus et ne doit plus être considérée comme « le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. » Ce n'est pourtant pas à Le Corbusier que R. Venturi et D. Scott Brown réservent l'essentiel de leurs critiques, mais à Ludwig

⁷⁶ *Ibid.*, p.74.

⁷⁷ *Ibid.*, p.75.

⁷⁸ Cf. section 1.1.1.1

⁷⁹ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.75.

⁸⁰ *Ibid.*, p.82

Mies van der Rohe. Parmi ceux qui « disaient une chose et en faisaient une autre »⁸¹, l'architecte allemand aurait ainsi utilisé ses célèbres profils métalliques en I à des fins ornementales sans l'admettre. Pour les Venturi, ni lui ni ses successeurs « n'ont utilisé les formes symboliques pour convoier des significations autres qu'architecturales », c'est-à-dire qu'ils se sont les uns et les autres enfermés dans une sémiotique autoréférentielle. Les architectes modernes font preuve de duplicité lorsqu'ils rejettent le symbolisme du Strip « parce qu'il est à la fois trop familier et trop différent par rapport à ce qu'ils ont appris à accepter »⁸², et s'enthousiasment pour une mégastructure comme celle réalisée par Moshe Safdie à Montréal en 1967. Comme ils l'avaient fait à la fin de la précédente sous-partie, les Venturi concluent celle-ci avec un tableau dans lequel ils opposent termes à termes l'étalement urbain (*urban sprawl*) et la mégastructure, comme deux modèles d'urbanisation antithétique, faisant clairement valoir leur préférence pour le premier.

Le modernisme en question

La troisième séquence de la seconde partie de *Learning from Las Vegas*, entre les pages 84 et 109, a été initialement publiée dans *The Architectural Forum* en décembre 1971. Reprenant l'introduction de l'article, les Venturi introduisent leur propos en l'ancrant dans leur pratique :

Permettez-nous de décrire notre propre expérience d'architectes pour expliquer comment nous en sommes parvenus à l'architecture laide et ordinaire. Après la parution de *Complexity and Contradiction in Architecture*, nous avons commencé à réaliser que peu de bâtiments conçus dans notre agence étaient complexes et contradictoires...⁸³

Les auteurs évoquent ainsi les difficultés qu'ils ont rencontré pour mettre en œuvre leurs idées sur l'architecture faute de commandes appropriées. Faisant contre mauvaise fortune bon cœur, ils en déduisent qu'« un bâtiment ne doit pas être le véhicule des idées d'un architecte »⁸⁴, mais doit plutôt répondre aux demandes des clients et de la société. Pour les Venturi en effet, « le monde ne peut pas attendre que l'architecte se construise son utopie, et pour l'essentiel, le souci de l'architecte devrait se porter non pas vers ce qui devrait être, mais vers ce qui est – et chercher à l'améliorer maintenant. »⁸⁵ Cela les conduit, expliquent-ils, à plus d'humilité, et à concevoir des bâtiments « laids et ordinaires » d'un point de vue esthétique et constructif qui se distinguent en tout point de l'architecture « héroïque et originale » proposée par les architectes modernistes.

⁸¹ *Ibid.*, p.79.

⁸² *Ibid.*, p.83.

⁸³ *Ibid.*, p.84.

⁸⁴ *Ibid.*, p.84.

⁸⁵ *Ibid.*, p.85.

Les Venturi développent et illustrent pour la seconde fois cette opposition termes à termes en comparant une autre de leurs réalisations, la Fire Station n° 4 qu'ils présentent plus en détail dans la troisième partie du livre, avec une caserne de pompier réalisée par les architectes Pozzi & Millard, laquelle est exemplaire pour eux d'un « brutalisme » héroïque et original. Ils défendent à travers leur projet l'utilisation d'éléments conventionnels dans une construction ordinaire, et font la promotion « d'une architecture de la signification, plus ouverte et riche sinon moins dramatique qu'une architecture de l'expression. »⁸⁶ Ils reviennent également sur la Guild House, qui telle la boîte de soupe Campbell déformée par Andy Warhol, utilise d'après eux les conventions pour mieux les bousculer ; c'est « un moyen de rendre l'architecture ennuyante intéressante »⁸⁷. Enfin, ils justifient leur parti pris par sa plus grande conformité à l'esprit du moment :

Pourquoi prônonons-nous le symbolisme de l'ordinaire au moyen du hangar décoré plutôt que le symbolisme de l'héroïque au moyen du canard sculptural ? Parce qu'il ne convient pas à cette époque et que notre environnement n'est pas un environnement qui appelle la communication héroïque à travers une architecture pure.⁸⁸

L'époque est donc selon les Venturi aux édifices fonctionnels – et non fonctionnalistes –, conventionnels et économiques, sur lesquels on peut éventuellement appliquer une décoration ou installer une enseigne.

Dans les pages suivantes, les auteurs en reviennent à une discussion plus générale sur les rapports ambigus qu'entretiennent les architectes modernes avec le symbolisme et l'ornementation, et sur leur penchant pour l'expressionnisme formel. Ils semblent prendre cette fois leurs distances avec les débats en cours sur la sémiotique architecturale auxquels une partie de la critique s'est référée à propos de leur discours sur le paysage du Strip de Las Vegas ; « nous avons justifié le symbolisme en architecture de façon pragmatique, en utilisant des exemples concrets plutôt qu'abstraites et issus de la sémiologie et de présupposés théoriques. »⁸⁹ Les Venturi n'en livrent pas moins immédiatement à une longue exégèse d'un article écrit par l'historien Alan Colquhoun « Typology and Design Method »⁹⁰, et republié dans l'ouvrage collectif *Meaning in Architecture*⁹¹. Ils

⁸⁶ *Ibid.*, p.86.

⁸⁷ *Ibid.*, p.87.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p.88.

⁹⁰ Alan COLQUHOUN, « Typology and Design Method », *Arena*, juin 1967, p.11-14. Publié en français dans Alan COLQUHOUN, *Receuil d'essais critiques : Architecture moderne et changement historique*, Bruxelles : Mardaga, 1985.

⁹¹ Cf. section 2.2.2.5

**Ugly and Ordinary as
Symbol and Style**

Artistically, the use of conventional elements in ordinary architecture — be they dumb doorknobs or the familiar forms of existing construction systems — evokes associations from past experience. Such elements may be carefully chosen or thoughtfully adapted from existing vocabularies or standard catalogs rather than uniquely created via original data and artistic intuition. To design a window, for instance, you start not only with the abstract function of modulating diurnal light rays to serve interior space but with the image of window — of all the windows you know plus others you find out about. This approach is symbolically and functionally conventional, but it promotes an architecture of meaning, broader and richer if less dramatic than the architecture of expression.

We have shown how heroic and original (H&O) architecture derives dramatic expression from the connotative meanings of its "original" elements: It gives off abstract meanings — or rather, expressions — recognizable in the physiognomic character of the architectural elements. The ugly and ordinary (U&O) architecture, on the other hand, includes denotative meanings as well, derived from its familiar elements; that is, it suggests more or less concrete meanings via association and past experience. The "brutalism" of an H&O fire station comes from its rough texture; its civic monumentality comes from its big scale; the expression of structure and program and "truth to materials" comes from the particular articulations of its forms. Its total image derives from these purely architectural qualities transmitted through abstract forms, textures, and colors, carefully composed. The total image of

our U&O fire house — an image implying civic character as well as specific use — comes from the conventions of roadside architecture that it follows; from the decorated false facade, from the banality through familiarity of the standard aluminum sash and roll-up doors, and from the flagpole in front — not to mention the conspicuous sign that identifies it through spelling, the most denotative of symbols: FIRE STATION NO. 4. These elements act as symbols as well as expressive architectural abstractions. They are not merely ordinary but represent ordinariness symbolically and stylistically; they are enriching as well, because they add a layer of literary meaning.

Richness can come from conventional architecture. For 300 years European architecture was variations on a Classical norm — a rich conformity. But it can also come through an adjusting of the scale or context of familiar and conventional elements to produce unusual meanings. Pop artists used unusual juxtapositions of everyday objects in tense and vivid plays between old and new associations to flout the everyday interdependence of context and meaning, giving us a new interpretation of twentieth-century cultural artifacts. The familiar that is a little off has a strange and revealing power.

The double-hung window in Guild House is familiar in form but unusually large in size and horizontal in proportion, like the big, distorted Campbell Soup can in Andy Warhol's painting. This typical window is also juxtaposed with a smaller window of the same form and proportion. The exact location of the bigger window on a parallel plane behind the smaller window tends to disturb the habitual

perception of distance through perspective, the resultant symbolic and optical tensions are, we maintain, a means of making boring architecture interesting — a more valid means than the irrelevant articulations of today's strident but boring minimegastructures.

Against Ducks, or Ugly and Ordinary over Heroic and Original, or Think Little

We should not emphasize the ironic richness of banality in today's artistic context at the expense of discussing its appropriateness and inevitability on a wider basis. Why do we uphold the symbolism of the ordinary via the decorated shed over the symbolism of the heroic via the sculptural duck? Because this is not the time and ours is not the environment for heroic communication through pure architecture. Each medium has its day, and the rhetorical environmental statements of our time — civic, commercial, or residential — will come from media more purely symbolic, perhaps less static and more adaptable to the scale of our environment. The iconography and mixed media of roadside commercial architecture will point the way, if we will look.

Housing for the elderly on the Oak Street Connector, if it had to be a monument, would have been more economical, socially responsible, and amenable, as a conventional apartment building, lost by the side of the expressway, with a big sign on top blinking, I AM A MONUMENT. Decoration is cheaper.



43. Central Fire Station, New Haven, 1959-1962, Earl P. Carter, Architect, Paul E. Firth, Firth Milbert, Associates



44. Fire Station No. 4, Columbus, Indiana, 1965-1967, Vernon and Reach



45. Guild House, windows

en reproduisent de nombreux extraits – absents de l'article de mars 1968 –, et reprennent à leur compte l'idée selon laquelle en se libérant des formes du passé, « nous avons perdu le contrôle sur une part très active de notre imagination et de notre capacité à communiquer avec les autres. »

Les Venturi s'appuient donc sur l'historien anglais pour réitérer leur condamnation du modernisme :

En excluant une partie de la pratique traditionnelle au nom de la science, un vide fut laissé qui a été occupé ironiquement par une sorte d'expressionnisme permissif : « Ce qui semble apparemment être la discipline rigoureuse et rationnelle du design se trouve paradoxalement être plutôt une foi mystique en un processus intuitif. »⁹²

Après L. Mies Van der Rohe, les Venturi s'attaquent ainsi à une autre figure de proue du Mouvement moderne, Walter Gropius, qu'ils accusent d'avoir réduit la beauté architecturale à un simple produit du programme et de la structure – une interprétation illustrée par un croquis de R. Venturi. Puis ils s'en prennent à Le Corbusier, à qui ils reprochent de ne s'être intéressé à l'architecture industrielle que pour son « pouvoir iconique », pour ce qu'elle symbolise – la science et la technologie, et pour son style géométriquement épuré⁹³. Les Venturi critiquent donc les principaux protagonistes de l'avant-garde moderne pour leurs contradictions et leur duplicité ; ils ont selon eux condamné l'ornementation et le symbolisme, mais n'ont eu de cesse d'y recourir sans le dire. Ils ont fait preuve d'un « symbolisme inavoué » (*symbolism Unadmitted*) qui se trouve être selon les Venturi incompatible avec leur fonctionnalisme déclaré : « le symbolisme de l'architecture moderne est, en général, technologique et fonctionnel, mais quand ces éléments fonctionnels agissent symboliquement, ils n'agissent pas, en général, fonctionnellement »⁹⁴. Les Venturi se positionnent alors : « ce que nous critiquons c'est le contenu symbolique de l'architecture moderne d'aujourd'hui et le refus de l'architecte de reconnaître ce symbolisme »⁹⁵ ; un symbolisme qui puise selon dans les sources les plus éclectiques illustrées page 95 par toute une série de vignettes photographiques.

Après avoir fustigé les contradictions des maîtres du Mouvement moderne, les Venturi s'en prennent de nouveau à leurs contemporains. Les treize dernières pages de cette seconde partie de

⁹² *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.90.

⁹³ Les Venturi ne mentionnent pas le fait que Le Corbusier a retouché les photographies des silos à grain d'Amérique pour en faire disparaître les éléments symboliques et ornementaux. Peut-être ne le savaient-ils pas. Voir à ce propos : Paul V. TURNER, *La formation de Le Corbusier*, Bruxelles : Mardaga, 1987, p.89.

⁹⁴ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.94.

⁹⁵ *Ibid.*

Learning from Las Vegas apparaissent alors de manière explicite comme une réaction polémique aux prises de position qu'a suscité depuis quatre années leur discours.

Les Venturi critiquent en premier lieu le conformisme des architectes modernistes de la génération à laquelle ils appartiennent. Ils prennent pour exemple une série d'édifices réalisés récemment aux États-Unis, lesquels apparaissent tous comme des variantes stylisées du couvent de la Tourette terminé en France par Le Corbusier en 1958. Les Venturi se moquent ainsi de « la tendance des architectes modernes à glorifier l'originalité tout en la copiant »⁹⁶. Ils leur reprochent plus généralement de se laisser aller à un « formalisme servile », et repèrent chez eux une dérive funeste : « le remplacement de la représentation par l'expression, par dédain du symbolisme et de l'ornement, a produit une architecture où l'expression est devenue un expressionnisme. »⁹⁷ Pour les Venturi, cet expressionnisme est concrètement mis en œuvre par « la distorsion violente à grande échelle et l'articulation sensible à petite échelle » des éléments architecturaux ; deux dispositifs qui sont inadaptés lorsqu'ils « sont perçus la plupart du temps à travers de grands espaces – souvent des parkings – et à grande vitesse. »⁹⁸ Cette méthode de conception s'accommode mal pour eux de la transformation continue du paysage suburbain : « aujourd'hui, les programmes peuvent changer pendant la construction. On ne peut se permettre des correspondances trop littérales entre formes et fonctions éphémères. »⁹⁹ Selon les Venturi, l'« héroïsme symbolique » de l'architecture moderne américaine de leur temps est le fruit d'une philosophie du « *total design* » qui « met en avant le rôle messianique de l'architecte comme correcteur des désordres de l'étalement urbain ». Là encore, W. Gropius et l'enseignement inspiré du Bauhaus qu'il a introduit à Harvard sont visés¹⁰⁰. Les Venturi illustrent tout particulièrement leur propos avec une critique du nouvel Hotel de ville de Boston, achevé par les architectes G. Kallmann, N. McKinnell et E.F. Knowles en 1968. Cet édifice brutaliste, inspiré justement par le couvent de la Tourette, est « à la fin ennuyeux » et « trop architectural » pour R. Venturi et D. Scott Brown, qui si on leur avait demandé, auraient dessiné un bâtiment plus conventionnel surmonté d'une enseigne lumineuse et proclamant « je suis un monument »¹⁰¹.

⁹⁶ *Ibid.*, p.96.

⁹⁷ *Ibid.*, p.97.

⁹⁸ *Ibid.*, p.98.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Cf. Walter GROPIUS, *Scope of total architecture*, New York : Harper, 1955.

¹⁰¹ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.99.

Les Venturi s'attaquent également aux « antiarchitectes » anglais d'*Architectural Design* et du groupe Archigram : « pas d'architecture n'est pas la réponse à trop d'architecture »¹⁰² lancent-ils. La critique vise la « métaphysique futuriste » et la « mystique mégastructuraliste » qui se dégage de leurs travaux, et que R. Venturi et D. Scott Brown associent à un *revival* du machinisme des années 1920. En recourant à l'utopie, ils répètent « les erreurs d'une autre génération », et se montrent « hors du coup socialement et artistiquement » selon les Venturi. Les mégastructures qu'Archigram imagine sont « bien comme des fins en-soi, plus littéraires qu'architecturales dans leurs desseins », mais leurs auteurs restent « sans réponse quant aux problèmes réels et intéressants d'aujourd'hui. »¹⁰³ Les Venturi prolongent ici explicitement la controverse qui les a opposés à Martin Pawley quelques années plus tôt ; celui-ci avait fustigé l'intérêt des Venturi pour l'existant et défendu la cause révolutionnaire par le recours à la technologie la plus avancée¹⁰⁴. Les Venturi répliquent ici en soulignant l'impuissance de ces visionnaires et les limites des récents progrès technologiques en architecture notamment dans le domaine du logement – préfabrication industrielle, structure géodésique, etc. Ils plaident pour leur part pour une révolution électronique – c'est-à-dire de l'affichage électronique – et pour la revalorisation des matériaux et des méthodes ordinaires de construction, comme celles pratiquées par l'industrie du *mobil home*.

Les Venturi développent ensuite, une réflexion entamée au tout début de leur livre à partir des réactions suscitées par l'exposition proposée en 1964 au Museum of Modern Art à New York, « *Architecture without architects* »¹⁰⁵. Ils veulent mettre en évidence l'ambivalence dont font preuve les architectes modernistes vis-à-vis de l'architecture « vernaculaire, indigène et anonyme ». S'ils s'y intéressent, assurent les Venturi, ils n'en retiennent qu'une facette : « alors que les architectes ont adapté les formes simples de l'architecture vernaculaire, ils ont largement ignoré le symbolisme complexe qui se trouve derrière. »¹⁰⁶ Et s'ils trouvent parfois des vertus aux constructions venues d'horizons lointains, ils rejettent mécaniquement celles des lotissements de Levittown et du Strip de Las Vegas, qui pourtant témoignent elles aussi d'une demande de symbolisme dans la société, laquelle n'a rien de vulgaire, mais atteste d'un besoin d'identité. Les Venturi reprennent ici le fil du discours tenu par D. Scott Brown dans les colonnes de la revue *Casabella* quelques mois plus tôt¹⁰⁷. Ils affirment ainsi que les architectes modernes « qui ont promu de manière caractéristique le rôle des sciences sociales dans l'architecture, rejettent tout un ensemble de modèles sociaux

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p.100.

¹⁰⁴ Cf. section 1.3.2.3

¹⁰⁵ L'exposition s'est tenu du 9 novembre 1964 au 7 février 1965 au Museum of Modern Art à New York, avant de voyager dans le monde entier pendant onze années. Cf. section 2.2.2.3.

¹⁰⁶ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.103.

¹⁰⁷ Cf. section 1.3.2.5.

dominants parce qu'ils en désapprouvent les conséquences architecturales. » Ils prétendent œuvrer pour le plus grand nombre, mais en fait « rejettent la diversité de la société », « construisent pour l'Homme plutôt que pour les hommes », et veulent imposer à l'humanité toute entière les valeurs de la « grande bourgeoisie »¹⁰⁸. Pour les Venturi, si les architectes modernes condamnent l'architecture vernaculaire américaine, c'est parce qu'ils la jugent d'un point de vue moral :

Ils comprennent le symbolisme de Levittown et ne l'aiment pas [...] La teneur de l'esprit commerçant et les rêves de la petite bourgeoisie sont si dégoûtants pour eux qu'ils ne sont pas capables d'en étudier sans a priori les fondements pour leur symbolisme, et d'en analyser les formes pour leur valeur fonctionnelle ; en fait, ils trouvent difficile d'admettre qu'un architecte « libéral » puisse le faire.¹⁰⁹

Les Venturi relancent ainsi le débat politique qui a entouré leurs premières prises de position sur Las Vegas ; en note, ils font directement référence aux attaques lancées contre eux par Roger Montgomery¹¹⁰, Ulrich Franzen et Kenneth Frampton. Tous associent l'architecture vernaculaire américaine aux « valeurs matérialistes de la société de consommation », et à une forme d'aliénation. S'ils rejettent l'architecture de la « majorité blanche silencieuse », c'est parce qu'« ils n'aiment pas ce qu'ils croient être les vues politiques de la majorité blanche silencieuse »¹¹¹ ; à savoir le soutien à la politique de Richard Nixon qui, au moment où paraît le livre des Venturi est désormais en pleine campagne pour sa réélection à la présidence des États-Unis. Or pour les deux architectes de Philadelphie, « on n'approuve pas une politique réactionnaire lorsque l'on défend le droit de la classe moyenne à sa propre esthétique architecturale ». Les attaques des architectes modernes contre l'architecture de Las Vegas et de Levittown, et contre ceux qui s'y intéressent comme eux, montrent seulement pour les Venturi que « la limite est étroite entre le libéralisme et le snobisme de classe vieux jeu. »¹¹²

Dans les toutes dernières pages de la seconde partie de *Learning from Las Vegas*, les Venturi répondent à la critique qui leur a été faite de ne pas être assez engagé d'un point de vue social¹¹³. Ils défendent donc à nouveau leur manière à eux de réconcilier « les enjeux architecturaux et les questions sociales de notre époque ». Ils recommandent d'abandonner l'expressionnisme

¹⁰⁸ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.106.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.104.

¹¹⁰ Roger Montgomery (1925-2003) est un architecte et urbaniste américain, diplômé de la Harvard Graduate School of design. Il est rédacteur sur le cote Ouest pour *The Architectural Forum* entre 1967 et 1972.

¹¹¹ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.106.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Cf. section 1.3.2

architectural et de recourir au symbolisme, seul moyen pour eux de renouer avec une pratique d'avant-garde : « les époques révolutionnaires sont dominées par le symbolisme didactique et l'utilisation de l'architecture à des fins de propagande pour promouvoir les objectifs révolutionnaires. »¹¹⁴ Pour découvrir le symbolisme d'aujourd'hui, il faut selon les Venturi « aller aux limites suburbaines des villes existantes qui sont symboliquement plutôt que formellement intéressantes, et représentent ce à quoi aspirent la plupart des gens, y compris les habitants des ghettos et la majorité blanche silencieuse. » Les Venturi concluent et se propulsent avec panache aux avant-postes de la création architecturale : « le Los Angeles archétypique sera notre Rome et Las Vegas notre Florence ; et comme l'archétypal silo à grain des générations passées, l'enseigne de l'hôtel Flamingo sera le modèle qui propulsera notre sensibilité vers une nouvelle architecture. »¹¹⁵

Sur le point de refermer cette seconde partie, les deux architectes de Philadelphie s'interrogent sur le rôle qu'ils entendent jouer avec leur ouvrage. Pour eux, « apprendre de la culture populaire, ne fait pas perdre à l'architecte sa place dans la culture savante » ; bien au contraire, c'est même l'une de ses principales missions de l'artiste d'avant-garde que de sensibiliser l'« académie » et l'« establishment » à ce que les gens veulent. Combinant élitisme et populisme, leur démarche vise à « la subversion morale » par le biais de l'ironie, c'est-à-dire à remettre en cause les grands principes sur lesquels se fondent la discipline et la profession. Les Venturi définissent ainsi leur propre rôle : « l'architecte devient un bouffon »¹¹⁶. Répondant en particulier à Tomás Maldonado¹¹⁷, ils réitèrent une dernière fois l'avertissement lancé au début de la première partie ; s'intéresser à la culture populaire n'implique pas pour eux d'adhérer aux valeurs qui l'accompagne. Comme les artistes pop – les Venturi mentionnent ici Roy Lichtenstein – l'architecte doit pouvoir emprunter des techniques et des images à la société de consommation à partir desquels il véhicule ses propres messages.

La seconde partie de *Learning from Las Vegas* ne se termine vraiment qu'avec un « résumé » des arguments qui y ont été développés. Les auteurs y rappellent que selon eux l'architecture moderne n'est pas tant fondée sur le fonctionnalisme, que sur un « symbolisme inavoué » qui a perdu tout son sens. Pour eux, « quand les architectes modernes ont abandonné vertueusement l'ornement sur les bâtiments, ils ont inconsciemment dessiné des bâtiments qui étaient des

¹¹⁴ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.107.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p.108.

¹¹⁷ Cf. section 1.3.2.1

ornements. »¹¹⁸ Le propos est illustré par un croquis de R. Venturi qui fait équivaloir une mégastructure et un canard de bord de route. Se réclamant du critique John Ruskin et de l'architecte Augustus Pugin, les Venturi proclament enfin qu'il est temps pour eux de ne plus construire des décors, mais de décorer des constructions.

Un portfolio de l'agence Venturi and Rauch

La dernière partie de *Learning from Las Vegas*, intitulée « Essais sur le laid et l'ordinaire : quelques hangars décorés », est la plus longue des trois. Elle court sur soixante-seize pages particulièrement denses en textes et images. Elle s'ouvre par un avant-propos et se conclue sur un appendice. Pour le reste, elle prend la forme d'un portfolio dans lequel sont présentés trente-cinq travaux de l'agence Venturi and Rauch. Dans la préface du livre, les auteurs précisent que « la troisième partie, qui reflète les théories de la seconde, décrit le travail de l'agence Venturi and Rauch de 1965 au milieu de l'année 1971. »¹¹⁹ Cette troisième partie n'a pas été prépubliée en tant que telle, mais est apparue sous forme de fragments dès janvier 1972 dans *L'Architecture d'aujourd'hui*¹²⁰. Par ailleurs, elle intègre en illustrations ou sous forme de citations un certain nombre d'articles parus dans la presse les années précédentes à propos des travaux de l'agence Venturi and Rauch.

Dans leur avant-propos, les Venturi expliquent comment ils souhaitent que les projets présentés soient compris, notamment par rapport aux idées avancées plus en avant dans l'ouvrage :

Les architectes en exercice ont tendance à théoriser de manière inductive. Ils ne partent pas de propositions générales à confirmer dans la réalité comme le font les universitaires, mais de la réalité elle-même, dans notre cas de Las Vegas, de Levittown, de l'architecture historique, et des problèmes immédiats que pose notre travail. De ces sources, nous déduisons des théories qui alors influencent nos travaux suivants.¹²¹

Les Venturi expliquent ainsi que les projets sur lesquels ils travaillent en agence, sont à l'origine de leurs réflexions théoriques sur l'architecture et la ville. Pour autant, ils s'empressent de souligner l'indépendance des deux types de production : « un bâtiment est un bâtiment, et une théorie est une théorie. »¹²² Anticipant peut-être les critiques, ils suggèrent ainsi au lecteur de ne pas chercher systématiquement à relier les projets de la troisième partie du livre aux théories

¹¹⁸ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.109.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.ix

¹²⁰ « Venturi+Rauch », *L'Architecture d'aujourd'hui* n°159, décembre 1971 – janvier 1972, pp.84-104.

¹²¹ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.111.

¹²² *Ibid.*

avancées dans la seconde. R. Venturi et D. Scott Brown précisent par ailleurs que leurs descriptions reposent sur des analogies et des comparaisons qui ne s'embarassent pas de continuité historique ; ils appliquent de cette façon à leur propre production les mêmes méthodes qu'ils ont utilisées pour étudier Las Vegas et le symbolisme en architecture. Ils indiquent enfin que s'ils se sont focalisés sur « l'image et la signification » de leurs projets et réalisations, ils n'ignorent pas pour autant leurs dimensions programmatiques et structurelles. Cela posé, ils entament successivement la présentation d'édifices collectifs et publics, de maisons individuelles, et d'un projet urbain et architectural montré plus en détail.

Réalisations, études et projets

Au fil d'une première séquence étendue, les Venturi dévoilent donc plusieurs édifices publics et collectifs sur lesquels ils ont travaillé. La présentation de la Fire Station n°4 de Columbus achevée en 1968 est d'abord l'occasion de revenir sur un bâtiment inspiré par les supermarchés A&P, et qui ne se distingue qu'au « second coup d'œil »¹²³. À l'appui de leur démonstration, ils citent un confrère qui dans un courrier adressé à la revue *The Architectural Forum*, assure n'avoir pas pu faire la différence entre cet édifice et une « architecture sans architecte », confirmant par là le caractère ordinaire de l'architecture des Venturi.

Après la présentation rapide de plusieurs autres « hangars décorés » et de quelques « canards », les Venturi s'attardent sur leur contribution au concours pour le National Football Hall of Fame. Ils reproduisent pour cela un article publié précédemment par R. Venturi dans *The Architectural Forum*¹²⁴. L'édifice est ici véritablement conçu comme un panneau d'affichage ; les Venturi en parlent comme d'un « Bill-Ding-Board ». Comme annoncée dans l'avant-propos, la description méthodique du projet est parsemée d'analogies avec des bâtiments classiques et illustres : la cathédrale d'Orvieto, le Campidoglio, la villa Savoye, une voûte peinte par Tintoretto, Grand Central Terminal, etc. Au final, les auteurs en profitent pour confirmer ce qu'ils ont observé sur le Strip de Las Vegas « le message domine l'espace. »¹²⁵

R. Venturi et D. Scott Brown présentent ensuite des travaux réalisés pendant l'année 1967 dans les cadres pédagogiques des universités américaines de Rice et de Yale. Ils commentent aussi

¹²³ *Ibid.*, p.112.

¹²⁴ Robert VENTURI, « A Billdingboard Involving Movies, Relics, and Space », *The Architectural Forum*, avril 1968, pp. 74-79.

¹²⁵ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.119.

deux images tirées de l'exposition montée à la Philadelphia Art Alliance de Philadelphie en janvier et février 1968.

Les huit pages suivantes sont consacrées à l'étude menée toujours en 1968 à Philadelphie pour le compte d'une association d'habitants mobilisée contre le passage d'une autoroute urbaine dans leur quartier de South Street. Ce travail d'*avocacy planning* est raconté chronologiquement dans un texte illustré avec soin par de nombreux clichés en noir et blanc pris par Steven Izenour. Une double élévation photographique de South Street est ainsi présentée à la page 126, laquelle fait écho aux élévations à la Ruscha montrées dans la première partie de *Learning from Las Vegas*. Sur le ton du manifeste, les auteurs soulignent à plusieurs reprises ce qui rapproche cette rue de Philadelphie du Strip de Las Vegas – notamment le fait que « la beauté peut venir du tissu existant »¹²⁶. Ils critiquent à cette occasion le crédo moderniste qui anime la politique d'*urban renewal* : « les idéaux du Bauhaus, comme les plus récents rêves architecturaux et urbanistiques à grande échelle, seront utilisés comme ils l'ont été à South Street, pour trahir plutôt que pour soutenir les engagements sociaux dont ils sont issus. »¹²⁷ Les auteurs présentent enfin sur une double page quelques éléments de ce projet qui plus que tout autre, témoigne selon eux de leur engagement social.

Les Venturi s'attardent dans les pages suivantes sur plusieurs projets non retenus à l'occasion de concours, et en premier celui pour Brighton Beach en 1968. Ils illustrent leur proposition par de nombreux documents graphiques, mais surtout retranscrivent les propos tenus par deux des membres du jury. D'un côté, Philip Johnson a vu dans la proposition des Venturi « une paire de bâtiments très laids », qui ressemblent aux « ensembles résidentiels les plus ordinaires ». Et de l'autre Donlyn Lyndon a pensé au contraire que ce projet « offre de vrais bénéfices aux gens qui vont l'occuper plutôt qu'une satisfaction polémique à ceux qui vont l'examiner. »¹²⁸

Les Venturi présentent un autre projet non réalisé, pour le site de Transportation Square à Washington. Dans un long texte explicatif, ils se justifient d'abord par des considérations pratiques : « notre bâtiment de bureau est une barre parce que c'est une bonne forme pour un immeuble de bureau spéculatif qui requiert un découpage intérieur flexible. »¹²⁹ Ils réfèrent pourtant ensuite diverses parties du bâtiment à différents projets historiques. Comme précédemment, les Venturis donnent la parole à leurs détracteurs, ici les membres de la

¹²⁶ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.130.

¹²⁷ *Ibid.*, p.131.

¹²⁸ *Ibid.*, p.135.

¹²⁹ *Ibid.*, p.138.

commission des Beaux-Arts qui a plusieurs reprises ont fait réviser le projet jusqu'à son abandon. Ils citent en particulier l'architecte moderniste Gordon Bunshaft : « vous parlez très bien, mais rien de ce que vous dites ne peut rendre votre bâtiment moins laid et ordinaire... Nous n'avons pas besoin de leçons d'histoire de votre part Mr Venturi ». Les auteurs énumèrent ainsi les reproches qui leur sont adressés pour mieux les tourner en dérision. Ils rendent enfin leur propre verdict : « notre expérience a révélé l'ambiance kafkaïenne, les insultes personnelles, l'éthique professionnelle discutable et la superficialité du processus de révision mené par cette commission. »¹³⁰

À partir d'un article paru dans *Architectural Design* en 1971¹³¹, les auteurs décrivent un troisième projet perdant pour un centre civique en Californie. Ils associent cette fois étroitement à leur étude du Strip : « notre projet a appris de Las Vegas et du parking de supermarché, plus même plus que nous l'espérions, dans la mesure où un bâtiment doit être une simple théorie incarnée. »¹³²

Les Venturi présentent ensuite deux projets en cours avant de s'attarder plus longuement sur plusieurs bâtiments universitaires ; à chaque fois un « hangar décoré » dont ils revendiquent la banalité par une litote : « nous pensons que ce bâtiment ordinaire, entouré de tous ces bâtiments extraordinaires, aura l'air extraordinaire. »¹³³ Le projet pour le département de mathématique de l'Université de Yale est exposé avec le plus de détail et de nombreuses illustrations. Les auteurs en profitent pour égratigner les bâtiments que l'on trouve à ses alentours ; ils condamnent le recours à l'architecture expressionniste et héroïque, et plaident pour une architecture ordinaire et symbolique qui « semble particulièrement bien adaptée aux valeurs qui changent sur le campus. »¹³⁴ Ils défendent leur projet qu'ils qualifient de non monumental, d'ordinaire, de conventionnel, tant au niveau urbain que dans son fonctionnement intérieur.

Les auteurs abordent encore une étude de faisabilité pour Times Square à New York, qui pour eux « n'est pas un espace dramatique, mais un décor dramatique »¹³⁵, et pour lequel ils proposent la construction d'un autre « hangar décoré ». Ils présentent enfin un projet d'usine à papier dans le Connecticut, et à cette occasion tournent à nouveau en ridicule les critiques que leur a adressées la Design Review Board.

¹³⁰ *Ibid.*, p.141.

¹³¹ Steven IZENOUR, « Civic Center Competition for Thousands Oaks », *Architectural Design*, février 1971.

¹³² *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.142.

¹³³ *Ibid.*, p.149.

¹³⁴ *Ibid.*, p.150.

¹³⁵ *Ibid.*, p.158.

Huit maisons de mauvaise réputation

En introduction à cette séquence, les auteurs rappellent que pour les architectes modernes, « se concentrer sur les maisons individuelles est socialement irresponsable et technologiquement inapproprié ». À cela ils répondent que construire des maisons « est toujours le premier travail de beaucoup d'architectes », et que de nombreux enseignements peuvent en être tirés pour la conception de logements collectifs. Ils font aussi remarquer que « dessiner une maison est peut-être aussi la seule opportunité pour l'architecte de traiter avec un véritable usager-client plutôt qu'avec un comité d'entreprise ou avec les représentants d'une agence publique. »¹³⁶

Les auteurs commencent avec deux esquisses pour la Frug House ; le premier projet est un « canard » et le second un « hangar décoré ». La Lieb House dans le New Jersey apparaît ensuite, illustrée par quatre photographies de la maison réalisée. Les Venturi abordent alors leur « hangar décoré le plus littéral », la maison Hersey, et affirment à son propos avec provocation qu'« il est difficile pour un architecte de dessiner un bâtiment idiot, mais nous pensons avoir réussi. »¹³⁷

Plusieurs autres résidences sont encore exposées, dont les maisons Trubek et Wislocki qui sont présentées sur trois pages et illustrées par des dessins et des photos de maquettes. Les Venturi les associent par analogie à leurs deux livres : « la plus grande des maisons est complexe et contradictoire ; la plus petite est laide et ordinaire. »¹³⁸ Enfin, la maison Brandt apparaît au stade d'étude préalable ; les Venturi envisagent de l'annoncer au bord de la route comme un casino par une enseigne. Après cette série de projets de maison, les auteurs présentent sans transition leur rénovation de l'église St. Francis de Sales à Philadelphie.

California City

Les Venturi consacrent la dernière séquence de cette troisième partie de leur ouvrage à une série de projets pour California City, lesquels sont présentés comme une conséquence directe de leur intérêt pour Las Vegas. Il y a d'abord une étude urbaine réalisée sous la direction de D. Scott Brown pour cette petite ville du désert du Mojave. L'idée générale est ainsi exprimée : « notre philosophie a été d'essayer de laisser arriver ce qui *voulait* arriver dans cette ville, c'est-à-dire, de travailler dans la mesure du possible avec, plutôt que contre, les forces économiques et

¹³⁶ *Ibid.*, p.160.

¹³⁷ *Ibid.*, p.163.

¹³⁸ *Ibid.*, p.169.

**The Lieb House,
Loveladies, New Jersey,
1967**
(with the assistance of
Gerod Clark)

It is easy to explain what the Lieb House is not: It is not a tasteful, natural-wood-shingled configuration of complex and contradictory wings and shed roofs. It is an ordinary shed with conventional elements. It uses asbestos shingles with imitation wood-grain relief, once the indigenous building material on Long Beach Island. And it uses big elements, such as the stair that starts out the width of the house and gradually decreases to three feet on the second floor. Its unconventional elements are explicitly extraordinary when they do occur, as in the big round window that looks like a 1930s radio loud-speaker. It is a little house with big scale, different from the houses around it but also like them. It tries not to make the plaster madonna in the birdbath next door look silly, and it stands up to, rather than ignores, the environment of utility poles.

156. Site plan

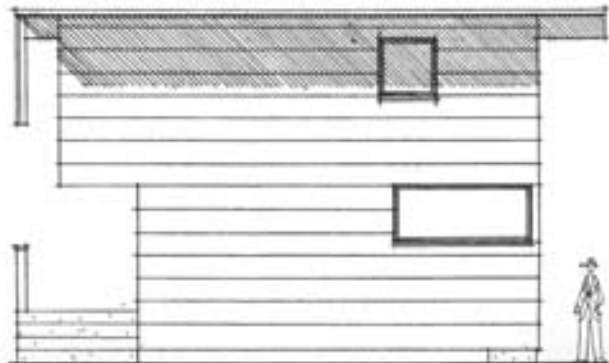
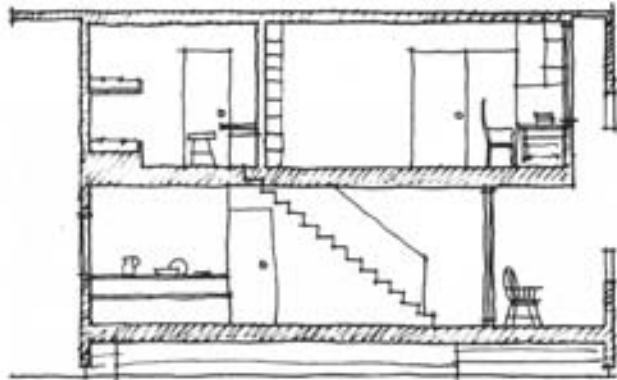
157. First floor plan

158. Second floor plan



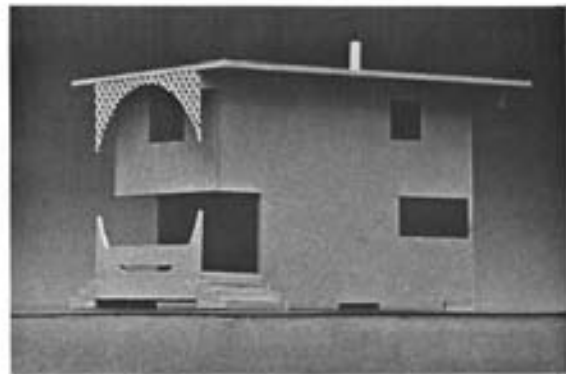
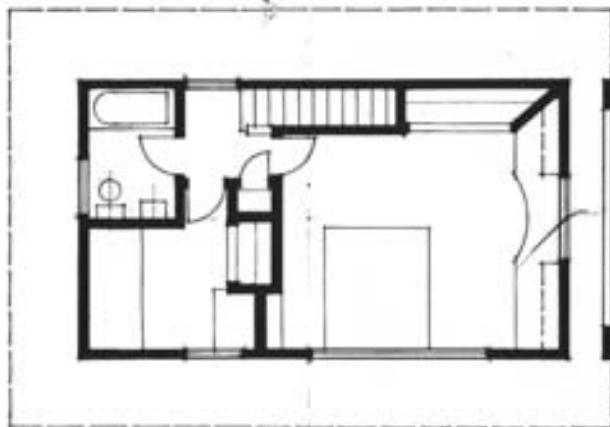
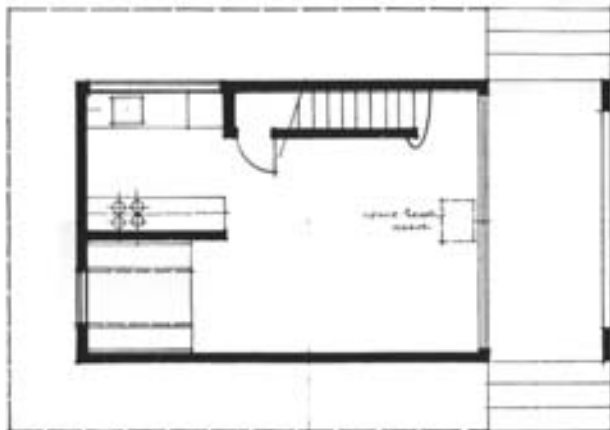
**The Hersey House,
Hyannisport, Massachusetts,
1968**

This is our most literal decorated shed. It is a summer beach cabin for a small family on Cape Cod. To satisfy the budget, it is a simple box of asbestos shingles with a flat roof and the proverbial Mary Anne behind. We applied ornament to the front porch to increase the scale of the facade. The circular opening suggested by the curve of the lattice above and the rail below extends beyond the sides of the facade and includes both stories — like the giant order on a Classical porch. We hoped to achieve thereby a poignant shed, both little and big, dumb and sophisticated. It is hard for an architect to design a dumb building, but we think we succeeded. Unfortunately it was not dumb enough (for we were not clever enough) to meet the budget, and it did not get built.



163. First floor plan

164. Second floor plan



165

166

167

sociales. »¹³⁹ L'étude est présentée sur douze pages. De nombreuses planches agrémentent sa description. Les propositions des Venturi sont variées, allant de la programmation – Galileo Hill – à la conception d'enseignes en forme de fleur du désert – Twenty Mule Team Parkway, un dernier projet abondamment illustré par des dessins en couleur et noir et blanc. Plusieurs bâtiments pour California City sont enfin présentés : une agence immobilière, un supermarché de bord de route et surtout un centre civique que les auteurs qualifient de « canard valable »¹⁴⁰.

La troisième partie de *Learning from Las Vegas* se conclut par un « appendice » que les Venturi consacrent aux comités de contrôle esthétique (*Design Review Boards*) et aux commissions des beaux-arts (*Fine Arts Commissions*) auxquelles ils viennent de faire allusion à plusieurs reprises. Ils reviennent sur les difficultés qu'ils ont rencontrées avec ces institutions. Ils reproduisent les extraits d'un entretien avec un professeur d'université pour qui les décisions qu'elles prennent devraient l'être sur la base de normes légales, et que lorsque cela n'est pas possible, elles devraient être impartiales et mesurées. En matière de contrôle esthétique, il lui semble que de telles normes n'existent pas et que ceux qui en jugent ne sont pas responsables de leur décision. Les Venturi s'appuient sur cette déclaration pour dénoncer les caprices, l'autoritarisme et la vénalité des experts en charge du contrôle esthétique ; « c'est la réglementation par l'homme plutôt que par la loi. » Ils s'élèvent contre ces jugements de goût qui finissent selon eux par enlaidir le paysage, et déplorent enfin que la beauté « dépérisse sous les décrets de révolutionnaires vieillissants ».¹⁴¹

Postface

L'essentiel de ce qui est dit et montré dans *Learning from Las Vegas*, l'a déjà été dans le cadre d'articles ou d'expositions, avant même la publication chez MIT Press. Ce qui est véritablement nouveau cette fois, c'est la forme que prend le discours des deux architectes de Philadelphie. Fermé comme ouvert le livre est un choc pour le lecteur. Si on compare son *design* à celui des précédentes publications des Venturi, et notamment à *Complexity and Contradiction in Architecture*, on a à l'évidence affaire d'un côté à un ouvrage « héroïque et original » et de l'autre à un ouvrage, non pas « laid », mais certainement plus « ordinaire » par sa mise en page. *Learning from Las Vegas* est-il pour autant un « canard », un livre dont « le système spatial, la structure et le programme sont submergés et déformés par la forme symbolique d'ensemble »¹⁴², comme semblent le penser

¹³⁹ *Ibid.*, p.177.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.187.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.189.

¹⁴² *Ibid.*, p.64.

aujourd'hui encore ses auteurs ? M. Cooper a-t-elle trahit le fond de l'ouvrage par la forme qu'elle lui a donné ? Rien n'est moins sûr, tant elle semble l'avoir conçu par analogie avec le paysage qui intéresse tant les Venturi¹⁴³. Dans la première partie en tout cas, le lecteur est en effet invité à se débarrasser lui aussi de sa carapace esthétique, et à parcourir le livre comme s'il descendait le Strip au volant d'une automobile, découvrant progressivement les messages percutants adressés par les Venturi. Pour reprendre la remarque de Catherine de Smet, *Learning from Las Vegas* est conçu, comme d'autres livres d'architectes, « à l'image du sujet dont il traite »¹⁴⁴ ; c'est une construction métaphorique destinée à impressionner le lecteur par sa force évocatrice autant que par sa signification.

Du point de vue de ce qu'il dit, *Learning from Las Vegas* peut être lu de manière continue ou discontinue. D'un côté, l'ouvrage obéit en effet à une tripartition clairement affichée, qui correspond à la méthode de conception inductive que défendent les auteurs¹⁴⁵. Au gré des trois parties, ceux-ci rendent d'abord compte de ce qu'ils ont appris du paysage urbain existant, à partir de quoi ils théorisent et généralisent sur l'architecture, avant enfin de montrer leur production et la façon dont elle s'inscrit et agit dans le paysage existant. Ce cycle commence avec l'étude du Strip de Las Vegas, passe par l'exposé de la théorie du « canard » et du « hangar décoré », et se termine avec des propositions d'aménagement pour le Strip de California City. L'ouvrage frappe ainsi par la circularité de sa démonstration.

D'un autre côté, *Learning from Las Vegas* apparaît aussi comme la juxtaposition de quatre-vingt-treize sections dont les titres recouvrent sans hiérarchie la jaquette. Celles-ci s'enchaînent, se renvoient les unes aux autres et sont parfois redondantes. Elles portent sur le chaos apparent des bords de route américains, sur le symbolisme inavoué de l'architecture moderne ou sur les rapports entre culture savante et populaire. Elles forment un texte à entrées et significations multiples que le lecteur est invité à parcourir dans l'ordre qui lui convient. Comme les enseignes sur les bords du Strip, ces fragments de discours obéissent à un ordre complexe et contradictoire dont la logique est moins linéaire qu'hypertextuelle.

Au niveau des idées qui y sont avancées, il y a une grande différence entre l'article paru dans *The Architectural Forum* en mars 1968, et le livre publié aux MIT Press en août 1972. Si le premier est un plaidoyer pour l'étude du paysage vernaculaire commercial américain, qui ne met en cause

¹⁴³ Cf. Michael GOLEC, « Doing it Deadpan : Venturi, Scott Brown and Izenour's Learning from Las Vegas », *Visible Language*, octobre 2003.

¹⁴⁴ Catherine DE SMET, *Vers une architecture : Le Corbusier édition et mise en pages 1912-1965*, Baden : Lars Müller, 2007, p.245.

¹⁴⁵ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.111.

qu'indirectement et avec ménagement le Mouvement moderne en architecture, le second constitue – surtout dans sa seconde partie – une attaque beaucoup plus frontale contre ses principaux dogmes. Les Venturi dénoncent en effet le manque de sincérité des architectes modernistes, et leur reprochent de recourir au symbolisme sans le dire, d'abandonner le fonctionnalisme pour l'expressionnisme abstrait, et de sacrifier leurs idéaux sociaux à leurs préjugés esthétiques. Ils s'en prennent indifféremment aux précurseurs des années 1920, à leurs héritiers officiels et officieux. *Learning from Las Vegas* est devenu en quatre ans en un texte pamphlétaire au service d'un combat idéologique de haute volée.

Le livre publié à l'été 1972 aux MIT Press se caractérise enfin par la manière dont il incorpore littéralement la polémique qui l'a précédé, et par la façon qu'il a d'engendrer celle qui vient. Les Venturi y répondent en effet point par point aux principaux reproches qui leur ont été faits depuis 1968, sur leur rapport à l'ordre et au désordre dans l'architecture et dans la ville, sur leur défense de l'existant et de l'ordinaire, sur leur critique et de l'utopisme, sur leur conception particulière de l'avant-gardisme, et à propos de leur manque supposé d'engagement social. Sur ce dernier point, ils déplacent progressivement dans leur livre la discussion depuis le terrain politique vers le terrain culturel, notamment à travers la réhabilitation du symbolisme en architecture. De la jaquette de l'ouvrage, à sa préface et jusqu'au cœur de son texte, les Venturi mettent en scène la controverse qui entoure *Learning from Las Vegas*. Au milieu du gué, ils font preuve d'une étonnante réflexivité. Ils rappellent les attaques dont ont fait l'objet leurs idées et leurs projets, avant avec ironie de les retourner contre leurs auteurs. Ils mettent en lumière tout au long de leur livre l'hostilité que leur réserve l'*establishment* professionnel, pour mieux se positionner à l'avant-garde de l'architecture américaine. Ils se défendent, mais passent aussi à l'offensive, s'en prennent violemment à leurs détracteurs, et assurent la poursuite d'une controverse qui concourt manifestement à leur renommée. Le livre *Learning from Las Vegas* est en cela au moins autant la conséquence que la cause d'une réception houleuse qui à l'automne 1972 prend un nouveau départ.

Chapitre 2.2

Intertexte

La matière pour un écrivain n'est pas uniquement constituée des réalités qu'il pense découvrir ; elle l'est bien davantage de celles dont il dispose grâce à la langue de son propre temps et aux images de la littérature passée qui ont conservé leur vitalité. Au niveau stylistique, un écrivain peut exprimer son sentiment concernant cette matière soit en l'imitant si elle lui convient, soit en la parodiant si elle ne lui convient pas.¹

Le livre *Learning from Las Vegas*, comme l'article éponyme paru quelques années plus tôt, s'ouvre avec cette citation tirée d'un essai publié en 1967 par le critique Richard Poirier, lequel on l'a vu au chapitre précédent, a pu influencer les Venturi quant au choix du titre de leur ouvrage.

R. Poirier y souligne l'importance que revêtent les emprunts à la littérature du passé et au langage existant pour des écrivains comme Thomas S. Eliot et James Joyce, qui les considèrent comme les outils privilégiés pour la création littéraire. Le critique parle dans le même article d'une « impulsion dé-créative »² pour définir le rapport particulier que tissent ces auteurs entre ce qui est déjà là et les textes qu'ils produisent à leur tour.

En plaçant cette citation en exergue de leur livre, les Venturi établissent une analogie entre le travail de l'écrivain et celui de l'architecte. Ils suggèrent que ce dernier est lui aussi confronté à un existant – la ville et l'architecture du passé et du présent, et qu'il peut oeuvrer par le biais d'imitations, de citations ou de parodies. Les deux architectes de Philadelphie justifient ainsi leur propre intérêt pour le paysage existant, et plus précisément pour l'architecture commerciale de bord de route. Forts de cette référence aux procédés littéraires les plus avancés, ils prennent leurs distances avec les protagonistes du Mouvement moderne qui glorifient au contraire la création *ex nihilo*. Ils s'en expliquent plus loin dans *Learning from Las Vegas* : « les allusions et les commentaires, sur le passé, sur le présent ou sur les principaux lieux communs et les vieux clichés, et l'inclusion de l'environnement quotidien sacré ou profane – voilà ce qui manque à l'architecture moderne d'aujourd'hui. » Et s'empressent-ils d'ajouter : « nous pouvons apprendre de Las Vegas comme les autres artistes l'ont fait de leurs propres sources profanes et stylistiques. »³

¹ Richard POIRIER, « T.S. Eliot and the Literature of Waste », *The New Republic*, 20 mai 1967, p.21.

² *Ibid.*

³ Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN & Steven IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, Cambridge : The MIT Press, 1972, p.58.

Par-delà l'analogie développée par les Venturi qui vise à renouveler la création architecturale, la citation de R. Poirier nous invite plus directement à considérer *Learning from Las Vegas* comme une somme d'emprunts à la littérature architecturale du passé et du présent. Comme tout livre, celui-ci n'a pas été écrit à partir d'une page blanche, et peut être mis ici en relation avec de nombreux textes que les Venturi ont eus à leur disposition, et avec lesquels ils ont travaillé. Tenter de les identifier, ce n'est pas entreprendre une explication génétique de *Learning from Las Vegas* et traquer les éventuelles influences qu'on subit ses auteurs, mais d'une manière plus pragmatique sortir le livre des Venturi d'un isolement qu'il n'a jamais connu.

Dans cette perspective, je cherche ainsi dans ce chapitre à décrire le contexte dans lequel l'ouvrage prend place, non plus cette fois au sens large de contexte social, politique ou culturel coemme précédemment⁴, mais au sens plus précis de *contexte littéraire*. Je n'envisage pas celui-ci comme source potentielle d'interprétation, mais comme un arrière-plan qui me permet d'éclairer les mécanismes de production et de réception du livre. En effet, si d'un côté comme R. Poirier le suggère que l'auteur travaille avec « la matière qu'il a sous la main »⁵, d'un autre côté le lecteur auquel je m'intéresse particulièrement dans ce travail, reçoit lui aussi un ouvrage en fonction de ce qu'il lit ou a déjà lu par ailleurs.

Le contexte littéraire de *Learning from Las Vegas*

Mais comment saisir le contexte littéraire de *Learning from Las Vegas* ? Chercher à situer l'ouvrage parmi tous les livres d'architecture parus en 1972 est une tâche insurmontable, quand bien même je me limiterais à ceux publiés aux États-Unis – la bibliothèque du congrès en recense en effet plusieurs centaines. De plus, la description d'un contexte aussi vaste et hétérogène n'apporterait que peu d'éclairage sur les processus qui retiennent mon attention, ce qui me conduit à restreindre drastiquement le périmètre considéré. Il est tentant de définir des critères stylistiques, géographiques, temporels, etc. qui, s'ajoutant les uns aux autres, permettraient de circonscrire l'environnement littéraire dans lequel prend place *Learning from Las Vegas*. Mais procéder ainsi, ce serait tenir un éventuel point d'arrivée pour un point de départ, prendre le risque d'enfermer le livre dans un ensemble constitué *a posteriori*, et dire à quel contexte il appartient avant même d'en entreprendre l'étude.

⁴ Cf. section 1.1

⁵ *Op.cit.*, POIRIER (1967), p.21.

Cependant, comme l'explique Dominique Maingueneau, le contexte littéraire d'une oeuvre ne se trouve pas tant à l'extérieur, qu'il n'est porté par son énonciation⁶. En conséquence, on peut à partir d'un livre, de son contenu, identifier de manière empirique les ouvrages qui l'entourent. En cela, il est utile de rapprocher, sans les confondre, le contexte d'une oeuvre de son *intertexte* et de son *intertextualité* ; deux notions qui permettent de comprendre le processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou plusieurs autres textes. Le concept critique d'intertextualité a en premier été introduit en 1969 par l'écrivain Julia Kristeva⁷ pour qui tout écrit ou énoncé littéraire doit être situé entre d'autres textes, contemporains ou antérieurs. Le théoricien Gérard Genette a donné par la suite une définition plus restrictive de l'intertextualité, en l'assimilant à « la présence effective d'un texte dans un autre »⁸. Plus récemment et plus simplement, un autre auteur a recensé quatre modalités de l'intertextualité ; la « citation » qui est un emprunt littéral et explicite, le « plagiat » qui est littéral et non explicite, la « référence » qui est non littérale et explicite et l'« allusion » qui est non littérale et non explicite⁹.

Ainsi, en partant de l'analogie proposée par les Venturi eux-mêmes, et en cherchant à cerner le contexte littéraire de *Learning from Las Vegas*, j'envisage l'ouvrage dans ce chapitre du point de vue de son intertexte. Pour cela, j'ai dans un premier temps recensé l'ensemble des textes qui y apparaissent sous une forme ou sous une autre, avant de m'attarder dans un second temps sur certains d'entre eux. Je les ai classés en quatre catégories : les *citations* – les textes identifiés de manière explicite et reproduits pour partie, les *références* – les textes identifiés de manière explicite mais non reproduit, les *allusions* – les textes identifiés de manière non explicite, et ce que j'appelle les *évoqueries* – les textes possiblement identifiés à travers la référence à leurs auteurs. Lorsqu'un texte se présente selon plusieurs de ces modalités, je ne retiens que la plus manifeste d'entre elles.

En matière d'intertextualité, la citation est donc la forme la plus directe de présence d'un texte dans un autre. Je liste d'abord ci-après les écrits dont une partie du contenu est citée par les Venturi entre guillemets ou sous une forme typographique particulière, et ceux qui sont identifiés d'un point de vue bibliographique en note de bas de page. Du fait de la spécificité de la littérature architecturale, qui combine textes et images, je retiens aussi les citations graphiques explicitement

⁶ Cf. Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'oeuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris : Bordas, 1993.

⁷ Julia KRISTEVA, *Séméiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969.

⁸ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p.8.

⁹ Cf. Annick BOUILLAGUET, *Marcel Proust : le jeu intertextuel*, Paris : Editions du Titre, 1990.

référéncées à la page des crédits, comme celles faites à *God's Own Junkyard* ou à *Vers une architecture*.

- « Aerospace Dinosaurs », de Peter Barnes, paru en 1971. (LLV p.102)
- *City Planning According to Artistic Principles*, de Camillo Sitte, traduit en 1965. (LLV p.56)
- *The complete Poems and Plays*, de Thomas S. Eliot, paru en 1958. (LLV p.58)
- *The Death and Life of Great American Cities*, de Jane Jacobs, paru en 1961. (LLV p.56)
- « The Fontainebleau », de Morris Lapidus, paru en 1970. (LLV p.46)
- *Four quartets*, de T.S Eliot, paru en 1943. (LLV p.60)
- *God's own Junkyard*, de Peter Blake, paru en 1964. (LLV p.12, p.64-65)
- *The Kany-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, de Tom Wolfe, paru en 1965. (LLV p.53)
- *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on Art*, de E.H Gombrich, paru en 1963. (LLV p.88)
- *The Public Happiness*, de August Heckscher, paru en 1962. (LLV p.56)
- « Some Experiences and Observations of an Elderly Architect », de G. Howe, paru en 1954. (LLV p.78)
- « To My New Friends in the Affluent Society – Greetings », de J.K. Galbraith, paru en 1970. (LLV p.42)
- « T.S. Eliot and the Literature of Waste », de Richard Poirier, paru en 1967. (LLV p.0, p.58)
- « Typology and Design Method », de Alan Colquhoun, paru en 1967. (LLV p.2, p.88-90, p.92)
- *Vers un architecture*, de Le Corbusier, paru en 1923. (LLV p.93 + allusion p.0)
- *The View from the road*, de D.Appleyard, K. Lynch, J. R. Myer, paru en 1964. (p.9 + allusion p.40-41)

Un certain nombre d'autres textes sont explicitement référéncés dans *Learning from Las Vegas*, mais leur contenu ne fait pas pour autant l'objet d'une citation dans le corps du texte ; ils forment un second cercle dans l'intertexte du livre des Venturi.

- *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Venturi, paru en 1966. (LLV p.84)
- « Erasing Grown-Up Vandalism », paru en 1971. (LLV p.106)
- *La speranza progettuale, ambiente e societa*, de Tomas Maldonado, paru en 1970. (LLV p.108)
- *Lectures in Modern Architecture*, de Donald D. Egbert, non publié, 1945. (LLV p.78)
- « Letter to the editor », de Ulrich Franzen, paru en 1970. (LLV p.106 + allusion p.104)
- *Meaning in Architecture*, de Charles Jencks & George Baird, paru en 1969. (LLV p.88)
- « Replication Replicated », de G. Hersey, paru en 1955. (LLV p.88)
- *Space, Time and Architecture*, de Sigfried Giedeon, paru en 1944. (LLV, p.73 + allusions p.76, p.78)
- *Structural Anthropology*, de Claude Lévi-Strauss, paru en 1963. (LLV p.88)

Les textes qui suivent ne font pas l'objet de références bibliographiques en note de bas de page, mais d'une manière ou d'une autre les auteurs y font assez clairement allusion dans le corps du texte de *Learning from Las Vegas*.

- *Architecture without Architects*, de Bernard Rudofsky, paru en 1964. (LLV.p.1)
- *Every building on the Sunset Strip*, Edward Ruscha, paru en 1966. (LLV p.26-29)
- « A miracle of moderation » de Aldo Van Eyck, paru en 1969. (LLV p.31)
- *The Creative Mind*, de Henri Bergson, paru en 1946. (LLV p.56)
- *The Living City*, de Frank Lloyd Wright, paru en 1958 (LLV p.56)
- *Landscapes*, de J.B Jackson, paru en 1970 (LLV p.58)
- *The Beer Can by the highway*, de John Kouwenhoven, paru en 1961 (LLV p.58)

- *The architecture of the well-tempered environment*, de Reyner Banham, paru en 1969 (LLV p.58)
- « Leading from the rear », de Martin Pawley, paru en 1970 (LLV p.99)
- « America 1960-1970 : notes on urban images and theory », de Kenneth Frampton, paru en 1971 (LLV p.106)

Enfin, on peut dresser une liste de textes auxquels les Venturi ne font pas allusion directement, mais dont ils évoquent les auteurs. Par exemple, dans la préface à *Learning from Las Vegas*, ils remercient un certain nombre de personnalités, « pour l'aide qu'ils ont apportée dans leurs efforts intellectuels ». À savoir, « feu Donald Drew Egbert, Hert J. Gans, J.B. Jackson, Louis Kahn, Arthur Korn, Jean Labatut, Esther McCoy, Robert B. Mitchell, Charles Moore, Lewis Mumford, les artistes pop (en particulier Edward Ruscha), Vincent Scully, Charles Seeger, Melvin M. Webber, et Tom Wolfe. »¹⁰ À ces noms s'ajoutent plus loin dans le livre, page 10, ceux de Haussmann, Ebenezer Howard, Kevin Lynch, Camillo Sitte, Maki, Ian Nairn et Patrick Geddes. Et encore, page 58, ceux de Frank Lloyd Wright, Robert Riley, Edward Ruscha, John Kouwenhoven, Reyner Banham, William Wilson. Autant d'auteurs auxquels on peut rattacher des œuvres qui, on peut en faire l'hypothèse, participent d'une manière périphérique à l'intertexte de *Learning from Las Vegas*.

- *American Architecture and Urbanism*, de Vincent Scully, paru en 1969
- « Buildings in the United States », de Esther McCoy, paru en 1967
- « Comprehensive Planning and Social Responsibility », de Melvin M. Webber, paru en 1963
- *Roots of Contemporary American Architecture*, de Lewis Mumford, paru en 1959
- *History Builds the Town*, de Arthur Korn, paru en 1953
- *People and plans*, de H.J. Gans, paru en 1968
- « Toward a Unitary Field Theory for Musicology », de Charles Seeger, paru en 1970
- « You have to pay for the public life », de Charles Moore, paru en 1964
- *The Image of the City*, de Kevin Lynch, paru en 1960
- *The American Landscape*, de Ian Nairn, paru en 1965

L'inventaire complet des textes présents sous une forme ou une autre dans le livre des Venturi fait apparaître 16 citations, 9 références, 10 allusions et 10 évocations, soit 45 textes au total. Ensemble ils forment donc l'intertexte de *Learning from Las Vegas*, dont je fais l'hypothèse ici qu'il est d'une certaine manière représentatif du contexte littéraire plus large dans lequel est immergé l'ouvrage. J'en donne ci-après une représentation graphique.

¹⁰ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.x.

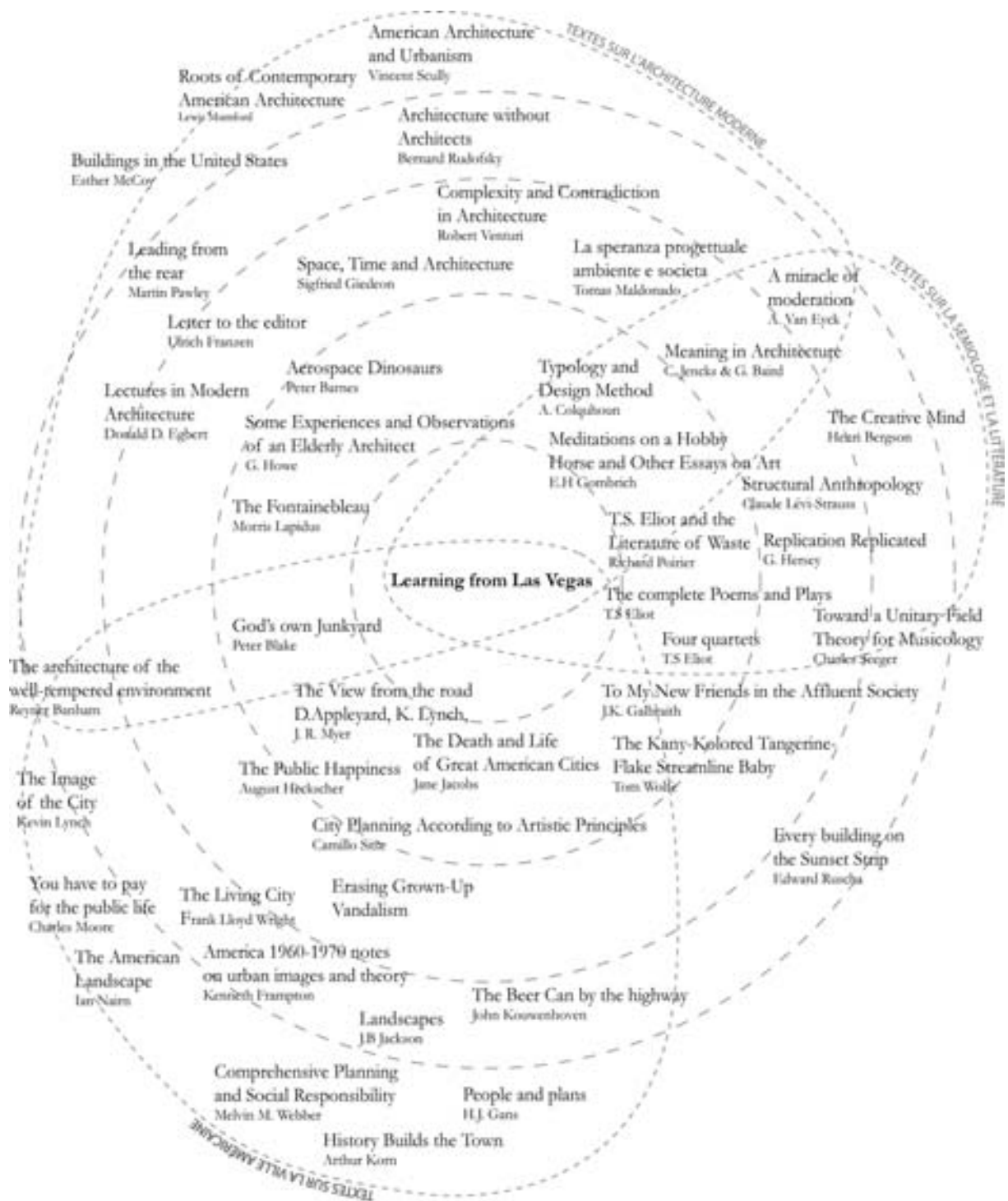


Schéma synoptique de l'intertexte de *Learning from Las Vegas*. En partant du centre, on trouve successivement les textes présents dans l'ouvrage sous forme de citations, de références, d'allusions, et d'évocations.

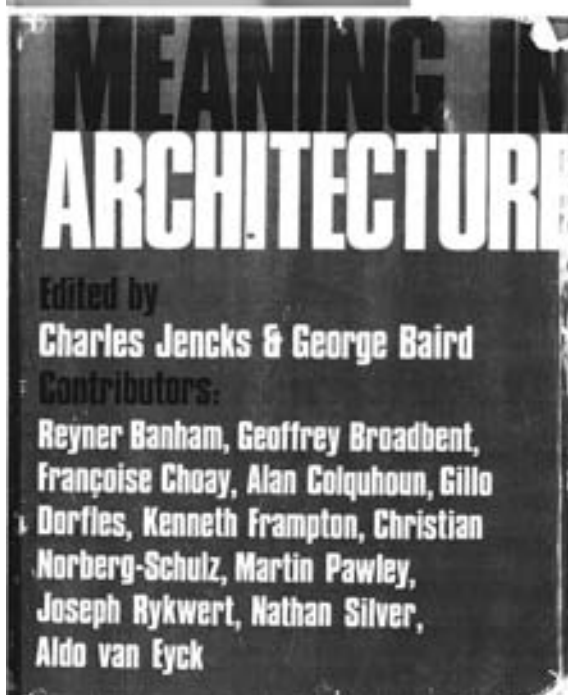
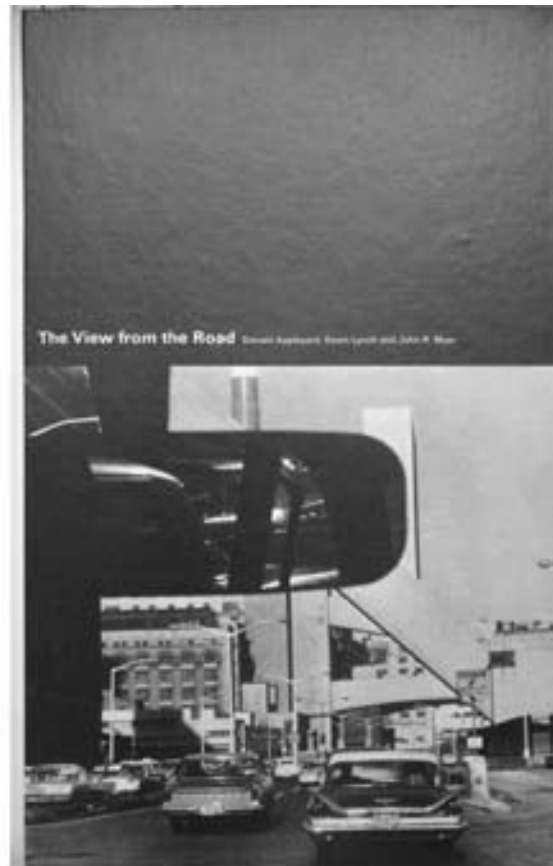
Quelques commentaires généraux s'imposent à propos du contexte littéraire de *Learning from Las Vegas*. Seize des textes qui le composent sont des articles et vingt-neuf des livres. La plupart sont issus du monde linguistique anglo-américain ; seuls six ouvrages sont des traductions de l'Allemand ou du Français, et un seul est référencé dans une autre langue, en italien – *La speranza progettuale, ambiente e societa*. Les trois quarts des textes sont très contemporains de *Learning from Las Vegas*, et ont été publiés après 1960 ; si l'on fait exception des deux ouvrages de Camillo Sitte et de Le Corbusier, aucune référence n'est antérieure à la Seconde Guerre mondiale. Plus de la moitié de ces articles et livres, vingt-cinq pour être précis, ont été écrits par des architectes, urbanistes, critiques ou historiens de l'architecture.

Signe d'une certaine permanence dans les références utilisées par les Venturi, plusieurs textes et auteurs ont déjà été mentionnés par R. Venturi dans son précédent livre *Complexity and Contradiction in Architecture* paru en 1966 : T.S. Eliot, Le Corbusier avec *Vers une architecture*, August Heckscher avec *The public happiness*, et Siegfried Giedion avec *Space, Time and Architecture*. D'un autre côté, quatre des textes explicitement référencés – ceux de Kenneth Frampton, Ulrich Franzen, Tomás Maldonado et Martin Pawley sont directement liés à la première réception de *Learning from Las Vegas* entre 1968 et 1971¹¹. On le voit ici, l'ouvrage engendre pour partie son propre contexte.

Du point de vue de leur contenu, ces écrits peuvent être rassemblés en trois groupes thématiques : un premier de vingt textes qui concernent l'architecture moderne et la crise qu'elle traverse alors, un second de dix-huit textes qui portent sur la ville américaine et la meilleure manière de l'aménager, et enfin un troisième de onze textes qui associent architecture, sémiologie et littérarité. Certains de ces textes concernent deux de ces thématiques, et quelques autres des sujets différents, comme le montre le graphique ci-contre.

Le contexte littéraire de *Learning from Las Vegas* se caractérise donc par la relativement grande homogénéité thématique, temporelle et géographique des éléments qui le constituent. Si l'on fait exception de quelques textes véritablement littéraires, le livre des Venturi s'inscrit clairement dans le cadre de la littérature architecturale et urbaine de son temps. C'est ainsi en regard d'autres ouvrages écrits par des architectes ou apparentés, portant sur les récents développements de l'architecture et de la ville contemporaine que le livre des Venturi a toutes les chances d'être à l'époque reçu.

¹¹ Cf. section 1.3.1



Quelques-uns des ouvrages participant au contexte littéraire de *Learning from Las Vegas*.

Éléments du contexte de *Learning from Las Vegas*

Afin de comprendre plus précisément comment le livre des Venturi prend place dans un tel ensemble, pendant ses phases de rédaction mais aussi de réception, je me propose de décrire ici quelques uns des ouvrages avec lesquels *Learning from Las Vegas* interagit directement. Parmi ceux auxquels les Venturi font le plus clairement référence, et sachant que j'ai déjà évoqué les livres *The Kany-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, *Complexity and Contradiction in Architecture* et *La speranza progettuale, ambiente e societa* précédemment¹², j'ai choisi de m'intéresser ici plus en détail aux six ouvrages suivants :

God's Own Junkyard (Blake, 1964)

The View from the road (Lynch, Appleyard & Myer, 1964)

Architecture without Architects (Rudofsky, 1964)

Every Buildings on the Sunset Strip (Ruscha, 1966)

Meaning in Architecture (Jencks & Baird, 1969)

The architecture of the well-tempered environment (Banham, 1969)

God's own Junkyard

Le livre de Peter Blake, *God's Own Junkyard : The Planned Deterioration of America's Landscape*¹³, apparaît dans celui des Venturi sous forme d'une citation graphique à la page 12 – une reproduction de la photographie du Long Island Duckling –, puis à nouveau aux pages 64 et 65 où la même photographie est encore reproduite, accompagnée cette fois d'un second cliché. Dans le corps du texte, les Venturi appellent donc « canard » un édifice « submergé et déformé par une forme symbolique d'ensemble » en hommage à l'échoppe de bord de route photographiée à Long Island par P. Blake, dont l'ouvrage est alors référencé par une note bibliographique.

Depuis sa parution en 1964, *God's Own Junkyard* est une référence importante pour R. Venturi et D. Scott Brown. En 1966, des éléments de son iconographie sont repris dans *Complexity and Contradiction in Architecture*, le livre de R. Venturi dont P. Blake livre d'ailleurs l'une des premières recensions.¹⁴ Deux ans plus tard, *God's Own Junkyard* fait aussi partie des ouvrages dont la lecture est fortement recommandée aux étudiants pendant le studio sur Las Vegas.

¹² Cf. section 1.1 et section 1.3

¹³ Peter BLAKE, *God's Own Junkyard : The planned deterioration of America's landscape*, New York : Holt Rinehart and Winston, 1964.

¹⁴ Peter BLAKE, « Complexity and Contradiction in Architecture », *The Architectural Forum*, juin 1967, pp.56-57.

L'architecte et critique américain P. Blake appartient à la même génération que R. Venturi. Il est né en Allemagne en 1920, a émigré aux États-Unis puis s'est imposé dans les années 1950 et 1960 comme l'un des plus influents éditorialistes de la presse architecturale nord-américaine. Rédacteur en chef de *The Architectural Forum* entre 1965 et 1972, c'est lui qui supervise la publication de *Learning from Las Vegas* sous forme d'articles en 1968 et 1971. Auteur prolifique, il a écrit plusieurs ouvrages enthousiastes sur Marcel Breuer, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier et Mies van der Rohe avant dans les années 1970 de faire part de ses réserves sur l'évolution du Mouvement moderne en architecture¹⁵.

Le livre qu'il fait paraître en 1964 est la version développée d'un article publié trois ans plus tôt dont le titre est lui aussi sans équivoque : « The Ugly America »¹⁶. Comme P. Blake l'indique dans sa préface, *God's Own Junkyard* est en effet un « *muckraking book* »¹⁷, un livre avec lequel il « fait les poubelles », et s'attaque à tout ce qui selon lui défigure l'Amérique, le « pays de Dieu » (*God's Own Country*). L'ouvrage est en effet un portrait au vitriol de la suburbanisation accélérée des États-Unis. L'auteur y condamne ce qu'il considère comme un processus généralisé d'enlaidissement du paysage, et en appelle à la préservation et la protection du patrimoine culturel et naturel. Ses principales cibles sont les artefacts qui peuplent les bords de route – les panneaux d'affichage notamment, les lotissements suburbains et un certain nombre d'édifices nouvellement apparus au centre des grandes villes. Si P. Blake évoque les problèmes économiques et écologiques qu'engendre l'artificialisation du pays, il s'alarme surtout de son impact esthétique.

Le livre commence par un essai d'une vingtaine de pages, puis l'auteur présente dans une série de chapitres thématiques – « *Townscape* », « *Landscape* », « *Roadscape* », « *Carscape* », « *Skyscape* », etc. – plus de cent-cinquante photographies en noir et blanc, qui souvent par paires opposent des paysages restés intacts, à d'autres profanés par le développement urbain. La dramaturgie est renforcée par des citations lapidaires empruntées à des hommes de lettres, des architectes ou des politiciens américains.

God's Own Junkyard s'inscrit en fait dans l'une des plus anciennes traditions de la vie intellectuelle américaine, qui consiste à dénoncer la décadence physique, morale et esthétique qui accompagne

¹⁵ Cf. Peter BLAKE, *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Boston : Little Brown, 1977.

¹⁶ Peter BLAKE, « The Ugly America », *Horizon*, 1961.

¹⁷ *Op.cit.*, BLAKE (1964), p.7.

l'urbanisation du pays¹⁸. Sous le coup de l'accélération du phénomène après la Seconde Guerre mondiale, les dénonciations des outrages infligés à l'Amérique se multiplient. Des historiens comme Lewis Mumford s'attaquent à l'« anti-ville »¹⁹ qui pousse le long des routes, tandis que des architectes comme Frank Lloyd Wright proposent d'y substituer leurs utopies²⁰. Mais c'est bien P. Blake avec son livre qui donne à cette littérature condamnant la *suburbia* américaine son manifeste le plus flamboyant.

Pour autant, la forme élégante de l'ouvrage, que l'on doit à la graphiste Elaine Lustig, et la qualité des photographies qui y sont rassemblées contredisent en partie son propos. Lors de sa publication, certains critiques relèvent en effet que « les illustrations de la dégradation urbaine deviennent de si magnifiques oeuvres d'art moderne qu'elles manquent leur objectif. »²¹ C'est précisément l'avis de R. Venturi qui note dans son premier livre que :

Dans *God's Own Junkyard*, les illustrations représentant Times Square et la Grand'Route sont comparées à des illustrations de villages de la Nouvelle-Angleterre et de paysage d'Arcadie. Mais les images de ce livre qui sont censées être laides sont souvent agréables.

Sur la base de ce paradoxe, et partant de leur idée de travailler avec la matière existante ici littéraire, les Venturi associent *God's Own Junkyard* à leur propre discours. En désaccord sur le fond avec l'analyse de P. Blake, ils détournent l'iconographie du livre, et notamment le cliché du canard de Long Island, pour mettre en valeur la vitalité du paysage de bord de route. Ils se livrent ainsi dans *Learning from Las Vegas* à une critique parodique et ironique du propos de P. Blake sur la « pollution visuelle » en Amérique ; leur ouvrage se présente ainsi au début des années 1970 comme une sorte d'anti-*God's Own Junkyard*, et au-delà comme une alternative à tous les pamphlets dénonciateurs parus jusque-là.

Il faut enfin noter que P. Blake ne reste pas insensible à la manière dont les Venturi renversent son argumentaire sur le paysage de bord de route. Dès octobre 1970, à l'occasion d'une conférence qu'il donne en Australie, il reconnaît avoir été « aveugle » dans son livre, et avoir désormais évolué vers « la reconnaissance de ce que l'on considérait avant comme vulgaire et sans

¹⁸ Cf. Morton WHITE & Lucia WHITE, *The intellectual versus the City : From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright*, Cambridge : The MIT Press, 1962.

¹⁹ Cf. Lewis MUMFORD, « Magalopolis as Anti-City », *Architectural Record*, décembre 1962, p.101-108.

²⁰ Cf. Frank Lloyd WRIGHT, *The living city*, New York : Horizon Press, 1958.

²¹ Michel SANTIAGO, « Counter Junk », *The Architectural Review*, mai 1964.

valeur, comme une ressource vaste et inexploitée. »²² Ce *mea culpa* témoigne bien de l'action qu'a exercée en retour le discours des Venturi sur celui du critique américain.

The View from the Road

Un second ouvrage manifeste tout autant sa présence dans *Learning from Las Vegas*. Le livre de Donald Appleyard, Kevin Lynch et John R. Myer *The View from the road*²³ est en effet cité, référencé, et commenté dès les premières pages, dans une note d'atelier où les Venturi décrivent en ces termes l'expérience de la conduite automobile : « une séquence défile devant les yeux d'un spectateur captif, quelque peu craintif et partiellement inattentif, dont la vision est filtrée et orientée vers l'avant. »²⁴ Plus loin, une double page qui montre une série de photographies du Strip prises depuis l'habitacle d'une voiture, renvoie aussi de manière implicite à l'ouvrage paru quelques années plus tôt²⁵.

The View from the road a été publié en 1964 conjointement par le Joint Center for Urban Studies du Massachusetts Institute of Technology et par l'université de Harvard. Kevin Lynch l'auteur principal est un urbaniste (*city planner*) américain, né en 1918, qui enseigne au MIT depuis la fin des années 1940. Lorsqu'à la page 10 de leur livre, les Venturi assurent que Las Vegas a peu à voir avec ses travaux, c'est probablement qu'ils font référence à son premier ouvrage, *The image of the City*²⁶, lequel est consacré à l'analyse des formes urbaines à partir de leur découverte par un piéton.

The view from the road est au contraire présenté clairement dès sa préface comme un livre opérationnel, destiné aux ingénieurs qui conçoivent les voies pour automobiles. D. Appleyard, K. Lynch et J.R. Myer veulent y attirer l'attention sur « la beauté potentielle de ces grandes réalisations de l'ingénierie, en regard de leur laideur actuelle. »²⁷ Ils entendent changer le regard sur le paysage de bord de route, qui d'après eux est trop souvent perçu comme « ennuyant, chaotique, désorientant ». Ils souhaitent passer de la répression du vice à l'encouragement de la vertu, et s'attachent à faire de l'expérience de la conduite un moment enrichissant. Le livre est de

²² Peter BLAKE, *The New Forces*, The Melbourne Architectural Papers, 1971.

²³ Donald APPELYARD, Kevin LYNCH & John R. MYER, *The View from the road*, Cambridge : MIT Press, 1964.

²⁴ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.9.

²⁵ On peut particulièrement rapprocher la double page 40-41 de *Learning from Las Vegas* des séquences photographiques pages 32-33 ou dessinées pages 58-62 dans *The View from the Road*.

²⁶ Kevin LYNCH, *The image of the City*, Cambridge : MIT Press, 1960.

²⁷ *Op.cit.*, APPELYARD, LYNCH & MYER (1964), p.2.

ce point de vue à rapprocher de l'exposition *Twentieth Century Engineering* qui se tient l'année de sa parution au MOMA sous la direction d'Arthur Drexler, et qui présente les ouvrages d'art routier sous un angle esthétique. Au rejet viscéral du *roadscape* qu'exprime P. Blake, K. Lynch oppose en effet un réformisme optimiste.

Dans *The View from the Road*, le paysage de la route est donc envisagé pour l'une des toutes premières fois du strict point de vue de l'automobiliste. Les auteurs élaborent dans cette perspective un système de représentation original qui leur permet de retranscrire graphiquement ce que celui-ci perçoit grâce à des dessins, des diagrammes, mais surtout des séquences photographiques prises depuis l'habitacle d'une automobile. Après une première partie théorique, et un point sur ces nouvelles techniques de notation, D. Appleyard, K. Lynch et J.R. Myer consacrent la seconde moitié du livre à l'étude d'un cas concret, et exposent en détail les résultats de l'analyse d'une autoroute existante dans la région de Boston. Imaginé dans le cadre du Massachusetts Institute of Technology, *The View from The road* appartient ainsi à un ensemble de textes qui cherchent au milieu des années soixante à porter sur la ville américaine un regard qui tend à l'objectivité. Dans la même veine, on peut citer par exemple l'atlas urbain publié aussi aux MIT Press par Joseph R. Passonneau et Richard Wurman²⁸ ; un ouvrage que D. Scott Brown commente au printemps 1968, et qui selon elle permet grâce à des représentations cartographiques innovantes d'accéder mieux qu'avec des mots à la complexité de la ville contemporaine²⁹.

Loin des jugements moraux et esthétiques véhiculés par des essais comme *God's Own Junkyard*, *The View from the Road* est porteur d'une forme de neutralité scientifique, laquelle s'exprime à travers une grammaire et un vocabulaire graphique novateur. C'est à ce titre que le livre hante d'une certaine manière la première partie de *Learning from Las Vegas*. Non seulement, le système de représentation imaginé par D. Appleyard, K. Lynch et J.R. Myer a manifestement inspiré les étudiants des Venturi pendant le studio qui s'est tenu à la Yale School of Architecture, mais plus fondamentalement encore les deux ouvrages entretiennent une grande proximité du point de vue de leur conception graphique. Il ne faut guère s'en étonner puisque c'est la même personne qui en a eu la charge chez MIT Press, la graphiste Murielle Cooper³⁰ qui a marqué de son style et

²⁸ Joseph R. PASSONNEAU & Richard S. WURMAN, *Urban Atlas : 20 American Cities : A Communication Study Notating Selected Urban Data at a scale of 1 :48,000*, Cambridge : MIT Press, 1966.

²⁹ Denise SCOTT BROWN, « Mapping the city: Symbols and Systems », *Landscape*, printemps 1968, pp.22-25.

³⁰ Cf. section 2.1.1.1

de son autorité les deux livres, à tel point d'ailleurs que leurs auteurs respectifs ont à chaque fois désapprouvé sa mise en page jugée trop sophistiquée.³¹

En dépit de leurs visées différentes, les deux livres ont donc beaucoup en commun du point de vue de leur forme. Dans le contexte du développement sans précédent du mode vie lié à l'automobile, ils donnent l'un et l'autre, au sens littéral, une nouvelle image du paysage de bord de route. Ils contribuent à façonner à quelques années d'intervalle une véritable « esthétique de la route »³². Rassemblés par l'historien K. Frampton sous la même bannière de l'« urbanisme populiste »³³, *The View from the Road* et *Learning from Las Vegas* font conjointement partie de ces textes de plus en plus nombreux qui, dans les années 1960 et 1970, entreprennent de décrire sans préjugé le monde suburbain où vit désormais une majorité d'Américains.

Architecture without Architects

Parmi les ouvrages dont la présence marque *Learning from Las Vegas*, il faut également noter celui de Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*³⁴, paru lui aussi en 1964. Le livre est clairement cité – à travers l'exposition éponyme – à la page 1 de l'ouvrage des Venturi, puis fait l'objet d'un commentaire critique non explicite à la page 104.

B. Rudofsky est un architecte, *designer*, critique et historien, né en 1905 en Autriche, et installé aux États-Unis à partir de 1941. Il se fait connaître en organisant un certain nombre d'expositions iconoclastes au Museum of Modern Art à New York, dont *Architecture without Architects* qui se tient du 9 novembre 1964 au 7 février 1965, avant d'être présentée pendant onze années dans plus de quatre-vingts musées à travers le monde.

Dans la préface du catalogue édité pour l'occasion, traduit et largement diffusé par la suite, B. Rudofsky critique l'histoire « orthodoxe » de l'architecture qui ne s'intéresse selon lui qu'aux édifices « nobles », réalisés pour l'essentiel en Europe au cours des derniers siècles. Il souhaite pour sa part avec son exposition et son livre ouvrir la culture architecturale à la construction « vernaculaire, anonyme spontanée, indigène, rurale ». Son ouvrage se veut « polémique », et doit

³¹ Cf. Ellen LUPTON, « Conversation with Muriel Cooper », non publiée. Voir <http://www.elupton.com/>

³² *Op.cit.*, APPLEYARD, LYNCH & MYER (1964), p.2. Voir sur le sujet : Clément ORILLARD, « L'esthétique de l'autoroute », *AMC* n°161, mai 2006, p.100-109.

³³ Cf. section 1.3.2.5

³⁴ Bernard RUDOFSKY, *Architecture without architects : An introduction to Non-Pedigreed Architecture*, New York : The Museum of Modern Art, 1964.

agir comme le point de départ pour l'« exploration de nos préjugés architecturaux », dit-il. Il y a pour B. Rudofsky « beaucoup à apprendre » des bâtiments réalisés sans le concours des architectes, qui sont souvent le « résultat d'un rare bon sens dans la résolution de problèmes concrets ». L'architecture vernaculaire se caractérise aussi par son « humanité », là où le modernisme s'est selon lui réfugié dans la sophistication technologique. Après ce texte introductif de quelques pages, l'auteur présente près de 150 photographies noir et blanc de constructions vernaculaires, lesquelles sont accompagnées de courtes notices descriptives. Les exemples tirés de l'histoire côtoient les réalisations primitives contemporaines sans autre logique que la constitution d'un vaste répertoire de formes architecturales et urbaines.

Sur le contenu de leur message beaucoup plus que sur leur apparence, *Architecture without Architects* et *Learning from Las Vegas* ont donc beaucoup en commun. Leurs auteurs respectifs partagent un intérêt comparable pour l'architecture et la ville existante, et se montrent très critiques de la manière dont les architectes modernes ont réduit le vocabulaire formel à quelques abstractions géométriques. Les deux livres veulent étendre la culture architecturale, pour l'un vers sa dimension vernaculaire, et pour l'autre sur son versant populaire ; l'« anonyme » chez B. Rudofsky fait écho à l'« ordinaire » chez les Venturi. Les deux ouvrages sont d'ailleurs accueillis avec les mêmes réserves par la profession. C'est une « attaque contre les architectes »³⁵ peut-on lire dans *Progressive Architecture* en décembre 1964 à propos de l'exposition de B. Rudofsky. Semblant anticiper le travail des Venturi, Jan C. Rowan affirme dans son éditorial que :

Il y a d'autres exemples de l'art vernaculaire d'aujourd'hui. Les parkings et les *trailer camps* sont tous aussi photogéniques vue d'avion que les bateaux habités de Shanghai que l'on voit dans l'exposition. Ou les dépotoirs avec toutes leurs jolies formes sculpturales. Ou les enseignes en néons qui s'allument et s'éteignent. Nous haïssons tout cela, parce que cela défigure notre paysage, et ce sont aujourd'hui nos *architectures sans architecte*.³⁶

C'est précisément sur ce point que les Venturi se démarquent de la démarche de B. Rudofsky. Ils s'étonnent en effet dans *Learning from Las Vegas* que « les architectes modernes, qui peuvent adopter l'architecture vernaculaire distante dans l'espace et le temps, sont capables de rejeter avec mépris l'architecture vernaculaire américaine d'aujourd'hui, c'est-à-dire celle des promoteurs de Levittown et des commerces de la route 66. »³⁷ Les Venturi pointent ainsi le rousseauisme et l'exotisme qui caractérise selon eux le catalogue et l'exposition de B. Rudofsky, et explique peut-être l'accueil pour partie enthousiaste qu'il reçoit. En s'intéressant aux constructions vernaculaires

³⁵ « MoMA continues attack on architects », *Progressive Architecture*, n°45, décembre 1964, p.45.

³⁶ Jan C. ROWAN, « Editorial », *Progressive Architecture*, décembre 1964, p.121.

³⁷ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.104.

et commerciales américaines, R. Venturi et D. Scott Brown poussent à ses limites le plaidoyer pour l'architecture sans architectes. Leur livre se présente finalement comme une radicalisation du propos de B. Rudofsky, ce qui l'expose d'autant aux critiques.

Every Building on the Sunset Strip

Il n'y a dans *Learning from Las Vegas*, ni citation, ni référence directe à *Every Building on the Sunset Strip*³⁸, l'opuscule publié en 1966 par Edward Ruscha. Parmi les artistes pop, ce dernier est toutefois explicitement remercié par les Venturi dans leur introduction pour l'inspiration qu'il leur a apportée. Et par deux fois dans l'ouvrage aux pages 26-29 et 126-127, les deux architectes présentent des relevés photographiques du Strip de Las Vegas et de South Street à Philadelphie, dont ils expliquent qu'elles ont été réalisées *à la façon* de E. Ruscha.

Les Venturi se réfèrent ici sans équivoque possible à l'élévation photographique du Sunset Strip de Los Angeles, que l'artiste né en 1937, a publié sous la forme d'un dépliant en accordéon de 8,2 mètres de long³⁹. E. Ruscha qui pratique aussi la peinture, s'est fait connaître dans les années 1960 en réalisant une série d'opuscules aux titres explicites : *Twenty-six Gasoline Stations* en 1962, *Some Los Angeles Apartments* en 1965, *Every Building on the Sunset Strip* en 1966, *Thirty-four Parking lots in Los Angeles* en 1967, *Real Estate Opportunities* en 1970, etc. On y trouve rassemblées, de manière linéaire ou séquentielle, des photographies de lieux et d'édifices ordinaires, situés en Californie du sud et plus généralement dans l'ouest des États-Unis. Dans *Every Building on the Sunset Strip*, peut-être le plus célèbre de ses livres, E. Ruscha choisit la méthode du *travelling* pour photographier à angle droit et depuis un pick-up toutes les façades des bâtiments présents sur le Sunset Strip, et assemble ces clichés en une longue élévation.

D. Scott Brown découvre le travail de E. Ruscha lorsqu'elle enseigne à l'UCLA à la fin des années 1960. À l'automne 1968, sur le chemin qui les conduit à Las Vegas, elle emmène les étudiants de la Yale School of Architecture visiter le studio de l'artiste à Los Angeles. L'année suivante, elle illustre son article « On Pop Art, Permissiveness, and planning » avec plusieurs photographies tirées de ses livres, et décrit en ces termes *Every Building on the Sunset Strip* : « neutre, cette monographie savante glissée dans une boîte argentée, aurait pu porter sur les piazzas de Florence,

³⁸ Edward RUSCHA, *Every Building on the Sunset Strip*, Los Angeles, 1966.

³⁹ Le livre est initialement tiré à 1,000 exemplaire. Un second tirage à 5,000 exemplaires sera réalisé en 1971.

mais invite plutôt à un nouveau regard sur le monde tout proche qui nous entoure. »⁴⁰ D. Scott Brown apprécie le caractère neutre et distant (« *deadpan* », « *nonjudgmental* ») du travail de l'artiste, lequel fait directement écho à la volonté de la jeune architecte de regarder l'environnement sans le juger *a priori*.

À l'occasion du studio qu'ils conduisent à la Yale School of Architecture, les Venturi empruntent donc à E. Ruscha son procédé photographique moins à des fins artistiques que documentaires. Les collages qu'ils font réaliser par l'un des étudiants, Douglas Southworth, ont en effet vocation à rendre compte de la manière la plus factuelle possible de l'environnement qui borde le Strip. D'une certaine manière, ils s'inscrivent véritablement dans l'esprit de E. Ruscha qui s'est toujours dit moins intéressé par ses photographies que par leur sujet. Les Venturi développent ainsi clairement à sa suite une « rhétorique de l'objectivité »⁴¹, particulièrement indiquée selon eux pour parler d'une architecture commerciale de bord de route si souvent condamnée avec des arguments moraux ou esthétiques. Pour autant, publié en petit format sur deux doubles pages dans *Learning from Las Vegas* – les images ne font plus que deux centimètres de haut, les élévations du Strip de Las Vegas sont difficiles à décrypter et peinent à renseigner objectivement le lecteur. Elles apparaissent finalement pour ce qu'elles sont, l'une des principales références au Pop Art dans *Learning from Las Vegas*, ouvrage qui se ménager ainsi une place parmi les publications artistiques qui paraissent à l'époque.

Meaning in Architecture

Parmi les textes référencés explicitement dans le livre des Venturi, on trouve aussi *Meaning in Architecture*, un ouvrage collectif publié sous la direction de Charles Jencks et George Baird en 1969. Les Venturi mentionnent plus précisément les contributions de ces deux critiques, ainsi que celle de l'historien A. Colquhoun dont l'essai est cité de manière extensive aux pages 88-90, puis page 92, mais aussi en page 2.

C. Jencks explique dans sa préface que *Meaning in Architecture* traite du « changement », de la « révolution » en architecture, et plus exactement de la crise de la « signification »⁴². La plupart des

⁴⁰ Denise SCOTT BROWN, « On Pop Art, Permissiveness and Planning », *Journal of American Institute of Planners*, mai 1969, p.186.

⁴¹ Cf. Martino STIERLI, « Las Vegas Studio », in *Las Vegas Studio : Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2008, p.25.

⁴² Charles JENCKS et George BAIRD, *Meaning in Architecture*, New York : Braziller, 1969, p.7.

articles qui constituent le recueil montrent en effet comment la sémiologie, la linguistique, l'anthropologie structurale, la cybernétique et la théorie de l'information peuvent renouveler l'analyse et l'interprétation de l'architecture. Tous les auteurs se basent sur le présupposé que celle-ci est un langage formel, et doit être envisagé comme un système de communication parmi d'autres. Plusieurs d'entre eux comparent explicitement la ville à un texte qu'il faut lire ; Françoise Choay s'interroge ainsi : « peut-on tenter une sémiologie du mode de groupement humain appelé ville ? Autrement dit, la ville peut-elle être étudiée selon une méthode dérivée de celle de la linguistique générale... »⁴³ Longuement cité dans *Learning from Las Vegas*, l'architecte et historien anglais A. Colquhoun réfléchit sur le fonctionnalisme et de l'expressionnisme à l'œuvre dans l'architecture moderne dans un essai initialement paru dans la revue *Arena*⁴⁴. Il y plaide pour la reconnaissance du contexte culturel – des modèles typologiques – comme matrice de la signification des formes architecturales. De par sa structure éditoriale, le livre coordonné par C. Jencks et G. Baird accueille un débat pluraliste ; chaque texte est en effet accompagné de commentaires laissés par les autres auteurs du recueil, ce qui exacerbe l'intertextualité de l'ouvrage.

Meaning in Architecture est emblématique du rapprochement qui s'opère à la fin des années 1960 entre architecture et texte, entre urbanité et littérarité. De nombreuses publications y participent, notamment en Italie où la sémiologie, la science qui se donne pour but d'analyser les systèmes de signes, est devenue un moyen privilégié d'étudier la ville et l'architecture⁴⁵. On l'a vu précédemment, le critique et théoricien T. Maldonado établi à Milan est l'un de ceux qui s'attardent le plus longuement sur la tentative des Venturi d'envisager Las Vegas comme un « système de communication », une voie dans laquelle s'est en l'occurrence engagée D. Scott Brown dès 1965 dans un article intitulé « The Meaningful City »⁴⁶.

Dans *Learning from Las Vegas*, les Venturi font cependant preuve d'ambivalence quant à l'usage de la sémiologie en architecture. Certes ils élaborent sur les manières de signifier – la « dénotation » et la « connotation » – et citent abondamment *Meaning in Architecture*, mais ils prennent aussi clairement leurs distances avec l'approche qui caractérise cet ouvrage : « nous avons abordé la

⁴³ Françoise CHOAY, « Urbanism and Semiology » in Charles JENCKS & George BAIRD, *Meaning in Architecture*, New York : Braziller, 1969.

⁴⁴ Alan COLQHOUN, « Typology and Design Method », *Arena*, juin 1967, p.11-14. Traduction française : « Typologie et méthode de progettation », in Alan COLQHOUN, *Recueil d'essais critiques*, Bruxelles : Mardaga, 1985.

⁴⁵ Cf. section 1.3.2.1

⁴⁶ Denise SCOTT BROWN, « The Meaningful City », *Journal of the American Institute of Architects*, janvier 1965, p.27-32.

justification du symbolisme dans l'architecture de façon pragmatique en employant des exemples concrets plutôt qu'en nous référant abstraitement à la sémiotique ou à une théorisation a priori. »⁴⁷ S'ils prétendent avec leur livre réhabiliter le signe (*sign*) et la signification (*meaning*) en architecture, ils veulent le faire à leur façon, à partir de l'observation de l'existant – des enseignes au bord du Strip – plutôt que de constructions intellectuelles et abstraites. Tandis que le livre supervisé par C. Jencks et G. Baird se présente comme une contribution à la sémiotique – la théorie générale des signes – en architecture, celui des Venturi s'annonce donc plus modestement comme une « généralisation sur le symbolisme en architecture et sur l'iconographie dans l'étalement urbain »⁴⁸.

Learning from Las Vegas et *Meaning in architecture* participent néanmoins, chacun à leur façon, à développer aux États-Unis un débat théorique et critique qui agite les architectes européens depuis le milieu des années 1960. Après eux, c'est la revue *Oppositions* et des auteurs comme Mario Gandelsonas et Diane Agrest et qui reprendront à leur compte la discussion sur l'intérêt de la sémiotique et de la linguistique en architecture⁴⁹.

The architecture of the well-tempered environment

À la page 58 de leur livre, les Venturi rappellent qu'un certain nombre d'auteurs ont présenté avant eux de « puissantes images » de Las Vegas, parmi lesquels R. Banham. Cette furtive allusion ne trouve nulle part ailleurs dans l'ouvrage de développement. Pourtant, au vu des liens personnels qui lient D. Scott Brown et l'historien britannique, et de l'intérêt précoce de ce dernier pour la ville du Nevada, on peut supposer qu'un ou plusieurs de ses écrits participent directement au contexte littéraire de *Learning from Las Vegas*. Il se trouve en effet, que dans les années précédant la parution du livre des Venturi, R. Banham a eu plusieurs fois l'occasion d'écrire sur Las Vegas ; d'abord en 1965 à l'occasion d'une recension qu'il consacre à l'ouvrage de Tom Wolfe, puis en 1967 dans un article paru dans *The Architectural Review*⁵⁰, et enfin en 1969 à deux reprises.

⁴⁷ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.88.

⁴⁸ *Ibid.*, p.ix.

⁴⁹ Cf. Mario GANDELSONAS, « On reading Architecture », *Progressive Architecture*, mai 1972. Diane AGREST & Mario GANDELSONAS, « Semiotics and Architecture : Ideological Consumption or Theoretical Work », *Oppositions* n°1, septembre 1973.

⁵⁰ Cf. section 1.1.3.5

Au printemps, il publie ainsi avec Peter Hall, Paul Barker et Cedric Price un long essai – « Non-Plan : An experiment in Freedom »⁵¹ – dans lequel il s'attaque aux dogmes de la planification moderniste, et plaide pour que l'on expérimente localement en Grande-Bretagne une déréglementation de l'aménagement urbain. Dans la dernière partie de son texte, intitulée « Spontanéité et espace » et illustrée par de saisissantes photographies nocturnes d'enseignes commerciales qui préfigurent celles qui ornent la page 5 de *Learning from Las Vegas*, l'historien anglais donne en exemple la ville du Nevada qui représente selon lui « l'architecture vivante de notre époque »⁵².

La même année, R. Banham développe son propos dans l'ouvrage qu'il fait paraître sous le titre *The Architecture of the well-tempered environment*. Pour lui, l'architecture que l'on trouve au bord du Strip est d'un genre nouveau, elle est constituée de « pure énergie environnementale qui se manifeste sous forme de lumière colorée »⁵³. Il fait allusion aux nombreuses enseignes en néon qui s'assemblent pour former l'« architecture électrographique » dont a parlé T. Wolfe quelques années plus tôt. Ce qui impressionne l'historien anglais, c'est l'efficacité avec laquelle les espaces sont ainsi définis : « la création de volumes virtuels sans structure apparente est endémique, la variété et l'ingéniosité des techniques d'éclairage sont encyclopédiques. » Anticipant la formule des Venturi selon laquelle « l'architecture n'est plus simplement le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière »⁵⁴, R. Banham affirme qu'à Las Vegas on assiste « au passage des formes assemblées sous la lumière, à la lumière assemblée en formes »⁵⁵. Il s'enthousiasme pour cette dématérialisation réussie qui justifie selon lui le fait que « dans la perspective d'un enseignement de l'architecture qui embrasse la totalité de l'art de gérer l'environnement, une visite de Las Vegas est peut-être aussi indispensable qu'une visite des Bains de Caracalla ou de la Sainte chapelle. »

À ces deux textes qui s'inscrivent dans l'immédiat entourage de *Learning from Las Vegas*, on peut enfin ajouter une autre publication de R. Banham ; l'historien anglais publie en effet en 1971 une « monographie historique » sur la grande métropole de l'Ouest américain. Dans *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies*, où il évoque à quelques reprises Las Vegas, il renouvelle en profondeur les conventions de ce genre littéraire. Il rompt avec l'inventaire minutieux des édifices

⁵¹ Reyner BANHAM, Paul BARKER, Peter HALL & Cedric PRICE, « Non-Plan : An Experiment in Freedom », *New Society*, 20 mars 1969.

⁵² *Ibid.*, p.443.

⁵³ Reyner BANHAM, *The Architecture of the well-tempered environment*, London : Architectural Press, 1969, p.269.

⁵⁴ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.81.

⁵⁵ *Op.cit.*, BANHAM (1969), p.270.

remarquables ; la plupart des guides existant sur Los Angeles sont pour lui trop exclusifs : « à un bout du spectre, ils oublient les bars à *hamburgers* et toute une floraison pop de constructions éphémères ; à l'autre, les autoroutes et les ouvrages de génie civil. »⁵⁶ Autant de constructions suburbaines auxquelles l'historien et critique anglais s'intéresse depuis longtemps⁵⁷, et qu'il veut réhabiliter dans son portrait de Los Angeles, qui il en convient, « s'écarte quelque peu des normes qui régissent habituellement l'histoire et l'architecture urbaine ». Le livre entretient *de facto* une grande proximité avec *Learning from Las Vegas*. S'il n'y est pas référencé, c'est probablement parce qu'après le manque d'enthousiasme dont a fait preuve R. Banham quand D. Scott Brown lui a parlé de ses projets⁵⁸, celle-ci n'a pas souhaité lui rendre un hommage trop appuyé. Proches par leurs objectifs de porter sur la ville américaine contemporaine un regard compréhensif, les deux ouvrages sont véritablement en concurrence pour incarner au début des années 1970 le renouvellement de la littérature architecturale et urbaine.

On le voit, comme le fait remarquer Hans R. Jauss, « même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information »⁵⁹. Elle est entourée de nombreux textes avec lesquels elle entretient de multiples interactions. Celles-ci peuvent être de natures et d'intensités variables, et engendrent des rapports d'opposition, d'imitation, de dépassement, de différenciation ou d'évitement. *Learning from Las Vegas* tisse de telles relations avec chacun des livres évoqués précédemment et avec beaucoup d'autres encore. Toutes ces publications parues dans les années 1960 et au début des années 1970 sont au cœur d'un débat public auquel participent leurs auteurs, mais aussi leurs lecteurs. La production comme la réception de *Learning from Las Vegas* est en ce sens considérablement déterminées par ce contexte littéraire bouillonnant.

⁵⁶ Reyner BANHAM, *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies*, London : Penguin Press, 1971, p.22.

⁵⁷ Cf. Reyner BANHAM, « The Missing Motel », *The Listener*, 5 août 1965.

⁵⁸ Cf. section 1.2.1

⁵⁹ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, p.55.

Chapitre 2.3

Réception II

Dans ce chapitre, je procède à l'étude de la réception par la critique entre 1972 et 1976 du livre *Learning from Las Vegas* publié chez MIT Press. On l'a vu précédemment, ce dernier est déjà par lui-même le résultat d'un processus historique mêlant des phases de production et de réception : celles de la publication d'un premier article en 1968 dans *The Architectural Forum*, de son accueil subséquent dans la presse et la littérature spécialisée, et enfin de la réponse de ses auteurs à la critique. Cette dynamique interactionnelle est pleinement prise en compte par Robert Venturi, Denise Scott Brown et leurs éditeurs qui s'efforcent de la prolonger comme en témoigne le prière d'insérer accompagnant l'ouvrage. On peut en effet y lire que :

Cet important livre a déjà engendré une large et saine controverse à travers les extraits qui sont apparus dans *The Architectural Forum* et par le biais des multiples articles qui traitent de certains de ses thèmes, mais l'argument complet, que seul le livre peut exposer va conduire à beaucoup de nouvelles réflexions – et à un débat passionné – sur le rôle exact de l'architecture et des architectes.¹

Dès avant la publication de l'ouvrage chez The MIT Press, *Learning from Las Vegas* a en effet déclenché une intense polémique mobilisant de nombreux acteurs : architectes, journalistes, critiques, historiens, etc. Celle-ci a donné au fil du temps au discours des Venturi son sens et son importance, notamment auprès de tous ceux qui n'y ont pas eu accès directement. Cette controverse prend en 1972 un nouveau départ, une ampleur considérable et de nouvelles directions tant aux États-Unis qu'en Europe sur lesquelles il convient ici de s'arrêter.

Il se trouve que dans le cadre des travaux menés ces vingt dernières années par les *nouvelles sociologies*², les controverses scientifiques ou littéraires sont considérées comme l'un des cadres privilégiés pour l'étude de la vie savante et intellectuelle. Loin de l'image policée qu'il veut parfois donner, le monde des idées peut en effet être envisagé comme un terrain de luttes, au même titre que le monde social. De ce point de vue, comme le fait remarquer l'historien Antoine Lilti, « les controverses ne sont pas seulement des moments de conflits venant parasiter la production normale des savoirs, mais bien des épreuves de la grandeur, qui permettent aux savoirs nouveaux

¹ Cf. prière d'insérer à Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN & Steven IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, Cambridge : MIT Press, 1972.

² Cf. Philippe CORCUFF, *Les nouvelles sociologies : Constructions de la réalité sociale*, Paris : Nathan, 2002.

de se mesurer et de s'imposer. »³ C'est-à-dire que c'est souvent à l'occasion de disputes à l'intérieur d'un champ culturel défini que la reconnaissance telle ou telle idée se fait jour, et que la hiérarchie et les relations entre les acteurs se trouvent modifiées⁴.

Facteurs essentiels pour l'animation de la vie intellectuelle, les controverses s'organisent souvent autour de textes, tel *Learning from Las Vegas*. Elles prennent la forme d'échanges d'arguments intelligibles, même s'il arrive que ceux-ci soient brouillés par des provocations qui surgissent, le ton qui monte, et des malentendus qui s'installent. Ces disputes s'inscrivent, non dans un espace abstrait et infini, mais dans des arènes spécifiques, régies par des institutions et des règles – ici le cadre de la critique architecturale, journalistique et universitaire. Dans un cas comme celui qui nous occupe, les débats se déroulent en présence de spectateurs qui n'ont souvent pas lu eux-mêmes le texte dont il est question, mais qui sont pris à témoin et parfois participent aux échanges.

L'étude des controverses a aujourd'hui de nombreuses vertus heuristiques, car elle permet de « dépasser l'opposition entre analyses internaliste (l'histoire des idées) et externaliste (la sociologie de l'activité intellectuelle) », et de « répudier les mythes enchantés de la production des savoirs sans abandonner l'étude de leurs contenus. »⁵ L'analyse de la réception controversée de *Learning from Las Vegas* est ainsi un moyen pour moi de montrer comment cet ouvrage agit en profondeur sur le cours de l'architecture moderne, sans pour autant m'en remettre à une approche essentialiste de l'oeuvre. C'est aussi l'occasion me semble-t-il, de mettre en lumière la fonction socialisatrice d'une controverse qui divise, rassemble, recompose toute une discipline et une profession.⁶

La seconde réception de *Learning from Las Vegas* (1972-1976)

Le débat entamé en 1968 avec la parution de l'article *A significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas* se prolonge donc autour du livre qui paraît chez The MIT Press. En quelques années, et jusqu'à la publication de son édition révisée en 1977, l'ouvrage des Venturi

³ Antoine LILTI, « Querelles et controverses : Les formes du désaccord intellectuel à l'époque moderne », *Mil neuf cent*, n°25, 2007, p.22.

⁴ Cf. Luc BOLTANSKI & Laurent THEVENOT, *De la justification : Les économies de la grandeur*, Paris : Gallimard, 1991, p.168-174.

⁵ *Op.cit.*, LILTI (2007), p.13

⁶ Sur ces aspect voir : Jean-Louis FABIANI, « Controverses scientifiques, controverses philosophiques », *Enquête*, n°5, 1997. Et « Comment on se dispute : Les formes de la controverse », *Mil neuf cent*, n°25, 2007.

suscite près d'une cinquantaine de nouvelles réactions dans la presse, pour les deux tiers aux États-Unis, et pour un tiers en Europe de l'Ouest – en Grande-Bretagne, Suisse et France. À l'intérieur de ces deux ensembles géographiques et culturels, la qualité des auteurs et des supports dans lesquels ils s'expriment varie : en général les journalistes se prononcent dans des quotidiens et hebdomadaires généralistes, les enseignants et les chercheurs dans des revues universitaires et enfin les architectes et les critiques dans des magazines spécialisés.

Je m'efforce d'abord dans ce chapitre de restituer le déroulement de la controverse dans le temps et à travers les différents contextes sociolinguistiques auxquels se rattachent le grand public, le milieu universitaire, les architectes et les lecteurs européens. Je m'attache ensuite à identifier en synchronie les thèmes autour desquels s'organisent les discussions entourant *Learning from Las Vegas*, et j'essaye de rendre explicites les arguments qui s'échangent, les positions qui s'affrontent et les clivages qui se forment ou se déplacent. Comme annoncé dans l'introduction générale, au nom du principe de symétrie, je considère avec le même intérêt l'ensemble des acteurs, que l'histoire leur ait finalement donné tort ou raison. Tous, y compris les Venturi, participent en effet à cette occasion à la construction de *Learning from Las Vegas*, et par delà à la transformation du discours sur l'architecture moderne et la ville dans les années 1970.

En suivant la même méthode que précédemment⁷, j'ai pu rassembler un *corpus* de quarante-six textes parus entre janvier 1972 et mars 1976.

Liste des textes publiés à propos de *Learning from Las Vegas* entre 1972 et 1976

- « The duck and the shed », *The Architectural Forum*, janvier 1972.
- B. Marvel, « Do You Like the Arches? Sure, Easy, I Love Them! », *The National Observer*, 12 février 1972.
- W. McQuade, « Giving Them What They Want: The Venturi Influence », *Life*, 14 avril 1972.
- J. Wines, « Case for the Big Duck », *The Architectural Forum*, avril 1972.
- D. Davis, « From Forum to Strip », *Newsweek*, octobre 1972.
- J. B. Jackson, « An Architect Learns from Las Vegas », *The Harvard Independent*, 30 Novembre 1972.
- J. Sealander, « Appreciating the Architectural Ugly », *The Highlander*, 30 nov. 1972.
- « Learning from Las Vegas by Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour », *The New Republic*, 2 décembre 1972.
- L. Robinson, « Learning from Las Vegas », *The Harvard Crimson*, 4 décembre 1972.
- D. Hoffman, « Monuments and the Strip », *The Kansas City Star*, 10 décembre 1972.
- R. Jellinek, « In Praise (!) of Las Vegas », *The New York Times*, 29 décembre 1972.
- E. McCoy, « Learning from Las Vegas », *Historic Preservation*, janvier-mars 1973.

⁷ Cf. section 1.3

- J. Blanton, « Learning from Las Vegas », *Journal of the AIA*, février 1973.
- M. Pawley, « Miraculous expanding tits versus lacquered nipples », *Architectural Design*, février 1973.
- Ph. French, « The world's most celebrated oasis », *The Times*, 26 février 1973.
- F. R. Wilson, « Ugliness Makes America Great », *The Ohio Review*, winter 1973.
- L. B. Holland, « Rear-guard Rebellion », *The Yale Review*, mars 1973.
- S. G. Levine, « Architectural Populism », *American Studies*, printemps 1973.
- « Strip Building », *Times Literary Supplement*, 6 avril 1973.
- L. Wright, « Robert Venturi and anti-architecture », *The Architectural Review*, avril 1973.
- N. Silver, « Learning from Las Vegas », *The New York Times Book Review*, 29 avril 1973.
- Esther McCoy, « Learning from Las Vegas », *A+U*, avril 1973.
- K. Matsushita, « Learning from Las Vegas », *Architecture and Urbanism*, avril 1973.
- F. Carney, « Summa popologica of Robert (call me Vegas) Venturi », *RIBA Journal*, mai 1973.
- D. J. Neuman, « Learning from Las Vegas », *Journal of Popular Culture*, printemps 1973.
- G. Hack, « Venturi View of the Strip Leads to Las Vagueness », *Landscape Architecture*, juillet 1973.
- C. Moore, « Learning from Adam's House », *Architectural Record*, août 1973.
- S. von Moos, « Las Vegas oder die Renaissance des Futurismus », *Neue Zürcher Zeitung*, 23 septembre 1973.
- A. L. Huxtable, « In Love with Times Square », *The New York Review of Books*, 18 octobre 1973.
- G. Wolf, « Learning from Las Vegas », *Journal of Architectural Historians*, oct. 1973.
- S. H. Fowler, « Learning from Las Vegas by Venturi, Brown and Izenour: Architecture and the Civic Body », *Journal of Popular Culture*, automne 1973.
- J. M. Neil, « Las Vegas on My Mind », *Journal of Popular Culture*, automne 1973.
- J. Merkel, « Las Vegas as Architecture », *The Cincinnati Enquirer*, 16 décembre 1973.
- S. A. Kurtz, *Wasteland: building the American dream*, 1973.
- « En passant par Las Vegas », *Architecture, Mouvement, Continuïté*, septembre 1973.
- M. C. Beardsley, « Learning from Las Vegas », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, hiver 1974.
- P. Hall, « Learning from Las Vegas », *Regional Studies*, janvier 1974.
- J. H. Kay, « Learning from Las Vegas », *The Nation*, 12 janvier 1974.
- P. R. Kramer, « Pop - 0815 - Ordinaire et laid », *Werk / Oeuvre*, février 1974.
- J. M. Fitch, « Learning from Las Vegas », *Architectural Forum*, mars 1974.
- F. Koetter, « On Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour. Learning from Las Vegas », *Oppositions*, mai 1974.
- W. Kuhns, « Learning from Las Vegas », *New Orleans Review*, automne, 1974.
- N. Faghih, « Sémiologie du signe sans message », *AMC*, décembre 1974.
- S. Von Moos, « Las Vegas, et cetera », *Archithese*, n°13, 5-32 1975.
- A. J. Share, « Learning from Las Vegas », *Urban History Yearbook*, 1976.
- J. C. Lebensztejn, « Hyperealisme, Kitsch et Venturi », *Critique*, février 1976.
- L. Mechelen, « À propos de Robert Venturi », *Aplus*, mars 1976.

Le second acte de la réception de *Learning from Las Vegas* s'ouvre, on le voit, aux États-Unis avant même la sortie du livre aux MIT Press. En effet, la parution en novembre et décembre 1971 des bonnes feuilles de la seconde partie de l'ouvrage, suscite immédiatement une première salve de réactions dans la presse. Dès janvier 1972, la revue *The Architectural Forum* publie ainsi une partie de l'abondant courrier qu'elle reçoit de ses lecteurs ; deux très courtes missives favorables et trois

longues défavorables aux Venturi qui manifestement ont agacé bon nombre de professionnels⁸. En avril dans les mêmes colonnes, l'architecte James Wines⁹ fait précocement part de son intérêt pour le texte de R. Venturi, « l'équivalent le plus proche d'une sensibilité Duchampienne aujourd'hui »¹⁰, et engage avec son auteur une véritable controverse théorique sur la classification des édifices en « canard » et en « hangar décoré ». Aux côtés de ces premières réactions, plusieurs quotidiens et hebdomadaires américains annoncent la parution prochaine d'un livre de R. Venturi et D. Scott Brown. Dans *The National Observer* et *The Miami Herald*, le journaliste Bill Marvel dresse le portrait de ces « avocats de l'architecture laide et ordinaire »¹¹, et rapporte au grand public les principales idées qu'ils sont sur le point de défendre dans *Learning from Las Vegas*. Le célèbre magazine *Life*, qui tire à plusieurs millions d'exemplaires, consacre aussi un article bienveillant aux Venturi, à leur « influence » et à l'ouvrage qu'ils s'appêtent à publier, lequel est annoncé comme « un safari prolongé dans la grande jungle banale et plastifiée du goût populaire »¹².

Par le grand public

Peu après sa parution à l'été 1972, c'est la presse généraliste, hebdomadaire et quotidienne, locale et nationale, qui assure aux États-Unis comme précédemment une large publicité à *Learning from Las Vegas*. La toute première recension du livre paraît en octobre dans la rubrique art de l'hebdomadaire libéral *Newsweek*. Son auteur, l'artiste Douglas Davis, s'attarde sur la figure déjà controversée de R. Venturi – « héro de l'anti-héroïsme pour les uns, fraudeur pompeux pour les autres »¹³, et présente les principaux arguments avancés dans l'ouvrage. Un autre hebdomadaire, *The New Republic*, chronique aussi brièvement le livre de « deux vrais briseurs d'icône de l'architecture moderne »¹⁴. Enfin, *The Nation* vient un peu plus tard compléter l'impressionnante couverture médiatique dont bénéficie *Learning from Las Vegas* dans les *news magazines* nationaux. Dans cette dernière publication classée politiquement la plus à gauche, la journaliste et critique d'architecture Jane Holtz Kay livre une recension aussi brève qu'enthousiaste du livre des

⁸ « Letters: The duck and the shed », *The Architectural Forum*, janvier 1972.

⁹ James WINES (1932-) est un architecte et artiste américain, fondateur en 1970 du groupe SITE (Sculpture in the Environment).

¹⁰ James WINES, « The Case for the Big Duck », *The Architectural Forum*, avril 1972.

¹¹ Bill MARVELL, « Do you like the Arches ? Sure, Easy, I love them ! », *The National Observer*, 12 février 1972. « Can McDonald's, Chartres Find Happiness ? », *The Miami Herald*, 20 février 1972.

¹² Walter McQUADE, « Giving them what they want : The Venturi influence », *Life*, 14 avril 1972, p.17.

¹³ Douglas DAVIS, « From Forum to Strip », *Newsweek*, 2 octobre 1972, p.95.

¹⁴ « Learning from Las Vegas », *The New Republic*, 2 décembre 1972.

Venturi, un « manifeste à contre-courant » de l'idéologie moderne dominante, qui a déjà tout selon elle pour devenir un « classique contemporain »¹⁵.

La presse quotidienne régionale relaie elle aussi avec sympathie la publication de *Learning from Las Vegas*, que le critique d'art du *Kansas City Star* présente comme « le livre le plus sensible et le plus scandaleux dans son domaine depuis très longtemps », ouvert selon lui à la « vulgarité » et en même temps rempli d'allusions subtiles que seul un étudiant en histoire de l'art peut saisir. Pour Donald Hoffman, ses auteurs « ont dépassé la dépression de la critique architecturale américaine et en sont sortis avec les critiques les plus affûtées depuis Montgomery Schuyler et Lewis Mumford. »¹⁶ Dans *The Cincinnati Enquirer*, la critique d'architecture Jayne Merkel affiche encore plus franchement son enthousiasme à propos du « livre d'architecture le plus important de l'année ». Elle s'explique : « *Learning from Las Vegas* est important parce qu'il est débattu. Et il est débattu parce qu'il est stimulant et hérétique. »¹⁷

Mais comme lors de sa première réception, c'est à travers la presse quotidienne nationale que *Learning from Las Vegas* touche son plus large public. En particulier, *The New York Times* consacre à partir de l'automne 1972 et en l'espace d'une année, trois papiers au livre des Venturi : un compte-rendu journalistique, un point de vue engagé et un long essai critique. Le premier texte est signé par Roger Jellinek, rédacteur en charge de la section livre, qui s'efforce de contextualiser l'ouvrage et l'inscrit dans la « tradition de l'observation pragmatique »¹⁸ à laquelle il associe Jane Jacobs, Charles Abrams, Herbert Gans et Reyner Banham – allusion directe à *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies* que R. Jellinek a chroniqué l'année passée¹⁹. Il décrit en détail les documents présentés dans le livre des Venturi, lesquels selon lui obligent à « la reconnaissance d'un ordre complexe de formes que nous choisissons d'habitude d'ignorer. » Quatre mois plus tard, *Learning from Las Vegas* fait l'objet d'une nouvelle recension dans le quotidien new-yorkais, cette fois-ci sous la plume de l'architecte et critique américain Nathan Silver. Celui-ci confronte le témoignage des Venturi à son propre sentiment sur Las Vegas, « la ville du péché » (*Sin City*) qui pousse selon lui « à battre le diable à son propre jeu »²⁰ comme ont cherché à le faire H.S. Thompson et les Venturi. Enfin à l'automne suivant, A.L. Huxtable en charge de l'architecture au *New York Times* consacre un très long papier à *Learning from Las Vegas*. Elle y parle en détail du

¹⁵ Jane Holtz KAY, « Learning from Las Vegas », *The Nation*, 12 janvier 1974, p.57.

¹⁶ Donald HOFFMAN, « Monuments and the Strip », *The Kansas City Star*, 10 décembre 1972.

¹⁷ Jayne MERKEL, « Las Vegas as Architecture », *The Cincinnati Enquirer*, 16 décembre 1973, p.6G.

¹⁸ Roger JELLINEK, « In Praise (!) of Las Vegas », *The New York Times*, 29 décembre 1972, p.23L.

¹⁹ Roger JELLINEK, « In Praise (!) of Los Angeles », *The New York Times*, 10 juillet 1971.

²⁰ Nathan SILVER, « Learning from Las Vegas », *The New York Times Book Review*, 29 avril 1973, p.5-6.

livre, mais aussi des Venturi qui confirme-t-elle « sont un sujet de débat incessant et primordial parmi les architectes et les intellectuels. » Depuis *Complexity and Contradiction in Architecture*, « leurs idées ont mis, et mettent beaucoup de gens mal à l'aise et en colère dans la profession », même si au fil des années, « beaucoup de ce qui était choquant dans cette doctrine a gagné en reconnaissance » souligne-t-elle. D'une manière générale, A.L. Huxtable ne cache pas la sympathie que lui inspire *Learning from Las Vegas*, et accorde à l'ouvrage une très grande importance : « c'est original, c'est une théorie brillante et raisonnée avec une solide base universitaire et une place déjà assurée dans la littérature architecturale. » Grâce à lui c'est certain renchérit-elle, « nous ne regarderons plus jamais le monde de la même façon. »²¹

Ainsi s'achève sur une note emphatique la réception de *Learning from Las Vegas* dans la grande presse américaine, à laquelle on peut associer un commentaire livré par l'essayiste Stephen A. Kurtz dans son livre *Wasteland*²². La dizaine de recensions qui se succèdent depuis l'automne 1972 assurent manifestement une renommée hors du commun à ce livre d'architecte. Spectateurs relativement indépendants du milieu professionnel et universitaire, les journalistes et les critiques se réjouissent de la prolongation de la controverse entre les Venturi et l'*establishment* architectural, laquelle témoigne pour eux de la vitalité du débat intellectuel.

Par le milieu universitaire

Parallèlement, le livre des Venturi fait aussi parler de lui dans le milieu plus circonscrit des universités américaines de la Côte Ouest et de la Côte Est. Aussitôt après sa parution, il est ainsi commenté dans plusieurs journaux d'étudiants comme *The Highlander* qui paraît sur le campus de l'Université de Californie à Riverside. John Sealander, jeune diplômé de l'école d'architecture de Berkeley – où D. Scott Brown a enseigné quelques années plus tôt – y affirme que *Learning from Las Vegas* permet de bien comprendre la manière dont se développent les villes américaines le long des boulevards commerciaux, et souligne la volonté des Venturi d'adapter l'architecture à la « ville de l'automobile »²³. À l'autre extrémité du pays sur le campus de l'Université de Harvard, une courte recension de *Learning from Las Vegas* paraît sous la plume de John Brinckerhoff

²¹ A.L. HUXTABLE, « In Love With Time Square », *The New York Times*, 18 octobre 1973, p.45-48.

²² Stephen A. KURTZ, « The Art of the road », in *Wasteland : Building the american dream*, New York : Praeger, 1973, pp.9-18.

²³ John SEALANDER, « Appreciating the Architectural Ugly », *The Highlander*, 30 novembre 1972.

Jackson²⁴ avec qui D. Scott Brown s'est liée d'amitié quelques années plus tôt, et qui note que R. Venturi a écrit « ce qui est sûrement l'étude la plus informée et la plus sérieuse sur un aspect de l'environnement urbain américain que les autres critiques ont préféré ignorer. »²⁵ La semaine suivante paraît dans un journal concurrent, réputé plus à gauche, une autre recension de *Learning from Las Vegas* cette fois moins amicale. Lydia Robinson y restitue l'argumentaire des Venturi avant de les condamner pour leur « glorification » de l'un des plus « horribles environnements qui n'aient jamais existé »²⁶.

À partir du printemps 1973, *Learning from Las Vegas* fait l'objet de réactions dans des publications plus académiques. Les *scholars* manifestent eux-aussi un intérêt inhabituel pour un livre d'architectes, fût-il inspiré par des travaux menés à l'Université de Yale. Dans une première revue, éditée par le National Trust for Historic Preservation in the United States, l'historienne Esther Mc Coy²⁷ publie une recension de *Learning from Las Vegas*. Elle y rappelle que si le premier livre de R. Venturi a marqué le retour de l'histoire dans l'architecture, le second qui en est « une excroissance philosophique », indique « les nouvelles directions que l'architecture peut et doit prendre »²⁸. Dans le non moins prestigieux *Journal of Architectural Historians*, Gary Wolf se montre lui aussi très intéressé, et souligne la grande valeur du livre des Venturi :

Pour l'historien, *Learning from Las Vegas* est un brillant document sur l'époque, un examen théorique de notre patrimoine architectural, et un travail qui utilise l'histoire avec intelligibilité, habileté et créativité : c'est une rareté. C'est un livre que l'on peut désapprouver, contester, mais que l'on doit lire.²⁹

L'ouvrage suscite ainsi de l'intérêt jusque dans une parution plutôt versée dans la poésie comme *The Ohio Review*, où Forrest R. Wilson salue une « attaque contre la culture, l'art et l'architecture tels que nous les connaissons »³⁰. Dans l'une des plus anciennes et prestigieuses revues littéraires des États-Unis, *The Yale Review*, le critique et historien Laurence B. Holland accueille lui sèchement *Learning from Las Vegas* ; il conteste fermement le discours des Venturi sur le

²⁴ John Brinckerhoff Jackson enseigne au tournant des années 1970 dans les départements de Visual and Environmental Studies et Landscape Architecture à la Graduate School of Design de Harvard.

²⁵ John B. JACKSON, « An Architect Learns from Las Vegas », *The Harvard Independent*, 30 novembre - 6 décembre, 1972, p.14.

²⁶ Lydia ROBINSON, « Learning from Las Vegas », *The Harvard Crimson*, 4 décembre 1972, p.2.

²⁷ Esther Mc COY (1904-1989) est une figure influente du milieu architectural. Elle historienne de l'architecture et siège au conseil d'administration de la Society of Architectural Historians. Elle collabore régulièrement à la revue *Progressive Architecture*, et à travers plusieurs ouvrages a contribué à faire connaître les pionniers du Mouvement moderne en Californie. Il faut noter qu'elle figure parmi les personnalités remerciées dans la préface à *Learning from Las Vegas*.

²⁸ Esther McCOY, « Learning from Las Vegas », *Historic preservation*, janvier-mars 1973, p.46.

²⁹ Gary WOLF, « Learning from Las Vegas », *Journal of Architectural Historians*, octobre 1973, p.260.

³⁰ Forrest R. WILSON, « Ugliness Makes America Great », *The Ohio Review*, winter 1973, p.84.

symbolisme en architecture, et s'en prend à leur supposé populisme³¹. Plus neutre et véritablement académique est la recension que Monroe C. Beardsley, professeur de philosophie à l'Université de Temple, consacre à l'ouvrage ; il y établit avec précision sa généalogie, l'inscrit dans son contexte littéraire et se livre à une interprétation détaillée de son contenu³². Tardivement enfin, dans une revue littéraire et artistique publiée par l'Université de Loyola à la Nouvelle-Orléans, William Kuhns s'intéresse lui spécifiquement à la forme du livre³³.

De manière plus significative encore, ce sont les revues qui concourent à l'essor des *american studies*, *popular culture studies* et *cultural studies* qui accordent le plus de place à *Learning from Las Vegas*. Ces nouveaux champs disciplinaires apparus dans le sillage de l'agitation sociale et de la *contre-culture* des années 1960, se donnent pour objet l'étude des différentes manifestations de la culture populaire. L'architecture et la ville américaine sont ainsi au sommaire de deux publications spécialisées en 1973. Dans le cadre d'un dossier intitulé « Urban issue : urban issues »³⁴, la jeune revue *American Studies* de l'Université du Kansas, consacre ainsi une recension à *Learning from Las Vegas*. Quant au *Journal of Popular Culture*, publication officielle de la Popular Culture Association depuis 1967, il s'intéresse par deux fois au livre des Venturi. Dans son numéro de printemps, l'architecte David J. Neuman chronique l'ouvrage dans la droite ligne défendue par la revue : « l'architecture de la culture populaire et de la culture savante sont étudiées, distinguées et comparées, et leurs possibles mises en relation et hybridations sont vues comme significatives et bénéfiques pour une société qui prend conscience d'elle-même. »³⁵ Dans son numéro d'automne, la revue consacre un dossier de cent-vingt pages à la question de l'architecture populaire³⁶. *Learning from Las Vegas* y occupe une place de choix dans l'introduction de J. Meredith Neil, tandis qu'est publié pour la première fois aux États-Unis « Learning from Pop » l'article de D. Scott Brown, et qu'enfin Sigrid H. Fowler se lance dans une « visite guidée » de l'ouvrage.

Ainsi dans le monde universitaire, encore marqué par l'agitation des années 1960, étudiants et enseignants des départements d'histoire, de littérature et plus encore de *cultural studies*, se passionnent pour un ouvrage si peu orthodoxe par sa forme comme par son contenu. La remise en cause dans *Learning from Las Vegas* des catégories établies, de la séparation jusque-là

³¹ Cf. Laurence B. HOLLAND, « Rear-Guard Rebellion », *The Yale Review*, mars 1973, pp.457-461.

³² Monroe C. BEARDSLEY, « Learning from Las Vegas », *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, hiver 1974, p.245-246.

³³ William KUHNS, « Learning from Las Vegas », *The New Orleans Review*, automne 1974, p.394.

³⁴ Cf. Stuart G. LEVINE, « Architectural Populism », *American Studies*, printemps 1973, pp.135-136.

³⁵ David J. NEUMAN, « Learning from Las Vegas », *Journal of Popular Culture*, printemps 1973, p.873.

³⁶ Marshall FISHWICK & J. Meredith NEIL, « Popular Architecture », *Journal of Popular Culture*, v.7 n°2, automne 1973, pp.375-498.

hermétique entre culture savante et culture populaire, et de la domination de la culture européenne, fait recette auprès de tous ceux qui s'efforcent de renouveler la recherche académique.

Par les architectes

Le très large, et dans l'ensemble positif, écho rencontré par *Learning from Las Vegas* aux États-Unis dans la presse généraliste – onze réactions –, et dans les revues universitaires – treize réactions –, s'accompagne d'une réception dans les magazines spécialisés plus attendue, mais paradoxalement beaucoup moins importante – cinq recensions seulement. Les principales revues d'architecture américaines qui se sont plutôt tenues en retrait de la controverse depuis 1968 – à l'exception notable de *The Architectural Forum* – réagissent lentement à la parution du livre entre les printemps 1973 et 1974.

Le journal de l'American Institute of Architects confie ainsi à l'architecte californien John Blanton le soin de chroniquer *Learning from Las Vegas*. Enthousiaste, celui-ci s'attarde sur le talent dont font preuve les Venturi pour « rendre publiques » leurs idées. Leur influence est déjà si considérable d'après lui, que « chaque nouveau livre sur l'architecture américaine contemporaine semble se référer à leur travail, en dépit du fait qu'ils ont construit seulement quelques bâtiments censément laids. »³⁷ Le jeune architecte Gary Hack signe lui une longue recension du livre des Venturi dans les colonnes du journal de l'American Society of Landscape Architects où il affirme aussi que « *Learning from Las Vegas* est un livre important », mais se désole du manque de clarté des Venturi, et assure que « le lecteur est frustré, et conduit à ajouter ses propres commentaires entre les doubles interlignes de leur texte. »³⁸ L'architecte Charles Moore dont le travail a été précédemment comparé à celui des Venturi³⁹, relève pour sa part dans *Architectural Record* que « *Learning from Las Vegas* est un livre assiégé » (*an embattled book*)⁴⁰, et que les idées de R. Venturi, dont il confesse être un « ardent fan », ont déclenché contre lui de nombreuses attaques. Pour preuve, dans *The Architectural Forum* qui ne consacre pas à proprement parler de recension au livre, le critique James Marston Fitch s'élève contre la manière dont les Venturi présentent de

³⁷ John BLANTON, « *Learning from Las Vegas* », *AIA Journal*, février 1973, p.56.

³⁸ Gary HACK, « Venturi View of the Strip Leads to Las Vagueness », *Landscape Architecture*, juillet 1973, p.376.

³⁹ Cf. Franz SCHULZE, « Chaos as Architecture », *Art in America*, juillet-août 1970.

⁴⁰ Charles MOORE, « *Learning from Adam's House* », *Architectural Record*, août 1973, p.43.

« jolies images de cette ville misérable »⁴¹, et réduisent Las Vegas à son apparence. *Progressive Architecture* de son côté, la revue qui décerne ses influents *PA Awards* depuis 1954, ignore ostensiblement *Learning from Las Vegas*, et ne mentionne l'ouvrage qu'indirectement à deux reprises dans son numéro de mai 1973. Mais la réaction à la fois la plus élaborée et la plus critique, publiée dans la presse spécialisée, l'est au printemps 1974 dans la jeune revue *Oppositions*⁴². L'architecte américain Frederick Koetter⁴³ s'y livre à une critique méthodique des idées avancées par les Venturi dans leur livre. C'est un réquisitoire implacable qui reprend les principales accusations lancées contre les Venturi depuis presque six ans⁴⁴.

Peu enclines à en parler, les revues d'architecture américaines sont donc partagées, mais plutôt réticentes vis-à-vis du livre des Venturi. Son caractère controversé est toujours mis en avant, sans que les raisons en soient vraiment explicitées. D'une certaine manière, depuis la fin 1971 l'opinion des professionnels semble faite, et peu d'éléments nouveaux apparaissent dans le débat à l'occasion de cette seconde réception. Déjà repérable dans la presse grand public et les revues universitaires, on peut cependant remarquer qu'un nouveau clivage s'esquisse entre les réactions directement ou indirectement venues de la Côte Ouest – souvent positives – et celle venue de la Côte Est – presque toujours négatives.

Par les Européens

En dépit de ses origines et ses implications fortement américaines, le livre des Venturi, rencontre après sa parution un fort écho – quatorze recensions en trois ans – en Europe, et accessoirement au Japon. Signe que les deux aires culturelles sont fortement imbriquées de part et d'autre de l'Atlantique, le propos développé dans l'ouvrage est ainsi largement discuté par la critique anglaise, suisse et française.

⁴¹ James Marton FITCH, « Single Point Perspective », *The Architectural Forum*, mars 1974, p.89.

⁴² *Oppositions* est publié depuis 1974 par l'Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) de New York, fondé en 1967 avec pour objet la recherche et l'enseignement en architecture et urbanisme. Peter Eisenman en est le premier directeur exécutif.

⁴³ Frederick Koetter (1938-) est un architecte et critique américain basé à Boston. Il a été avec J. A. Wells lauréat du concours pour les logements de Brighton Beach en 1968, à l'occasion duquel la proposition des Venturi a été taxée de « laide et ordinaire » par P. Johnson et G. Bunshaft. En 1978, il cosignera avec Colin Rowe *Collage City*.

⁴⁴ Cf. Fred KOETTER, « On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's Learning from Las Vegas », *Oppositions* n°3, mai 1974, pp.98-104.

BOOKS

Miraculous expanding tits versus lacquered nipples

Archigram.
Ed. Peter Cook. Studio Vista, London 1972. £4.20
Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour.
Learning from Las Vegas. MIT Press, Cambridge 1972. £10.75.

They're still asleep and showing no signs of coming out to play. ... I put the dress on and take my knickers off. This makes me feel uncomfortable which gives me goosebumps which, in turn, pushes my nipples out. A quick squirt of hair lacquer on each nipple makes it stay up for an hour.

Archigram is joke, in Woodstock - The rest of it roadshowing panding tin letters to end of Montezu Tripoli. But realities. ... When 19th students to paper amon will praise it days later, he were attempt money to it added 'Vale praise strip.' ly recorded I own book. I so Milan for the show

Neue Zürcher Zeitung

Las Vegas oder Die Renaissance

Von Stanislaus von Moos

Nur wenige Architekten haben im Verlaufe der vergangenen zwanzig Jahre Architekturtheorien formuliert, und zwar solche, die vom eigentlichen Gegenstand des Bauens handeln: von Form, Raum und der visuellen Kommunikation von Bedeutungen. Unter diesen wenigen ist der Amerikaner Robert Venturi nicht nur einer der beredtesten, sondern auch der amüsantesten Publizisten.

Und in dieses akkurate, vollzogene wird sich be liegende tropisiert wird, so städtebauliche einigen Staats

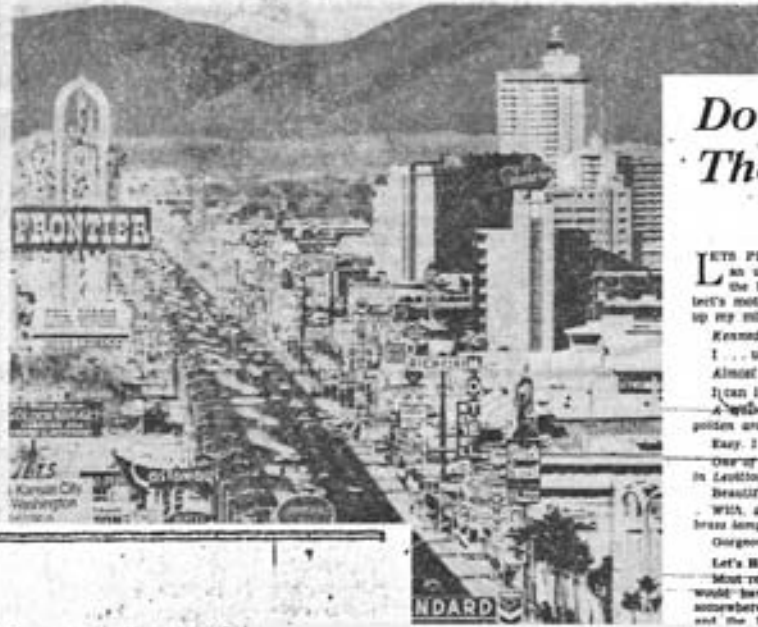
Ein Stück: Wie läßt sich theorie auswe zweiten Kapitel eine Dokumentaris Büro, k werden die Symbolik der mont Street erarchie städti

Monuments and the Strip

LEARNING FROM LAS VEGAS, by Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour (189 pages; M.I.T. Press \$25).

By Donald Hoffmann
The Star's Art Critic
"Learning From Las Vegas" is both the most sensible and most outrageous book in its field for a very long time. It is splashy, oversized and overproduced, and informed by an off-the-track thesis: that the commercial vulgarities epitomized by the Las Vegas strip be accepted by thinking architects as a source for contemporary American architecture.

It tosses in the towel, wel-



Do-You Like The Arches?

By Bill Marvel
From PHOENIX

LET'S PLAY a little game. Think of an ugly building, some pimple on the landscape that only the architect's mother could love, and I'll make up my mind to like it. OKAY? START!
Kennedy Center.
I...uh...I like it.
Almost any Holiday Inn.
I can like that.
A McDonald's. You have to like the golden arches too.
Easy. I love them.
One of those "mother-of-fruit-houses" in Lechloum.
Beautiful.
With a "plaster" footman holding a brass lamp on the front lawn?
Gorgeous. Almost perfect.
Let's hear it for Ugly.
Most respectable architects, of course, would have dropped out of the game somewhere between the Kennedy Center and the Mother of Fruit. A few authors

Monday books

The world's most celebrated oasis

Fear and Loathing in Las Vegas

By Hunter S. Thompson
(Paladin, 40p)

Learning from Las Vegas

By Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour
(M.I.T. Press, £10.75)

Standing in the middle of the Mojave Desert, Las Vegas (Spanish for "the meadows")

stely eschew any up, val me hel an ain val the its su me res cot sk shi civ Bu thi eq mi

FORREST R. WILSON

Ugliness Makes America Great

LAWRENCE HALPRIN. *Cities.* (Reinhold Publishing Company, paperback.)

REVIEWS

Venturi View of the Strip Leads to Las Vagueness

LEARNING FROM LAS VEGAS, by Robert Venturi, Denise Scott Brown, Stephen Izenour. Cambridge and London, The MIT Press, 1972. Ill. 289 pp. \$25.

Learning from Las Vegas is an important book about an important

communication," and every one an analysis of the ironment as we cathedral need n arbitrary term. on the morality c commercial sho e may be terme successful conver ur ingenuity in such as hurric that she creat to be smart to

Strip building

des Futurismus

kunst und die Skyline der hier chen nicht auch dem Zweck einer zialen und kulturellen Quali dienbar gemacht werden könnte scheidung darüber liegt nur zu Architekten.

R. VENTURI, DENISE SCOTT BROWN, and S. IZENOUR :

Learning from Las Vegas

189pp including 474 illustrations.

conscious archi dismissal of "I Its aim is, in Venturi, a prop tects of the you

An Architect Learns from Las Vegas

by JOHN B. JACKSON

Learning from Las Vegas. by Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour. 189 pp. Cambridge: M.I.T. Press. \$25.00.

In his influential book, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Robert Venturi questioned the sanctity of some of the dogmas of modern architecture, notably its indifference to contemporary vernacular design. In *Learning from Las Vegas* he further elaborates his criticism and suggests that the American architect learn to look for inspiration at the commercial or amusement highway strip of the average city. He will not find a Bauhaus there, but he will discover (according to Venturi) a new way to organize public spaces, a resurgence of conventional symbolism in signs and decoration, a scale suited to fast motorized movement, and above all, a less self-consciously heroic, expressionistic architecture, an architecture which instead is calculated to attract, delight and serve the broad public.

Though the book deals with architectural populism

LEARNING FROM LAS VEGAS. By Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour. Cambridge, Massachusetts. MIT Press. 1972.

I hope we all know by now that José Ortega y Gasset feared that the rise of a mass audience would pollute traditionally elite aristocratic arts by dragging them down to a little relationship to the realities of the history of the



THE CASE FOR



THE BIG DUCK

Another view—only somewhat facetious—of the "decorated shed" theory put forth by Robert Venturi and Denise Scott Brown

BY JAMES WINES

The Big Duck is a sculpture by Robert Venturi and Denise Scott Brown. It is a large, white, duck-shaped sculpture that stands on a dark surface. The duck is a simple, rounded shape with a small, dark beak. The background is a plain, light color.

Consider the Duck in the context of the "decorated shed" theory. The Duck is a large, white, duck-shaped sculpture that stands on a dark surface. It is a simple, rounded shape with a small, dark beak. The background is a plain, light color.

Lance Wright

Robert Venturi and Anti-architecture

Not many, during the last 20 years, have been brave enough to write about architectural theory. Among the few who have been persistent—and certainly the most entertaining—is Robert Venturi. His articles began to appear on the pages of *The Atlantic* in the late '50s. *Complexity and Contradiction in Architecture* was first published in 1966. He came forth again with a book—*Learning from Las Vegas*—which is physically a large, heavy volume (11 in by 1 ft 2 3/4 in) that it reads like a treatise. As few as in any age can persuade the reader to treat them with such reverence, the time is ripe to spell out in simple terms what Venturi stands for, and to measure the response to it. *Learning from Las Vegas* is a book that has rolled into one. The first part is a serious appraisal of Las Vegas (the part outside the city where the gambling houses are free to do their own thing) as a piece of modern townscape, the successor to

Support privilégié pour des raisons linguistiques de l'accueil de *Learning from Las Vegas* à l'étranger, la presse généraliste et les magazines spécialisés anglais commentent abondamment la publication de l'ouvrage dès le début de l'année 1973. Dans les colonnes du quotidien *The Times*, Philip French chronique ainsi conjointement le livre des Venturi et *Fear and Loathing in Las Vegas* le roman de Hunter S. Thompson⁴⁵. Impressionné lui-même par « l'oasis la plus célébrée du monde »⁴⁶, le journaliste rend compte de la manière, différente sur le fond, mais comparable sur la forme, dont les Venturi et l'écrivain décrivent Las Vegas. Cinq semaines plus tard paraît dans le *Times Literary Supplement* une autre brève recension du livre des Venturi, décrit comme « stimulant » et « exaspérant »⁴⁷, et donc digne d'intérêt. Mais ce sont surtout les principales revues d'architectures du pays qui s'emparent avec passion de l'ouvrage des Venturi. Dans les colonnes d'*Architectural Design*, le critique Martin Pawley renoue ainsi avec la polémique qui l'a opposée trois ans plus tôt aux Venturi. Il prend parti pour les architectes du groupe Archigram que les Venturi épingle dans leur livre⁴⁸, et oppose l'utopisme visionnaire des Britanniques, au réalisme un peu misérable dont s'accommodent selon lui les architectes américains, « qui systématiquement brisent les rêves »⁴⁹. La franche hostilité de M. Pawley à l'égard des Venturi ne rend pourtant pas complètement compte de la ligne éditoriale d'*Architectural Design*, qui s'attarde par exemple quelques mois plus tard sur le voyage enthousiaste d'un groupe d'étudiants de l'Architectural Association dans « le paradis de l'ouest américain »⁵⁰. La réaction de Lance Wright dans les colonnes de *The Architectural Review* est moins partisane, bien que sans concession. L'architecte et critique souligne l'importance du clivage atlantique et remarque qu'« en fonction de l'endroit d'où vous venez en Amérique ou en Europe, le *Strip* se classe comme l'environnement le plus populaire et techniquement avancé, ou le plus motorisé et commercialement exploité. »⁵¹ Il affirme donc apporter une « réponse anglaise » à un ouvrage paru « de l'autre côté de l'Atlantique ». De son côté, le journal du Royal Institute of British Architects⁵² confie à un professeur de sciences politiques à l'Université de Californie à Riverside, le soin de rendre compte en détail du livre des Venturi. Celui-ci explicite l'opposition des Venturi à l'architecture moderne orthodoxe, un plaidoyer qui est « probablement assez familier au lecteur

⁴⁵ Cf. section 1.1.3.4

⁴⁶ Philip FRENCH, « The world's most celebrated oasis », *The Times*, 26 février 1973.

⁴⁷ « Strip Building », *Times Literary Supplement*, 6 avril 1973, p.366.

⁴⁸ Cf. section 2.1.3.3

⁴⁹ Martin PAWLEY, « Miraculous expanding tits versus lacquered nipples », *Architectural Design*, février 1973, p.80.

⁵⁰ Cf. Barbara SAWDEN, « Las Vegas or Bussed », *Architectural Design*, septembre 1973, p.558.

⁵¹ Lance WRIGHT, « Robert Venturi and Anti-Architecture », *The Architectural Review*, avril 1973.

⁵² Francis CARNEY, « The summa popologica of Robert ('call me Vegas') Venturi », *Riba Journal*, mai 1973.

du RIBA Journal »⁵³ précise-t-il. Il ne cache pas lui non plus le peu de sympathie que lui inspire le Strip de Las Vegas. Plus tardivement, Allen J. Share qui relève dans le très universitaire *Urban History Yearbook* de l'Université de Leceister le caractère « iconoclaste » du livre des Venturi, ne se montre guère plus séduit⁵⁴.

Prenant le contre-pied de la plupart de ses compatriotes, l'urbaniste Peter Hall⁵⁵ qui a cosigné quelques années plus tôt un texte prenant Las Vegas en exemple⁵⁶, consacre lui une recension très élogieuse au livre des Venturi. Dans une revue universitaire, il donne une très grande importance à *Learning from Las Vegas*, « un livre qui est destiné à devenir l'un des plus influents travaux sur l'*urban design* du vingtième siècle, avec d'incalculables effets sur l'avenir de la forme urbaine. »⁵⁷ Il remarque lui aussi la manière différente dont le livre est accueilli en fonction des milieux professionnels de part et d'autre de l'Atlantique. Ainsi, les idées des Venturi « ont été utilisées et acceptées depuis plusieurs années par les urbanistes aux États-Unis » – P. Hall pense certainement aux *city planners* et aux *social planners* –, alors que « ce sont les architectes qui doivent être convaincus ». En Grande-Bretagne, la situation est selon P. Hall inverse ; certains architectes se sont ouverts aux idées des Venturi sous l'influence de par exemple de Reyner Banham ou de Cedric Price⁵⁸, mais les milieux de la planification urbaine restent peu enclins à apprendre de Las Vegas. P. Hall suggère ainsi qu'au clivage américano-britannique, se superpose un clivage disciplinaire en ce qui concerne la réception de *Learning from Las Vegas*.

Hors du monde anglophone, si l'on fait exception d'une réception dans la revue *A+U* au Japon⁵⁹, c'est en Suisse où le premier article des Venturi sur Las Vegas a été traduit et publié dans la revue *Werk* dès avril 1969, que *Learning from Las Vegas* trouve ses premiers échos. Stanislaus von Moos, historien de l'art alors en poste à Harvard, en rend compte pour la première fois auprès du public germanophone dans la rubrique Art et littérature du principal quotidien zurichois. Il y note que le livre

⁵³ Francis M. CARNEY, « The summa popologica of Robert ('call me Vegas') Venturi », *Riba Journal*, mai 1973, p.242.

⁵⁴ Cf. Allen J. SHARE, « Learning from Las Vegas », *Urban History Yearbook*, 1976, pp.95-98.

⁵⁵ Peter Hall (1932-) est l'auteur de nombreuses études sur l'urbanisation dont en 1973, « The Containment of Urban England ».

⁵⁶ Reyner BANHAM, Paul BARKER, Peter HALL & Cedric PRICE, « Non-Plan : An Experiment in Freedom », *New Society*, 20 mars 1969.

⁵⁷ Peter HALL, « Learning from Las Vegas », *Regional Studies*, vol.8, n°1, 1974, p.99.

⁵⁸ Cedric Price (1934-2003) est un architecte influent dans le milieu de l'avant-garde anglaise. Il a cosigné avec R. Banham, P. Barker et P. Hall l'article « Non-Plan : an experiment in Freedom » dans *New Society*, avant de publier en son nom seul : Cedric PRICE, « Non-Plan », *Architectural Design*, mai 1969, pp.269-273. En 1971, R. Banham lui a dédié son ouvrage sur Los Angeles.

⁵⁹ Kazuyuki MATSUSHITA, « Learning from Las Vegas », *Architecture and Urbanism*, avril 1973, p.76. Esther McCOY, « Learning from Las Vegas », *Architecture and Urbanism*, avril 1973, p.44-46.

apparu il y a à peine un an a provoqué dans la presse anglo-saxonne un grand nombre de réponses indignées, alors même que l'éditeur prépare une seconde édition. Non seulement le succès du livre, mais l'écho qu'il a déclenché, est devenu en très peu de temps un phénomène dans les débats sur l'architecture, ce qui en soi mérite d'être discuté.⁶⁰

S'en suit une longue analyse critique de l'ouvrage, dans l'ensemble très positive. L'année suivante, la revue d'architecture *werk/œuvre* qui consacre un dossier entier aux Venturi et à leur ouvrage, note que « bien que les thèmes proposés par Robert Venturi s'appliquent à des villes américaines typiques, telles que Las Vegas et Levittown, ils sont pourtant intéressants pour l'Europe, car nos agglomérations présentent déjà les phénomènes qui se produisent là-bas à la suite d'une accumulation énorme. »⁶¹ Enfin, en 1975, l'article de S. von Moos paraît dans une version révisée et étendue⁶² dans la revue théorique et critique *Archithese* qu'il a fondée et qu'il dirige depuis 1971.

En France, après la traduction dans *l'Architecture d'aujourd'hui* cinq ans plus tôt du premier article des Venturi sur Las Vegas, puis la publication d'extraits de la troisième partie de leur ouvrage au début de l'année 1972, c'est la revue *AMC* qui s'empare de *Learning from Las Vegas* à l'automne 1973 et en publie des passages⁶³. Un an plus tard, sous la plume de Nasrine Faghih, la revue publie une « autocritique » avec l'intention manifeste de corriger la première « lecture immédiate et objective » de *Learning from Las Vegas*. Le propos est cette fois très hostile à l'ouvrage qui est qualifié de « propagande idéologique, faisant recours aux formes techniques les plus mystifiantes » avec lesquelles les Venturi se permettent « d'embrouiller le lecteur en le fascinant par des propos extravagants »⁶⁴. Un an plus tard encore, *AMC* publie un dernier article consacré à Las Vegas et illustré par des photographies du livre des Venturi⁶⁵. Hors du milieu architectural, c'est dans la revue littéraire *Critique* qui rend compte des ouvrages paraissant en France et à l'étranger, que l'historien de l'art et poète Jean-Claude Lebensztejn, s'intéresse à *Learning from Las Vegas* aux côtés d'autres ouvrages portant sur la question du goût, bon et mauvais⁶⁶. Toujours en langue française, mais en Belgique enfin, la revue *Aplus* qui consacre en mars 1976 un dossier à R. Venturi⁶⁷, cite et commente longuement *Learning from Las Vegas*.

⁶⁰ Stanislaus VON MOOS, « Las Vegas oder Die Renaissance des Futurismus », *Neue Zürcher Zeitung*, 23 septembre 1973, p.53.

⁶¹ « Pop – 0815 – Ordinaire et laid », *werk/œuvre*, février 1974, p.206

⁶² Stanislaus VON MOOS, « Las Vegas et caetera », *Archithese*, n°13, 1975, pp.5-16.

⁶³ « En passant par Las Vegas », *Architecture Mouvement Continuité*, septembre 1973.

⁶⁴ Nasrine FAGHIH, « Sémiologie du signe sans message », *Architecture Mouvement Continuité*, septembre 1974.

⁶⁵ Pierre GANGNET, « Back again in Las Vegas », *Architecture Mouvement Continuité*, novembre 1975.

⁶⁶ Jean-Claude LEBENSZTEJN, « Hyperréalisme, Kitsch et Venturi », *Critique*, n°345, 1976.

⁶⁷ Louis MECHELEN, « A propos de Robert Venturi », *Aplus*, mars 1976.

Comme avant 1972, l'hostilité aux thèses avancées par les Venturi reste grande dans le milieu architectural britannique, tant de la part de l'*establishment* qui reste fidèle à la planification moderniste et ne peut souffrir leur intérêt pour Las Vegas, que de la part des milieux d'avant-garde qui contestent plus que jamais leur prétention à révolutionner le modernisme architectural. Sur le continent où le contexte théorique est différent, les avis sont plus partagés. Si certains architectes européens n'hésitent plus à s'attaquer aux dogmes du Mouvement moderne et à en entreprendre une révision critique, ils restent fidèles pour la plupart à ses idéaux d'origine et à son utopie sociale. Ils cherchent à la différence des Venturi des réponses du côté d'un retour à la ville historique, plutôt que dans une réflexion sur la suburbanisation automobile qui n'en est qu'à ses débuts en Europe. En Italie ainsi, où quelques années plus tôt on s'était passionné pour *Learning from Las Vegas*, la publication du livre chez MIT Press est étrangement passée sous silence, au moment précis où la Triennale d'architecture de Venise célèbre en 1973 « l'Architecture rationnelle » promue par Aldo Rossi.

Thèmes

Ces quarante-sept réactions publiques et écrites sont l'occasion pour les différents acteurs, comme lors de la première réception de *Learning from Las Vegas*, de mobiliser de nombreux arguments, lesquels alimentent une controverse dont il s'agit ici d'examiner les enjeux. Pour saisir la complexité des débats, je les envisage à travers sept thèmes caractéristiques : *le médium est-il le message ?*, *la chasse au canard*, *anti-modernes*, *l'architecte comme bouffon*, *le gout de l'ordinaire*, *du populisme à l'élitisme*, et *le manque d'engagement social*. Certains de ces thèmes sont présents dans la polémique qui accompagne *Learning from Las Vegas* depuis 1969, d'autres surgissent au fil des années, ou parfois disparaissent progressivement. De ce point de vue, l'étude attentive des arguments qui s'échangent à l'occasion de la réception du livre des Venturi est un moyen privilégié de restituer son historicité, et de montrer comment il agit en profondeur sur le cours de la discipline et de la profession.

Le médium est-il le message ?

L'une des premières thématiques qui s'imposent dans la controverse qui entoure *Learning from Las Vegas* a trait au rapport entre le fond et la forme de l'ouvrage. On l'a vu, les Venturi sont eux-mêmes parmi les premiers à s'exprimer sur le sujet. Lors du bras de fer qui les a opposés à la

graphiste Muriel Cooper, ils se sont en effet inquiétés du fait que l'apparence du livre risquait d'éclipser son contenu. Pour partie, la critique abonde dans leur sens. N. Silver par exemple relève que « l'éditeur a presque subverti le message des auteurs avec un livre H&O [héroïque et original]. »⁶⁸ G. Wolf qui juge sa matérialité « décevante », affirme aussi que « la graphiste semble avoir prêté plus d'attention à l'apparence des pages qu'à la communication de ce qu'elles disent. »⁶⁹ Certains qui semblent y avoir peu appris sur Las Vegas, trouvent que la première partie du livre tient « plus de l'expérience que de l'explication »⁷⁰, tandis que d'autres blâment directement les Venturi pour avoir présenté leurs idées sous une « forme confuse, pop-art et tape-à-l'œil qui défie virtuellement l'entendement »⁷¹. G. Hack n'y voit pareillement qu'un « étalage désordonné »⁷² de documents sur le Strip, parfois redondants et presque toujours indéchiffrables ; l'assistant de Kevin Lynch au MIT se livrant là à une comparaison implicite avec *The View from the road*. Enfin, N. Fagih accuse les Venturi de faire délibérément usage dans leur livre de techniques publicitaires utilisées sur le Strip à des fins de « conditionnement psychologique »⁷³.

D'autres critiques sont au contraire séduits par le travail de M. Cooper. Le chroniqueur de *The New Republic* note ainsi que « quelqu'un au MIT mérite un coup de chapeau pour l'excellence de l'iconographie et du graphisme [...] Le livre est si beau que, même si vous n'êtes qu'accessoirement intéressé par l'architecture, vous voudrez l'avoir sur la table de votre salon. »⁷⁴ L'historienne E. McCoy relève pour sa part la grande cohérence entre le fond et la forme de l'ouvrage :

les changements de police de caractère, la variété et la multiplicité des illustrations et l'ensemble contradictoire de la mise en page reflètent ce que les auteurs appellent « le difficile ordre visuel » des enseignes et des façades de casino. Certaines parties du texte ne sont pas du tout là pour être lues ; ce sont des zones grises entières qui s'échelonnent dans une page trop grande. Cela aussi reflète le phénomène de la communication propre à Las Vegas...⁷⁵

De la même manière, S. H. Fowler note que « la façon d'arranger le livre appuie la thèse : il faut chercher l'ordre même si un motif se superpose ou se mélange avec un autre, et même si c'est un

⁶⁸ *Op.cit.*, SILVER (1973), p.6.

⁶⁹ *Op.cit.*, WOLF (1973), p.260.

⁷⁰ *Op.cit.*, FOWLER (1973), p.428.

⁷¹ *Op.cit.*, SHARE (1976), p.97.

⁷² *Op.cit.*, HACK (1973), p.376.

⁷³ *Op.cit.*, FAGHIIH (1974), p.38.

⁷⁴ *Op.cit.*, THE NEW REPUBLIC (1972), p.26.

⁷⁵ *Op.cit.*, McCOY (1973), p.45.

motif difficile à percevoir. »⁷⁶ Mais c'est W. Kuhns qui se montre le plus enthousiaste. L'ouvrage est pour lui « l'un des mieux mis en page » qu'il ait jamais vu. C'est le « *nec plus ultra* des beaux livres, c'est-à-dire que l'on peut y apprendre plus sur les transformations de la communication écrite que dans n'importe quel autre livre. » Le texte lui apparaît comme un « auxiliaire » des images, ce qui suggère « une alliance fascinante entre la structure du livre et son sujet ». Pour W. Kuhns, « comme l'architecture qu'il décrit, *Learning from Las Vegas* met tout au service de l'apparence, de la couleur et de l'éblouissement »⁷⁷, ce qui selon lui ne discrédite pas le livre, bien au contraire. Se référant à Marshall McLuhan⁷⁸, W. Kuhns affirme ainsi que la forme de l'ouvrage – le médium – est ici le véritable message, et que Las Vegas peut être considéré comme « boule de cristal pour regarder vers le futur. »⁷⁹ À travers *Learning from Las Vegas*, le critique célèbre donc l'entrée de l'architecture et de l'urbanisme dans la société de l'information et des médias.

La chasse au canard

Dans leur livre, les Venturi argumentent en effet longuement en faveur d'une « architecture de la communication », qu'ils opposent en tout point au « l'architecture de l'espace » et à l'expressionnisme formel des architectes modernes. Cette prise de position particulièrement polémique ne suscite finalement que peu de réactions, lesquelles sont dans l'ensemble plutôt négatives. Le critique L. Wright reconnaît certes le rôle que jouent des enseignes lumineuses, mais réfute absolument l'idée qu'elles puissent se substituer aux « espaces convenablement composés », ce qui reviendrait selon lui à « proposer à l'espèce humaine une sorte de vie permanente en boîte de nuit. »⁸⁰ J. Blanton reste lui aussi peu sensible au plaidoyer répété des Venturi en faveur d'une architecture de signes et de symboles. Il ne rentre guère dans les détails, mais note juste qu'il n'est « pas d'accord avec leur usage étroit du mot *symbolisme* »⁸¹. Sur ce point précis, L.B. Holland est plus prolixe. Il est même l'un des rares à s'attarder sur la manière dont les deux architectes de Philadelphie transforment « les bâtiments en textes à lire pour leur richesse de signification et d'expression symbolique. » Il se montre particulièrement critique, et trouve « effarante » la « simplification réductrice » à laquelle se livrent les Venturi sur ce sujet. Pour le chroniqueur de la distinguée *Yale Review*, « ils empruntent une simple distinction littéraire entre le symbolisme de type implicite ou connotatif, et celui de type explicite ou dénotatif, mais l'utilisent

⁷⁶ *Op.cit.*, FOWLER (1973), p.432

⁷⁷ *Op.cit.*, KUHNS (1974), p.394.

⁷⁸ Cf. Marshall McLUHAN, *Understanding Media : the Extensions of Man*, New-York : McGraw-Hill, 1964.

⁷⁹ *Op.cit.*, KUHNS (1974), p.394.

⁸⁰ *Op.cit.*, WRIGHT (1973), p.264.

⁸¹ *Op.cit.*, BLANTON (1973), p.56.

d'une façon qui renverse la primauté entre ces termes. » L.B. Holland leur reproche en effet de rejeter le symbolisme implicite, « usuellement considéré comme le plus riche » dans les arts et la culture, et de préférer le symbolisme « littéral » de l'architecture commerciale vernaculaire. Le vocabulaire architectural qui en découle selon lui est celui des « aplats vulgaires » et « simplistes »⁸².

Plus nombreuses sont les réactions à la proposition que font les Venturi de classer les édifices comme « canards » quand ils s'apparentent à un symbolisme de la connotation, et comme « hangars décorés » lorsqu'ils relèvent du symbolisme de la dénotation – leur préférence allant aux seconds. Dans le *Journal of Architectural Historians*, G. Wolf note ainsi avec humour que dans la deuxième partie de l'ouvrage, « les munitions sont sorties, et les Venturi chassent le *canard* à l'abri dans leur *hangar décoré*. »⁸³ Le critique L. Wright remarque cependant que le choix de la boutique photographiée à Long Island pour typifier l'architecture moderniste – supposée connotative par les Venturi – est un contresens, car l'édicule en forme de canard est on ne peut plus dénotatif – son symbolisme bien est explicite. Selon lui, les arguments avancés par les Venturi ne nous permettent pas par ailleurs de répondre à la question « qui sont les bons et qui sont les mauvais dans tout ça ? »⁸⁴ Ces réserves, le critique Joseph Rykwert les formule aussi quelques années plus tard dans un texte indirectement consacré au livre des Venturi⁸⁵.

Dans un long essai argumenté, J. Wines qui reconnaît chez R. Venturi « le plus proche équivalent d'une sensibilité Duchampienne au présent », désapprouve la hiérarchie qu'ils instaurent entre les deux types d'édifice. Il soutient lui aussi que les architectes de Philadelphie se trompent sur le compte du bâtiment en forme de canard rendu célèbre par Peter Blake. Celui-ci relève à son avis à la fois du symbolisme de la dénotation et de la connotation ; il est « lui-même sa propre publicité », sa forme découle directement de sa fonction et non l'inverse – on y vend effectivement des palmipèdes. J. Wines conteste le fait que le « canard » soit inadapté à l'époque, et oppose au plaidoyer des Venturi pour le « hangar décoré » sa propre « *Duck Design theory* » qu'il illustre avec un projet pour la chaîne de magasins Best, réalisé par le groupe SITE qu'il dirige. En conclusion, il reproche en fait aux Venturi de ne pas véritablement rompre avec le fonctionnalisme et ainsi de ne pas aller assez loin dans leur démarche « révolutionnaire » :

⁸² *Op.cit.*, HOLLAND (1973), pp.458-459.

⁸³ *Op.cit.*, WOLF (1973), p.258.

⁸⁴ *Op.cit.*, WRIGHT (1973), p.262.

⁸⁵ Cf. Joseph RYKWERT, « Ornament is no Crime », *Studio international*, septembre-octobre 1975, p.91-97.

Les fondements doctrinaux des Venturi en faveur de l'architecture du hangar, restent fidèles à l'hypothèse forme-fonction – et cela, en dépit d'une évidente sympathie pour la culture populaire et le radicalisme projectuel. Le résultat implique une avant-garde plutôt polie, dont les postulats révolutionnaires peuvent apparaître comme des écrans de fumée cachant des convictions orthodoxes. Ce n'est probablement pas le cas, cependant il est suspect que leurs analyses comparées qui rejettent le projet expressionniste et gestuel n'offrent comme seule alternative que le fonctionnalisme décoré.⁸⁶

Antimodernes ?

L'un des enjeux de la controverse en cours est, on le voit, de déterminer dans quelle mesure les Venturi rompent véritablement avec les principaux dogmes de l'architecture moderne. Pour bien des critiques, la question semble entendue. J. Blanton note que l'« antagonisme » qu'éveillent les Venturi tient pour beaucoup à l'« antibeauté ironique » des bâtiments qu'ils défendent, mais pas seulement ; « leur parole ne serait probablement pas écoutée s'ils n'avaient pas analysé d'une manière aussi négative le Crawford Manor de Paul Rudolph »⁸⁷ – l'héritier putatif de Walter Gropius –, et n'en avaient fait un « canard » par excellence. Le critique souligne par là que l'écho que rencontre *Learning from Las Vegas* est proportionnel à la manière dont les deux architectes de Philadelphie s'opposent ainsi frontalement à ce que N. Silver appelle « les restes de l'influence du mouvement moderne en architecture »⁸⁸. Pour D. Hoffmann, c'est en effet dans la deuxième partie de leur ouvrage que les Venturi « sont à leur meilleur », lorsqu'ils questionnent la brutalité, l'autoritarisme, l'« expressionnisme sec »⁸⁹ et le conformisme de leurs confrères. Selon L.B. Holland, ils engagent ainsi « une révolte conservatrice contre le prospère, mais vulnérable mouvement révolutionnaire en architecture qui a fait son temps, et s'est transformé en une orthodoxie défraîchie et en un *establishment* dominateur. »⁹⁰ A.L. Huxtable note pour sa part que « s'il n'était pas bien plus que cela, *Learning from Las Vegas* serait un réquisitoire impressionnant contre les prétentions et manières qui ont réussi, en un demi-siècle, à faire de la révolution architecturale contemporaine une caricature de ses principes fondateurs. »⁹¹ F. Carney parle lui plus clairement encore de l'ouvrage des Venturi comme d'un « procès théorique contre l'Architecture moderne »⁹².

⁸⁶ *Op.cit.*, WINES (1972), p.72.

⁸⁷ *Op.cit.*, BLANTON (1973), p.56.

⁸⁸ *Op.cit.*, SILVER (1973), p.6.

⁸⁹ *Op.cit.*, HOFFMANN (1972), p.1D.

⁹⁰ *Op.cit.*, HOLLAND (1973), p.457.

⁹¹ *Op.cit.*, HUXTABLE (1973), p.45.

⁹² *Op.cit.*, CARNEY (1973), p.242.

Comme J. Wines deux ans plus tôt, F. Koetter est l'un des rares à ne pas partager cette lecture qui fait de *Learning from Las Vegas* un manifeste antimoderne. Il prend d'abord soin de situer le livre – au printemps 1974 – dans un contexte où les attaques contre l'idéologie du Mouvement moderne se multiplient⁹³, et sont dans une certaine mesure acceptées par un nombre croissant d'architectes.

On peut dire aujourd'hui sans se tromper, que l'architecture moderne, en dépit de ses bonnes intentions, n'a pas été porteuse de la libération et du bien-être qu'elle avait promis. Ses connotations messianiques et son mépris relatif pour une réalité moins que parfaite, pour le contexte dans toutes ses dimensions, ont produit des effets désastreux, non seulement dans l'esprit des architectes, mais aussi dans l'allure physique de la plupart des grandes villes du monde.⁹⁴

Cela dit, F. Koetter pose que la manière dont les Venturi s'emparent de l'architecture du Strip renoue d'une certaine manière avec l'« engagement » cher aux architectes modernes, avec leur « conscience sociale évidente et bien installée ». Certes, les Venturi ne proposent pas d'imposer une « grande solution », mais s'engagent tout de même au gré d'une « posture plus relativiste et participative ». Si leur « populisme universel » s'oppose apparemment au « *design* total », il suppose tout autant que « l'architecte s'efforce d'affecter autant que possible le monde construit – et non construit. »⁹⁵ F. Koetter suggère ainsi qu'à leur façon les Venturi entendent transformer le paysage urbain existant et la culture architecturale, et qu'en cela ils rompent moins avec l'architecture moderne qu'ils ne s'inscrivent dans sa continuité.

S. von Moos arrive aux mêmes conclusions par un raisonnement différent. En historien il s'efforce en effet de situer les idées des Venturi dans l'évolution des théories de l'art et de l'architecture. Il tisse notamment des liens avec le futurisme italien qui donne son titre à sa recension, et dont il cite le manifeste de 1910 : « comment pouvons-nous rester insensible à la vue de la vie frénétique de nos métropoles, compte tenu de la psychologie excitante de la vie nocturne ! » Il fait le rapprochement avec la déclaration des Venturi pour qui « les enseignes sont presque convenables. » Ainsi, souligne-t-il, l'intérêt des deux architectes de Philadelphie pour la vie quotidienne « ici et maintenant » rappelle les efforts des avant-gardes historiques – de Bruno Taut, Paul Scheerbart, ou Erich Mendelsohn – qui s'enthousiasmaient pour la ville qui les entourait, et ne cherchaient pas à lui opposer une utopie alternative et curative. Pour l'historien,

⁹³ Cf. Peter BLAKE, *Form Follows Fiasco : Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Boston : Little, Brown & Co, 1974.

⁹⁴ *Op.cit.*, KOETTER (1974), p.98.

⁹⁵ *Ibid.*, p.101.

non seulement les Venturi prolongent avec leur livre l'œuvre de ces premiers architectes modernes, mais celui-ci invite à réviser l'histoire officielle du mouvement auquel ils ont donné naissance. Loin de formuler une théorie contre le modernisme, *Learning from Las Vegas* propose selon S. von Moos un retour à son avant-gardisme inaugural.

L'architecte comme bouffon

L'appel réitéré par les Venturi à « apprendre du paysage existant » amène en fait de nombreux lecteurs de *Learning from Las Vegas* à se demander quel rôle exactement les Venturi veulent voir jouer à l'architecte. F. Carney s'interroge : l'envisagent-ils « non pas comme un roi philosophe, mais comme un barde, un ménestrel, et un éducateur au sein de la société »⁹⁶, ou encore comme un simple « bouffon »⁹⁷ tel qu'ils le suggèrent eux-mêmes à la toute fin de la seconde partie de *Learning from Las Vegas* ?

F. Koetter se demande si l'approche des Venturi ne menace pas en fait la position qu'occupent des architectes dans la société ; « si l'architecte accepte, plus ou moins sans critique, la logique simple de la banlieue américaine, adhère à ses conséquences avec un jugement mesuré, ses activités y seront presque certainement d'une valeur limitée »⁹⁸, assure-t-il. Si la contribution du professionnel ne se distingue pas du tout venant, alors elle devient superflue, et sa position est immanquablement fragilisée.

Par sa posture artificielle et son interprétation déformée de l'utilité sociale, il semble que l'architecte peut sans le vouloir contribuer à sa propre perte. Il a peut-être même étendu sa juridiction au-delà des limites efficaces et tenables, et se trouve désormais, ironiquement, mais littéralement, hors du coup.⁹⁹

F. Koetter met ainsi en évidence l'aporie qui guette les Venturi lorsqu'ils s'emparent de *l'architecture sans architectes* et qu'ils jouent à « l'architecte/non-architecte ». F. Carney assure de la même façon que :

Dans sa lutte passionnée contre l'establishment américain, Venturi nie vouloir remplacer l'architecture moderne par de la non-architecture. Mais je pense qu'il est tout prêt de le

⁹⁶ *Op.cit.*, CARNEY (1973), p.244.

⁹⁷ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.108.

⁹⁸ *Op.cit.*, KOETTER (1974), p.102.

⁹⁹ *Ibid.*

faire quand il demande aux architectes d'entrer à l'école de la rue et du Strip anti-urbain de Las Vegas.¹⁰⁰

Plusieurs critiques vont ainsi jusqu'à dépeindre R. Venturi et D. Scott Brown en « antiarchitectes » ; L. Wright et F. Wilson dans leurs recensions respectives en 1973, comme précédemment Franz Schulze¹⁰¹, ou Robin Boyd qui dès 1968 a fait dans *The Architectural Forum* de R. Venturi une figure de l'« antiarchitecture »¹⁰². À noter que les Venturi se voient ici retourner l'appellation dont ils ont affublé le groupe Archigram dans *Learning from Las Vegas*¹⁰³. Toujours est-il que pour nombre de critiques, leur livre exprime un point de vue « défaitiste »¹⁰⁴, ou « semi-défaitiste »¹⁰⁵ qui ne les mène professionnellement nulle part. Même un lecteur bien disposé à leur égard les interpelle : « comme architecte, quand arrêteriez-vous d'apprendre du langage architectural que parle l'ensemble de la culture, et quand recommenceriez-vous à parler par vous-même ? »¹⁰⁶

Pour l'architecte Nasrine Faghiih, les Venturi font de toute façon fausse route parce qu'ils refusent d'admettre « que l'exclusion de l'architecte des processus spéculatifs de construction et la marginalité de son produit sont les conséquences historiques d'un mode de production et ne dépendent pas d'un isolement volontaire de l'artiste. » Le plaidoyer pour l'architecture du Strip n'est ainsi pas en mesure de « briser les barrières d'isolement des Venturi et les rendre constructeurs des Hôtel César et des parkings. » Les architectes de Philadelphie sont pour N. Faghiih condamnés à rester « à la périphérie de la production architecturale commerciale ». Leur discours est au mieux une sorte de justification savante et universitaire, une « couverture idéologique de la crise inhérente à la profession architecturale au sein du système capitaliste »¹⁰⁷, laquelle a pris toute son ampleur depuis la crise pétrolière de 1973.

Bon nombre de critiques voient ainsi en *Learning from Las Vegas* une impasse pour les architectes, laquelle se révèle pleinement dans la dernière partie de l'ouvrage, là où les auteurs présentent les réalisations de l'agence Venturi and Rauch. Si pour A. L. Huxtable, celles-ci sont « pleines d'ironies sophistiquées, et sont autant des commentaires que des constructions »¹⁰⁸, d'autres

¹⁰⁰ *Op.cit.*, CARNEY (1973), p.244.

¹⁰¹ Cf. Franz SCHULZE, « Chaos as Architecture », *Art in America*, juillet-août 1970.

¹⁰² Cf. Robin BOYD, « Antiarchitecture », *The Architectural Forum*, novembre 1968, pp.84-85.

¹⁰³ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.100.

¹⁰⁴ *Op.cit.*, SHARE (1976), p.97.

¹⁰⁵ *Op.cit.*, KAY (1974), p.57.

¹⁰⁶ *Op.cit.*, FOWLER (1973), p.433.

¹⁰⁷ *Op.cit.*, FAGHIIH (1974), p.40.

¹⁰⁸ *Op.cit.*, HUXTABLE (1973), p.47.

commentateurs moins convaincus s'interrogent : « peut-on en fait prescrire la complexité et la contradiction dans un projet ? »¹⁰⁹ Pour D. Hoffmann, les réalisations des Venturi sont en tout cas « aussi déconnectées de la vie américaine ordinaire que l'architecture héroïque si justement percée à jour » – à savoir l'architecture moderne. Le critique doute ainsi de la capacité des deux architectes à appliquer concrètement leurs idées : « l'ironie dans les mots est une arme noble, en trois dimensions c'est autre chose »¹¹⁰. L. Wright est lui aussi particulièrement sévère avec les bâtiments présentés par les Venturi. Les gens ordinaires « ne les aimeront pas parce qu'ils ont quelque chose d'évidemment suspect », et les architectes « les détesteront parce qu'ils symbolisent le chien qui retourne à ce qu'il a vomi », affirme-t-il avant de conclure que « le venturisme est un état d'esprit, mais pas une philosophie du projet. »¹¹¹ *Learning from Las Vegas* reste donc pour la plupart des critiques un discours théorique et critique, et ne montre guère la voie pour le renouvellement de la production architecturale.

Quelques rares commentateurs, pour la plupart non-architectes, sont cependant reconnaissant aux Venturi de regarder la situation en face. J.C. Lebensztein note ainsi que « sa contribution la plus originale était le jour cru qu'il jetait sur la faiblesse de l'architecte dans le jeu des forces en présence. »¹¹² F.R. Wilson tient à peu près le même langage :

Learning from Las Vegas nous apprend à regarder là où nous avons décidé de ne pas le faire. L'architecte comme roi est apparemment nu. Mais Venturi est un architecte, et la critique la plus importante sur l'architecture vient des architectes eux-mêmes. L'architecte-roi peut être nu, il reste en bonne forme physique.¹¹³

S. von Moos se montre le plus compréhensif et affirme que *Learning from Las Vegas* donne des clés aux professionnels pour affronter la crise profonde dans laquelle ils sont dorénavant plongés :

une crise que personne ne peut nier et qui réside dans le fait que la construction de l'environnement et son esthétique ne sont que pour une petite partie déterminés par les architectes et leurs idéaux ; plus particulièrement en Amérique, Eldorado de la propriété petite-bourgeoise et de la glorification du transport individuel qui l'accompagne. La réponse des Venturi au défi alarmant de cette situation est un nouveau réalisme américain : l'adaptation à la réalité visuelle de l'époque, le renoncement au rôle traditionnel de l'architecture comme un instrument d'articulation des alternatives utopiques. Ce problème

¹⁰⁹ *Op.cit.*, JELLINEK, p.23L.

¹¹⁰ *Op.cit.*, HOFFMANN (1972), p.1D.

¹¹¹ *Op.cit.*, WRIGHT (1973), p.264.

¹¹² *Op.cit.*, LEBENSZTEJN (1976), p.127.

¹¹³ *Op.cit.* WILSON (1973), p.87.

ne sera pas bientôt résolu. Venturi a le mérite, de l'avoir soulevé et soumis à la discussion.¹¹⁴

S'exprimant dans les colonnes du journal de l'American Institute of Architects, J. Blanton accueille lui aussi de manière positive la démarche des Venturi. Elle est selon lui « d'une vraie utilité pour les architectes pratiquants », car elle rend « respectables » les opportunités professionnelles que les architectes modernes ont négligées, et permet de travailler avec « un client ordinaire, et parfois vulgaire. » Elle ouvre une perspective pour l'action, pour la construction, même si pour cela il faut « devenir moins architecte dans le sens habituel. »¹¹⁵

Le goût de l'ordinaire

Si l'on en croit A.L. Huxtable, « la célébration des lieux ordinaires, et de leur rapport au Pop Art, a été le plus diffusé et débattu des thèmes venturiens. »¹¹⁶ Formulé dès mars 1968, l'appel à apprendre du paysage suburbain américain est, on l'a vu, repris et largement développé dans le livre de 1972. Certains critiques suggèrent même que les deux architectes de Philadelphie ont réalisé dans le milieu de l'architecture « le premier effort important et ciblé pour établir une nouvelle esthétique fondée sur le vernaculaire commercial »¹¹⁷. J.C. Lebensztein note ainsi qu'avec *Learning from Las Vegas*,

ce que Venturi proposait, c'était la tentative la plus intelligente et la plus ambitieuse de recyclage de l'environnement poubelle. Au lieu de se lamenter sur la laideur du paysage urbain et suburbain, la civilisation de l'automobile et les méfaits du capitalisme, Venturi acceptait comme son matériel de base ces données incontournables. Autant les affronter, tirer de ce chaos un ordre, non pas idéal, mais le seul possible...¹¹⁸

Les Venturi reçoivent ici l'approbation de J.B. Jackson qui en la matière les a précédés depuis de nombreuses années à travers des articles parus dans sa revue *Landscape*. J.B. Jackson note que les Venturi ont pris dans leur livre parti « pour la technologie conventionnelle, pour le populaire, pour les symboles faciles à comprendre, pour l'intégration dans l'environnement artificiel et pour la communication directe avec le public. »¹¹⁹ Et en effet remarque un autre critique, « la force de la position de Venturi se trouve dans son insistance à voir l'architecte se rapprocher de son

¹¹⁴ *Op.cit.*, VON MOOS (1973), p.53.

¹¹⁵ *Op.cit.*, BLANTON (1973), p.56.

¹¹⁶ *Op.cit.*, HUXTABLE (1973), p.45.

¹¹⁷ *Op.cit.*, KURTZ (1973), p.12.

¹¹⁸ *Op.cit.*, LEBENSZTEJN (1976), p.119.

¹¹⁹ *Op.cit.*, JACKSON (1972), p.6

public »¹²⁰. Avec D. Scott Brown, ils se sont intéressés à un « territoire maudit », à ce qui est « habituellement considéré avec répugnance par les membres cultivés de nos sociétés »¹²¹ peut-on lire dans une revue française. Pour eux, « le strip commercial n'est pas un hors-lieu, c'est le lieu. »¹²² ajoute E. Mc Coy, tandis que le géographe P. Hall résume la situation dans la recension qu'il consacre à leur ouvrage :

Le fait est que depuis l'époque de Gropius et du jeune Le Corbusier, l'architecture dite sérieuse a complètement perdu son caractère vernaculaire, et par là sa capacité de séduire les hommes et les femmes ordinaires. Las Vegas montre une manière d'y parvenir à nouveau, et ici réside l'impact révolutionnaire de ce remarquable livre.¹²³

S.A. Kurtz explique que la stratégie des Venturi « est d'amener à l'intérieur ce qui était considéré à l'extérieur des limites de l'histoire de l'art et de l'architecture. »¹²⁴ Ainsi, prennent-ils le contre-pied du dogme formulé par l'historien britannique Nikolaus Pevsner pour qui « un hangar à vélo est une construction ; la cathédrale de Lincoln, un morceau d'architecture », et qui assure que « le terme d'architecture s'applique seulement aux constructions conçues avec un souci esthétique »¹²⁵. Les deux architectes de Philadelphie se veulent plus tolérants, et s'inscrivent dans une tradition critique différente, cette fois essentiellement américaine, et dont l'une des principales figures est un autre historien qui dès 1936 notait que

les cantines de bords de route, et le symbolisme [...] des imitations à grande échelle des cornets de glace et les bouteilles de lait, sont un exemple d'assimilation vernaculaire d'une idée en Amérique. La combinaison d'un strict fonctionnalisme et d'un symbolisme audacieux dans les meilleures échoppes de bord de route apporte peut-être le signe le plus encourageant pour l'architecture du milieu du vingtième siècle.¹²⁶

Henry-Russell Hitchcock a notamment réitéré cet intérêt pour l'architecture commerciale après la Seconde Guerre mondiale dans un numéro de *The Architectural Review* dédié au paysage artificiel américain¹²⁷. À sa suite, J.B Jackson, on l'a vu, a plaidé inlassablement pour la reconnaissance de l'architecture vernaculaire – en particulier dans un article paru dès 1956¹²⁸ – avant qu'un autre

¹²⁰ *Op.cit.*, WRIGHT (1973), p.262.

¹²¹ *Op.cit.*, AMC (1973), p.28.

¹²² *Op.cit.*, McCOY (1973), p.46.

¹²³ *Op.cit.*, HALL (1974), p.99.

¹²⁴ *Op.cit.*, KURTZ (1973), p.13.

¹²⁵ Cf. Nikolaus PEVSNER, *An Outline of European architecture*, New York : Penguin Books, 1942. Trad. Fr., *Génie de l'architecture européenne*, Paris : Chene, 1991, p.13.

¹²⁶ Henry Russell HITCHCOCK, *The Architecture of H.H. Richardson and His Times*, New York : The museum of Modern Art, 1936, p.302.

¹²⁷ Cf. Henry Russell HITCHCOCK, « Autumn 1950 : the way things are », *The Architectural Review*, p.386-399.

¹²⁸ Cf. John B. JACKSON, « Other-directed Houses », *Landscape*, vol., n°2, 1956.

historien cette fois anglais, Reyner Banham, n'inclue dans la « monographie historique » qu'il consacre à Los Angeles, les « bars à hamburgers et toute une floraison pop de constructions éphémères »¹²⁹.

Cette approche qu'empruntent à leur tour les Venturi est qualifiée d'« inclusivisme » par plusieurs critiques : G. Wolf, C. Moore ou F. Koetter. Le premier note que les deux architectes de Philadelphie font ici preuve d'« une réelle compréhension et sensibilité à l'égard du monde peu recommandable du vernaculaire commercial »¹³⁰, auquel ils souhaitent adapter (*accommodate*) leurs projets comme ils le feraient avec un site naturel. L'architecte C. Moore apprécie lui aussi l'« inclusivisme tolérant » des Venturi, même s'il est gêné par les « barricades qui ont été dressées entre le laid et l'ordinaire d'un côté, et l'héroïque et l'original de l'autre », et pointe en cela une faille chez les Venturi dont « la dialectique semble contradictoire avec la tolérance inclusive. »¹³¹

Pour L. Wright, les Venturi brisent ainsi malheureusement le « cycle naturel » qui unit goût savant et populaire. Pour lui, un architecte doit proposer de nouvelles idées et formes, qui sont ensuite adaptées par des non-architectes. Le public s'empare alors de ces formes qui deviennent vernaculaires avant de sombrer dans l'oubli. Enfin, une autre génération d'architectes s'en saisit, et leur redonne vie. La tentative menée par les Venturi de produire eux-mêmes une architecture « laide et ordinaire » court-circuite selon L. Wright ce cycle de l'invention et du renouvellement des formes et des idées. D'autres critiques comme A.L. Huxtable s'inquiètent de la même façon de voir les Venturi ainsi dénaturer les constructions du Strip de Las Vegas. À propos de leur étude sur Las Vegas, elle affirme qu' :

intellectualiser le résultat de cette analyse en un système de projet, et essayer de produire délibérément les mêmes effets, réduire le développement spontané à un geste conscient d'imitation, vulgariser les modèles établis, est un jeu dangereux. Cela invalide la véritable authenticité et signification d'un produit naturel en en faisant un artifice.¹³²

F. Koetter partage la même circonspection, et redoute une « institutionnalisation » du paysage de bord de route. Il pense d'ailleurs que « Venturi serait certainement d'accord pour dire que la chose véritable est plus intéressante que la version étudiée par l'architecte », et s'interroge donc sur le but qu'il poursuit en faisant l'éloge du Strip :

¹²⁹ Reyner BANHAM, *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies*, London: The Penguin Press, 1971, p.22.

¹³⁰ *Op.cit.*, WOLF (1973), p.259.

¹³¹ *Op.cit.*, MOORE (1973), p.43.

¹³² *Op.cit.*, HUXTABLE (1973), p.47.

Qu'est-ce que l'architecte fait de toute cette vitalité ? Va-t-il la simuler ? Va-t-il la faire passer à travers un filtre analytique et apprendre à en tirer une caricature pas vraiment vivante ? [...] Peut-il, de cette façon, non seulement raviver son arsenal stylistique, mais en même temps donner de la matière à un débat et des commentaires savants sur un maniérisme branché qui a peut-être peu en commun avec la vraie cause de la culture populaire ?¹³³

Bon nombre de critiques d'architecture restent, on le voit, sceptiques sur le bien-fondé de la démarche des deux architectes de Philadelphie. Certains mettent même en doute la banalité de l'architecture de Las Vegas. F. Carney par exemple, assure que les casinos qui se trouvent le long du Strip n'ont rien de vernaculaire, et s'apparentent plutôt aux mégastructures modernes auxquelles les opposent les Venturi. Surgis du désert en nuit, et bâtis pour des millions de dollars, ils sont eux aussi le résultat d'un *design* total pour le critique qui ironise : « il faut savoir reconnaître une minimégastructure quand on en voit une »¹³⁴. L. Robinson conteste aussi le caractère populaire de l'architecture de bords de route, en particulier de celle du Strip. Elle soutient que « ce sont les intérêts commerciaux des gérants de stations-service, des compagnies de fast-foods, et des groupements de maisons de jeux qui ont produit un paysage aussi défiguré, et non comme Venturi aimerait le croire, les désirs de la petite bourgeoisie. »¹³⁵ Elle affirme que la ville n'a rien d'ordinaire, et reprend là l'argument avancé quelques années plus tôt par Tomás Maldonado pour qui « Las Vegas n'est pas une création du peuple, mais une création pour le peuple »¹³⁶. Autant de critiques qui reprochent aux deux architectes de Philadelphie de mélanger mauvaise fois et naïveté dans leur livre.

Pris au sérieux ou dénoncé comme de la rhétorique, le plaidoyer des Venturi pour l'étude de l'architecture ordinaire déclenche dans tous les cas de figure de vives réactions de la part des architectes et des critiques. Pour F.R. Wilson, *Learning from Las Vegas* est fondamentalement perçu comme une menace par l'élite professionnelle :

Venturi a écrit un livre dangereux sous l'apparence d'un inoffensif et luxueux livre d'art. Il renverse les idées sur lesquelles beaucoup ont fondé leurs vies professionnelles. Il menace cette distinction que nous avons pris l'habitude de faire entre nous, les cultivés, et eux les vulgaires. Il est difficile d'accepter l'idée que les gens *qui ne savent rien*, en savent plus sur le monde dans lequel ils vivent que les architectes éduqués...¹³⁷

¹³³ *Op.cit.*, KOETTER (1974), p.101.

¹³⁴ *Op.cit.*, CARNEY (1973), p.244.

¹³⁵ *Op.cit.*, ROBINSON (1972), p.2.

¹³⁶ Tomás MALDONADO, *Environnement et idéologie : Vers une écologie critique*, Paris :Union générale d'édition, 1972 (1970), p.102.

¹³⁷ *Op.cit.*, WILSON (1973), p.87.

Hors du milieu de l'architecture, l'intérêt des Venturi pour le paysage vernaculaire commercial de bord de route suscite des réactions bien différentes, et dans l'ensemble beaucoup plus bienveillantes. On l'a évoqué précédemment, *Learning from Las Vegas* fait en effet l'objet d'une vive curiosité dans les cercles universitaires liés aux *popular culture studies*. Rappelons que le terme « *cultural studies* » a été introduit en Grande-Bretagne par Richard Hoggart en 1964 lorsqu'il a fondé le Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS). Son objectif était d'« utiliser les méthodes et outils de la critique textuelle et littéraire en déplaçant l'attention des œuvres classiques et légitimes vers les produits de la culture de masse, l'univers des pratiques culturelles populaires. »¹³⁸ Parmi les objets d'étude des *cultural studies* qui prennent leur essor aux États-Unis au début des années 1970, on trouve le cinéma, la publicité ou encore le monde de l'automobile. L'ouvrage que consacrent les Venturi à Las Vegas attire logiquement l'attention de plusieurs chercheurs à partir du printemps 1973. Stuart G. Levine par exemple, assure dans sa recension de *Learning from Las Vegas* que « les formes *standard*, vernaculaires ou commerciales, loin d'être simplement de vulgaires popularisations des formes savantes, ont souvent été les véritables sources de ces formes. » Le jazz, le cinéma ou la littérature contemporaine en témoignent selon lui. Il note qu'en architecture, « l'élite » peine pourtant à reconnaître la valeur des formes vernaculaires et commerciales, et qu'en ce sens l'ouvrage des Venturi « secoue » les idées préconçues. S. Levine qui en fait une manifestation exemplaire de « populisme architectural » – cette fois entendue dans un sens globalement positif – s'interroge tout de même sur la sincérité des Venturi, et remarque qu'« il est difficile de savoir si tout cela est merveilleusement démocratique ou s'ils vont s'encanailler, avec toute la condescendance que cela implique. »¹³⁹ Au même moment, dans une autre revue, D. J. Neuman note aussi que *Learning from Las Vegas* cultive l'ambiguïté : « non seulement les élitistes traditionnels trouveront les théories explorées d'une déroutante hérésie, mais les fanatiques de la pop culture seront aussi désenchantés ».¹⁴⁰

Dans le long dossier que le *Journal of Popular Culture* consacre au printemps 1973 à l'« architecture populaire », J. Meredith Neil inscrit le livre des Venturi, qui « connecte de manière explicite et fructueuse l'architecture et la culture populaire », dans le cadre plus général de la transformation progressive du regard que porte l'« élite culturelle » sur la « scène américaine ». Il rappelle le contexte littéraire dans lequel apparaît l'ouvrage : les condamnations du paysage de bord de route

¹³⁸ Armand MATTELART et Erik NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte, 2003, p.29.

¹³⁹ *Op.cit.*, LEVINE (1973), p.136.

¹⁴⁰ *Op.cit.*, NEUMAN (1973), p.873.

(*Roadtown*) par Lewis Mumford et Peter Blake au début des années 60, puis le coup d'éclat réalisé par Tom Wolfe avec son texte sur Las Vegas et enfin la célébration de Los Angeles par Reyner Banham. Pour l'auteur, dans un contexte culturel qui a vu l'émergence du pop art et du Rock 'n' Roll comme « musique spécifiquement américaine », il ne fait pas de doute qu'« en quelques années, une révolution dans notre manière de réfléchir à l'architecture a pris place ». J.M. Neil inscrit alors le livre des Venturi au cœur d'un cycle de production et de réception d'un nouveau discours sur la culture populaire :

Notre explication repose sur une comparaison avec un jeune qui lance une pierre dans un bassin pour voir ce qui va se passer. La première pierre fut ici l'essai de Tom Wolfe en 1965 'Las Vegas (What ?) Las Vegas (Can't Hear You ! Too Noisy) Las Vegas !!!'. Le premier écho fut *Learning from Las Vegas*. Et le reste des essais [contenus dans ce dossier du *Journal of Popular Culture*] sont des échos toujours plus larges déclenchés par cette pierre.
141

Dans le même numéro du *Journal of Popular Culture*, et après la reproduction de l'article de D. Scott Brown « Learning from Pop », Sigrid H. Fowler de l'université d'état de Pennsylvanie consacre une longue recension à *Learning from Las Vegas*. Il remarque qu'en étudiant le « langage » de la ville contemporaine, et en particulier celui de la *suburbia* et de l'*urban sprawl*, les Venturi témoignent du fait que « notre culture possède un langage architectural en propre », plus intéressant que celui imposé par les architectes modernes. Au gré de sa description de *Learning from Las Vegas*, S.H. Fowler fait preuve d'une véritable empathie pour les Venturi ; il salue leur modestie, leur engagement social et surtout le fait qu'ils « ouvrent les bras à la culture et au style des USA »¹⁴².

Sachant que *Learning from Las Vegas* est encore au cœur d'un autre essai publié dans le *Journal of Popular Culture* quelques années plus tard¹⁴³, on voit comment hors du milieu professionnel, le goût des Venturi pour les constructions populaires rencontre un accueil très favorable. À l'occasion de la réception de leur livre, l'architecture et l'urbanisme sont désormais envisagés comme des « dispositifs organisateurs de la sociabilité et de la cristallisation d'identités collectives »¹⁴⁴, et apparaissent comme des objets d'étude prometteurs pour les *cultural studies*. *Learning from Las Vegas* tombe en effet à point pour tous ceux qui veulent réconcilier culture

¹⁴¹ J.M. NEIL, « Las Vegas on my Mind », *Journal of Popular Culture*, automne 1973, p.383.

¹⁴² Sigrid H. FOWLER, « Learning from Las Vegas by Venturi, Brown and Izenour : Architecture and the Civic Body », *Journal of Popular Culture*, automne 1973, p.429.

¹⁴³ Elizabeth LANDRETH, « There shall be no light : Las Vegas », *Journal of Popular Culture*, été 1975, pp.197-203.

¹⁴⁴ *Op.cit.* MATTELART et NEVEU (2003), p.31.

savante et populaire, mais aussi pour tous ceux qui plaident au début des années 1970 pour l'affirmation d'une culture contemporaine spécifiquement et authentiquement américaine.

Du populisme à l'élitisme

Dans le milieu de l'architecture, l'intérêt des Venturi pour les constructions vernaculaires et commerciales suscite, on l'a vu, de nombreuses réserves. Dès la première réception de *Learning from Las Vegas*, les Venturi ont été qualifiés de populistes¹⁴⁵, et leurs nouvelles déclarations sur « le laid et l'ordinaire » ne font qu'aggraver leur cas. L.B. Holland reprend ainsi le couplet entonné par K. Frampton quelques années auparavant, et se désole que les Venturi « cantonnent leur public à la vulgarité immuable qui sied à la gamme restreinte des formes commerciales mises en valeur dans leur livre, et ne font aucun effort pour éduquer son goût »¹⁴⁶. L'historien leur reproche d'« accepter ce public et son rêve petit-bourgeois » sans vouloir le changer. Ils manquent pour le critique L. Wright à leurs obligations : « la faiblesse de la position de Venturi se trouve dans son déni implicite de la fonction éducatrice de l'architecture ». Pour lui, si l'architecte doit bien abandonner son côté autocrate corbuséen, il doit quand même continuer à « exercer son leadership »¹⁴⁷. F. Koetter se lance pour sa part dans une longue analyse critique de la démarche des Venturi. Il remarque ainsi, qu'il y a dans *Learning from Las Vegas* l'idée que « le monde ordinaire révèle en fait les chemins de la vérité » et que si l'on s'abstient de le juger de manière absolue et abstraite, il existe « dans une condition de justesse évidente ». C'est en vertu de ce postulat que les Venturi suggèrent selon lui qu'« on doit aider les gens à obtenir ce qu'ils veulent, plutôt que de leur imposer ce que nous pensons qu'ils devraient avoir. » Pour F. Koetter, cette approche pose de nombreux problèmes :

Est-ce que le soi-disant paysage populaire américain se justifie par son existence même ? Est-ce vraiment cela ce que veulent les gens ? Est-ce que les gens obtiennent vraiment ce qu'ils veulent, veulent ce qu'ils obtiennent, et le doivent-ils ? (...) Est-ce que l'architecte est d'abord et presque exclusivement un interprète de cette scène en mouvement ?¹⁴⁸

Autant de questions soulevées par *Learning from Las Vegas*, et de réponses implicites, qui peuvent pour le critique servir à fonder une « théorie de l'architecture », mais aussi plus largement une « théorie de la société ». Elles permettent surtout à F. Koetter de souligner les limites du

¹⁴⁵ Cf. section 1.3.2.5

¹⁴⁶ *Op.cit.*, HOLLAND (1973), p.460.

¹⁴⁷ *Op.cit.*, WRIGHT (1973), p.263.

¹⁴⁸ *Op.cit.*, KOETTER (1974), p.99.

« libéralisme », de la « mentalité libérale », ou encore de l'« américanisme » qu'il décèle chez les Venturi. Il affirme en effet que l'histoire récente a montré que ce que veulent les gens n'est pas toujours synonyme de « justesse », et doit souvent s'incliner devant les lois abstraites qui s'imposent à tous – il donne l'exemple de la politique de déségrégation raciale, décidée dans les États du sud contre la volonté populaire. F. Koetter s'oppose donc comme d'autres avant lui au « populisme » présent dans *Learning from Las Vegas* et affirme que « l'architecte, rangé sous la bannière du *donnez leur ce qu'ils veulent*, devrait vouloir réfléchir, beaucoup plus que les Venturi ne semblent prêts à le faire, aux possibilités de ce que la société *devrait* être. »¹⁴⁹

Les Venturi sont pourtant désormais moins accusés de complaisance vis-à-vis des besoins et des demandes des gens ordinaires, que du contraire. Pour J. Merkel par exemple il convient en effet de dissiper un malentendu :

Un coup d'œil aux bâtiments – qu'on les aime ou non – prouve que les Venturi ne sont pas les vulgarisateurs avec lesquels on les confond. Bien que comme leurs textes, ils soient subtils et sensibles, ils ne sont pas particulièrement accessibles. Comme l'essentiel de la peinture et sculpture moderne, ils requièrent effort et connaissance pour être pleinement apprécié, et ainsi se montrent ironiquement, les plus élitistes des édifices.¹⁵⁰

Le travail des Venturi, qui sont pour la critique du *Cincinnati Enquirer* « parmi les mieux informés et les plus sensés des architectes », mais aussi parmi les plus « prophétiques », se caractérise donc selon elle par plus d'élitisme que de populisme. De la même manière, A.L. Huxtable précise que le goût des Venturi pour le vernaculaire et le trivial procède d'une ironie sophistiquée, et que « ce serait une sérieuse erreur de penser un seul instant que les Venturi ne s'intéressent pas à l'art de qualité, ou à l'art de l'architecture. » La critique du *New York Times* relève cette contradiction dans les projets qu'ils présentent dans la troisième partie de leur livre :

Bien que les Venturi disent admirer le vulgaire, ils ne peuvent pas simplement l'être malgré tous leurs efforts. Ils ont bon goût.¹⁵¹

John Blanton note dans le même esprit que les deux architectes de Philadelphie font face à un « dilemme » ; ils ne peuvent pas vraiment « adopter les goûts de la classe moyenne, si ce n'est de

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.100.

¹⁵⁰ *Op.cit.*, MERKEL (1973), p.6-G.

¹⁵¹ *Op.cit.*, HUXTABLE (1973), p.47.

manière ironique, sinon ils ne seraient pas acceptés par la presse architecturale, par l'université de Yale ou les fondations qui leur offrent des bourses. »¹⁵²

Pour d'autres critiques, l'élitisme des Venturi est plus gênant encore. L'architecte J.E. Goody craint par exemple que leur architecture – elle prend l'exemple de la Guild House – « fasse sens uniquement pour ceux qui lisent la littérature architecturale, pas pour ceux qui voient ou utilisent le bâtiment. »¹⁵³ G. Hack accuse même les deux architectes de faire preuve de « condescendance » ; « on se rend compte que leurs bâtiments, bien que laids, seraient plus acceptables s'ils étaient plus ordinaires pour leurs clients et juges – conformes à leurs attentes, et pas pour les architectes qui veulent les transformer. » Il reproche aussi aux Venturi de ne pas s'être véritablement mis à l'écoute des gens dans le cadre de leur étude : « moins de flou – et plus d'attention pour les habitants de Las Vegas – auraient pu aider. »¹⁵⁴ D. Davis remarque lui aussi que les bâtiments dessinés par l'agence Venturi and Rauch « sont infailliblement subtils et cérébraux », et qu'en conséquence, « comme le pop art britannique, le travail de Venturi est élitiste, et non vernaculaire ». D. Davis en conclut sévèrement que « son livre, en célébrant les beautés stupides et ordinaires de Las Vegas et Levittown, traite avec condescendance et donc rabaisse les modèles et les gens qui se trouvent derrière. »¹⁵⁵ L. Robinson qui reprend un argument déjà avancé par Robert Goodman¹⁵⁶, n'est pas plus clément lorsqu'elle assure que les Venturi appartiennent à « une élite qui peut se permettre de célébrer l'image du *Strip* et apprécier son côté populaire. En fait, ils peuvent fabriquer des livres fantaisistes à son propos, mais bien sûr ils ne vivraient jamais là-bas. »¹⁵⁷

Le manque d'engagement social

Ainsi, dans le prolongement de la première réception de *Learning from Las Vegas*, la thématique du « manque d'engagement social » continue d'agiter les débats. On l'a vu précédemment¹⁵⁸, les Venturi ont été accusés dès 1970 de défendre le *statu quo* dans la ville américaine, de prendre le parti des riches et des puissants et de ne pas participer à la révolution déclenchée par la jeunesse

¹⁵² *Op.cit.*, BLANTON (1973), p.56.

¹⁵³ *Op.cit.*, *The Architectural Forum* (1972), p.12.

¹⁵⁴ *Op.cit.*, HACK (1973), p.378.

¹⁵⁵ *Op.cit.*, DAVIS (1972), p.95.

¹⁵⁶ Cf. Robert GOODMAN, *After the planners*, New York : Simon and Scusters, 1971, p.132.

¹⁵⁷ *Op.cit.*, ROBINSON (1972), p.2.

¹⁵⁸ Cf. section 1.3.2.3

du pays. N. Silver rappelle qu'ils ont été taxés de « nixonisme » et de « reaganisme »¹⁵⁹ parce que les bâtiments laids et ordinaires sont ceux que tout architecte libéral et éclairé se doit de mépriser »¹⁶⁰. Les Venturi ont réfuté ces accusations, en répondant au tout début de leur ouvrage avoir étudié le Strip de Las Vegas comme un simple « phénomène de communication architecturale », indépendamment de toute considération morale, et qu'ils souhaitent voir leur livre jugé sur le seul terrain de l'analyse des formes¹⁶¹.

S. von Moos est l'un des rares à prendre acte de cette défense mise en avant par les Venturi. Pour lui en effet, « du point de vue de l'histoire de l'art, il n'est pas en premier lieu important de savoir quelles forces sociales instrumentalisent les théories artistiques – le fascisme dans le cas du futurisme italien, la révolution socialiste dans le cas de l'avant-garde russe, ou la frénésie consumériste et capitaliste dans le cas du Pop Art. »¹⁶² L'historien suisse note que si les attaques contre les Venturi sont fondées, alors toute étude de la société devrait être suspectée de soutenir les forces politiques et économiques qui l'animent. Il en conclut donc que les deux architectes de Philadelphie sont légitimes lorsqu'ils prétendent avoir étudié Las Vegas sans porter *a priori* de jugement moral sur la capitale du jeu.

Comme beaucoup d'autres architectes, G. Hack s'insurge au contraire contre la déclaration des Venturi, et affirme qu'une « analyse qui en vaut la peine n'existe jamais indépendamment de son objet. » Il souligne que les Venturi ont d'ailleurs tiré parti de la moralité douteuse de Las Vegas : « l'attractivité de leur livre est vraiment liée à son sujet : combien de sourcils se seraient dressés s'il avait plutôt été intitulé *Learning from Indianapolis* [...] ? »¹⁶³ F. Koetter fait remarquer de la même manière que

dans un contexte chargé comme celui de Las Vegas, l'absence de neutralité dans l'analyse est imposée par le choix du sujet étudié ; et il semble évident que Venturi apprécie, non seulement les particularités formelles du Strip, mais aussi son message commercial, populaire et licencieux. Au faire et à mesure que les observations deviennent plus littérales, il est de plus en plus difficile de séparer les signes et symboles de ce qu'ils disent.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Ronald Reagan (1911-2004) est à l'époque un ancien acteur de cinéma, devenu gouverneur de Californie en 1967, et réélu en 1970. Il est connu pour avoir réprimé l'agitation étudiante à Berkeley et lancé un vaste mouvement de remise en cause du Welfare State. R. Reagan sera élu président des États-Unis en 1980.

¹⁶⁰ *Op.cit.*, SILVER (1973), p.6.

¹⁶¹ Cf. section 2.1.2.1

¹⁶² *Op.cit.*, VON MOSS (1973), p.53.

¹⁶³ *Op.cit.*, HACK (1973), p.376

¹⁶⁴ *Op.cit.*, KOETTER (1974), p.100.

L.B. Holland ne voit pas de son côté pourquoi les Venturi refusent d'interroger « la moralité de la publicité commerciale, du jeu et de l'instinct de compétition. »¹⁶⁵ Il est en effet tout à fait possible pour lui, comme l'ont montré des écrivains tels que Henry James, Wystan H. Auden, Ralph.W. Emerson ou Walt Whitman, de concilier l'étude de la culture américaine et la critique sociale. En renonçant à cette tradition, les Venturi se contentent selon L. Holland, qui reprend là une formule de M. Pawley, de se livrer à une « rébellion d'arrière-garde ».

Le parti pris des Venturi de s'en tenir à une analyse formelle du Strip, leur vaut au minimum le reproche de mener une étude trop partielle. Bien que favorable à l'ouvrage, J.B. Jackson souligne par exemple les limites d'une explication via la théorie de l'architecture du fonctionnement du *Strip*, sur lequel tant d'« influences extra architecturales »¹⁶⁶ sont à l'œuvre : techniques publicitaires, études psychologiques, gestion du trafic, concurrence commerciale, etc. Pour J. M. Fitch, les Venturi se livrent ainsi dans *Learning from Las Vegas* à une réduction regrettable de la « réalité multisensorielle ». Leur approche visuelle de Las Vegas n'est pas à même de rendre compte de l'inhospitalité de ce « trou d'enfer ». Seule, l'expérience directe qui requiert de « marcher dans la ville », et non de s'y déplacer en voiture équipée d'air conditionné, permet d'approcher la réalité. Sa conclusion est sans appel : « on ne peut en vérité rien apprendre de Las Vegas à partir de photographie, sauf des généralités visuelles qui s'appliquent avec la même force à toutes les villes en ruine d'Amérique. »¹⁶⁷ Comme T. Maldonado et R. Goodman précédemment, de nombreux critiques reprochent donc aux Venturi de se livrer à une « esthétisation architecturale de l'autoroute et de ses affiches publicitaires » et à la « sublimation cinématographique des problèmes essentiels »¹⁶⁸. Et ce faisant note S.A. Kurtz, ils ne se conduisent d'ailleurs paradoxalement pas très différemment d'Arthur Drexler qui dans une exposition¹⁶⁹ montée au Museum of Modern Art de New York quelques années plus tôt, a présenté les ouvrages d'art autoroutiers d'un point de vue esthétique, sans se soucier des conséquences sociales et environnementales de leur mise en œuvre, lesquelles sont dans ce cas à mettre au débit de l'idéologie moderniste.

¹⁶⁵ *Op.cit.*, HOLLAND (1973), p.460.

¹⁶⁶ *Op.cit.*, JACKSON (1972), p.14.

¹⁶⁷ *Op.cit.*, FITCH (1974), p.89.

¹⁶⁸ *Op.cit.*, FAGHIIH (1974), p.38.

¹⁶⁹ L'exposition *Twentieth Century Engineering* s'est tenu au MOMA en 1964.

La réception de la réception

Pendant les quatre années qui suivent la publication de *Learning from Las Vegas*, les Venturi ne restent pas de simples observateurs de ces débats qui font rage autour de leur livre. Ils y participent activement comme ils l'ont fait précédemment, mais cette fois essentiellement à travers un certain nombre d'interviews qu'ils accordent dans la presse américaine et étrangère.

Les interviews accordées par Robert Venturi et Denise Scott Brown entre 1973 et 1976

- John W. Cook & Heinrich Klotz, « Ugly is beautiful : The Main Street of Architecture », *The Atlantic Monthly*, mai 1973
- Robert Venturi, « Wir lernen vom Rom und Las Vegas », *Werk / Oeuvre*, février 1974.
- Alison Sky, « An Interview with Denise Scott Brown », *On Site*, automne 1974.
- Stanislaus Von Moos, « Rire pour ne pas pleurer », *Archithese*, n°13, 5-32 1975.
- Hélène Lipstadt, « Entretien avec Robert Venturi et Denise Scott Brown », *AMC*, juin 1976.

Dans la presse grand public américaine, les Venturi répondent d'abord longuement aux questions de John W. Cook et de Heinrich Klotz en mai 1973 dans un entretien¹⁷⁰ qu'ils accordent à *The Atlantic Monthly*, lequel est repris un peu plus tard dans un livre¹⁷¹. L'année suivante, D. Scott Brown est invitée par Alison Sky dans la revue relativement confidentielle *On Site*¹⁷² à revenir sur *Learning from Las Vegas* dans le contexte de crise pétrolière que connaît alors le pays. En Suisse, les Venturi sont amenés par deux fois à s'expliquer dans des publications spécialisées ; d'abord en 1974, dans un bref entretien avec Paul R. Kramer qui paraît dans *werk/œuvre*¹⁷³, et surtout l'année suivante, dans une longue conversation avec S. von Moos retranscrite en allemand et en français dans les colonnes de *werk / archithese*¹⁷⁴. Enfin en 1976, Hélène Lipstadt rencontre les Venturi à Philadelphie et fait paraître les propos recueillis dans le magazine français *AMC*¹⁷⁵, illustrés par des photographies de leur exposition *Signs of Life : Symbols in the American City* qui se tient alors à la Renwick Gallery à Washington.

Ces entretiens sont donc l'occasion pour les Venturi de réagir à chaud à un certain nombre de commentaires qui se sont fait jour depuis la publication de *Learning from Las Vegas* sous forme de livre. Ils appartiennent à ce que Gérard Genette appelle l'« épitexte public » d'un ouvrage, lequel

¹⁷⁰ John W. COOK & Heinrich KLOTZ, « Ugly is beautiful : The Main Street of Architecture », *The Atlantic Monthly*, mai 1973, pp.33-43.

¹⁷¹ John W. COOK & Heinrich KLOTZ, *Conversations with Architects*, New York : Praeger, 1973.

¹⁷² Alison SKY, « An interview with Denise Scott Brown », *On Site*, n°5/6, automne 1974.

¹⁷³ Paul KRAMER, « Wir lernen von Rom und Las Vegas », *werk/œuvre*, février 1974.

¹⁷⁴ Stanislaus VON MOOS, « Rire pour ne pas pleurer », *werk/archithese*, n°13, 1975.

¹⁷⁵ Hélène LIPSTADT, « Entretien avec Robert Venturi et Denise Scott Brown », *AMC*, n°39, juin 1976, pp.95-102.

rassemble l'ensemble des éléments paratextuels qui ne lui sont pas directement annexés¹⁷⁶. Les Venturi alimentent celui-ci dès le printemps 1973, au moment même où la réception prend toute son ampleur. Pour commencer, ils reviennent – et anticipent nombre de critiques – sur le rôle réduit qu'ils semblent accorder dans leur livre aux architectes :

J. Cook : Paul Rudolph, par exemple, a dit que l'architecture de Venturi était déjà construite, qu'elle était déjà là. Si Venturi accepte le paysage urbain existant, il n'a donc plus besoin de construire.

R. Venturi : Oui.

J. Cook : Si « tout est presque parfait » pour reprendre votre célèbre phrase, alors pourquoi continuer ?¹⁷⁷

R. Venturi explique alors qu'il ne faut pas « prendre au pied de la lettre » ses déclarations sur la quasi-perfection du paysage commercial existant, et les comprendre comme de la « rhétorique » et de la « polémique ». Pour autant, l'époque ne se prête plus selon lui à l'héroïsme architectural tant les conditions de travail sont mauvaises – petites commandes, faibles budgets, crise économique, etc. Prêtant le flanc à l'accusation de défaitisme, R. Venturi rappelle que chaque période historique privilégie un art, et que « le médium d'aujourd'hui n'est pas la pure architecture. »¹⁷⁸ Son travail sur la décoration de la structure, il le concède, s'apparente en ce sens à de l'« anti-architecture »¹⁷⁹.

Interrogés ensuite sur les reproches qui leur ont été faits successivement d'être populiste et élitiste, les Venturi assument l'un et l'autre termes. D. Scott Brown précise : « je dirais que nous prenons une chose très répandue, qui est la culture populaire, que je n'appellerai pas précisément une sous-culture parce qu'elle est tellement répandue, et nous essayons de la rendre acceptable à une sous-culture élitiste, notamment aux architectes et à ceux qui, dans les sociétés et dans le gouvernement, engagent les architectes. »¹⁸⁰ Les Venturi prétendent ainsi doter l'architecture savante d'une « grammaire formelle nouvelle » issue du paysage commercial et suburbain existant. Ils donnent raison à de nombreux critiques quand ils ajoutent que les édifices qu'ils construisent ne sont en fait pas « ordinaires » mais bien « extraordinaires », « d'une architecture très élaborée, dessinée très soigneusement, depuis chaque pouce carré jusqu'aux proportions totales du

¹⁷⁶ Cf. Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris : Editions du Seuil, 1987, p.46-349, 361-367.

¹⁷⁷ John Cook fait ici parler l'architecte Paul Rudolph. Cf. *op.cit.*, COOK & KLOTZ (1973), p.34.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.36.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.37.

¹⁸⁰ *Ibid.*

bâtiment. »¹⁸¹ S'ils reconnaissent volontiers leur élitisme, ils ne rejettent donc pas non plus l'épithète « populiste » comme D. Scott Brown le confie à H. Lipstadt :

En quelque sorte, je le préfère bien qu'il possède des connotations politiques très étriquées ; il qualifie aussi les gens sectaires, racistes, bigots... Dans la mesure où nos aspirations sont morales, démocratiques, nous avons des penchants populistes ; mais les gens pour qui nous travaillons, nos clients, ne sont pas populaires...¹⁸²

Les Venturi réfutent toute « condescendance » dans leur attitude, dans le fait par exemple d'avoir installé une antenne de télévision dorée sur le toit de la Guild House, la maison de retraite construite à Philadelphie :

nous ne voyions pas les choses ainsi. Ce n'est pas à nous de dire aux gens que la télévision est mauvaise et qu'ils devraient lire des livres. Cela nous fait horreur cette idée que l'art devrait travailler explicitement à l'amélioration des gens. Quelle barbe !¹⁸³

Rejetant ainsi l'approche paternaliste qu'ils associent aux modernistes, ils défendent le recours à l'ironie. Ils jugent cette approche pertinente dans une situation où la position de l'architecte est « compromise » comme elle l'est aux États-Unis, c'est-à-dire où celui-ci n'a pas véritablement les moyens de changer la réalité. D. Scott Brown développe :

l'artiste pour faire son art tire son matériel du monde qui l'entoure. Si ce monde lui convient, l'artiste l'utilise tel qu'il est ; sinon il (ou elle) l'utilise ironiquement. Nous croyons que nous l'utilisons ironiquement : nous utilisons l'ironie comme un moyen de rire pour ne pas pleurer.¹⁸⁴

Au cours de leur entretien avec S. von Moos, D. Scott Brown revient aussi sur le fait que l'intérêt pour Las Vegas manifesté dans leur livre leur a valu d'être catalogué à droite sur l'échiquier politique :

nous pensons que notre position pour ainsi dire néo-populiste est dans le contexte américain plus une position de gauche que de droite. D'autre part, si les arguments de nos critiques peuvent paraître de gauche en Europe, il n'en va pas de même aux États-Unis. En fait, ils marquent plutôt une fuite de la réalité, car ici, en Amérique, il n'existe simplement pas l'organisation sociale et gouvernementale indispensable pour réaliser les théories européennes dans le domaine de l'architecture. [...] Mais dès que vous commencez à chercher les moyens de vous approcher de la réalité, vous découvrez qu'il vous faut

¹⁸¹ *Ibid.*, p.34.

¹⁸² *Op.cit.*, LIPSTADT (1976), p.98.

¹⁸³ *Op.cit.* COOK & KLOTZ (1973), p.41

¹⁸⁴ *Op.cit.*, VON MOOS (1975), p.30

travailler avec le système tel qu'il est - ou bien renoncer et échafauder des utopies. Mais si vous essayez d'apporter des améliorations dans la situation présente, alors vous paraissez réactionnaire, surtout si vous essayez d'utiliser les entreprises privées pour atteindre des buts sociaux.¹⁸⁵

Ainsi pour D. Scott Brown, le reproche qui leur est fait d'être conservateur fait partie d'un mauvais procès, lequel repose sur une compréhension fautive et moralisatrice qu'ont de la réalité américaine les Européens, et ceux qui pensent comme des Européens. Les Venturi sont justement invités par H. Lipstadt à réagir à une déclaration de l'historien italien Manfredo Tafuri qui condamne les « ironies artificielles et délibérées » de Robert Venturi. En l'occurrence, celui-ci s'en est pris au projet d'exposition pour le bicentenaire des États-Unis dessiné par les Venturi, où selon lui

il n'y a plus de désir de communiquer ; l'architecture est dissoute dans un système de signaux éphémères non structuré. Au lieu d'une communication, il y a flux d'informations ; au lieu d'une architecture comme langage, il y a un effort pour la réduire à un média, sans résidu idéologique ; au lieu d'un effort anxieux pour restructurer le système urbain, il y a l'acceptation désenchantée de la réalité, se transformant en un excès de pur cynisme.¹⁸⁶

D. Scott Brown voit dans cette attaque de M. Tafuri un pur cas de « projection » de la part d'un Européen qui adopte « un point de vue très élitiste » sur leur travail. R. Venturi prend les critiques de l'historien à contre-pied, et met en cause le contenu idéologique de l'architecture moderniste :

Pourquoi les architectes seraient-ils idéologues ? C'est une des difficultés majeures posées par l'architecture prétentieuse dont nous avons souffert depuis plusieurs décennies. Les architectes ont trop pensé être des réformateurs politiques et des philosophes, au lieu d'être des artisans attachés à leur tâche immédiate. [...] Notre acceptation de la réalité n'est pas désenchantée. Notre travail se déroule avec verve et vivacité, dans l'enthousiasme. Les architectes doivent se contenter d'être des architectes, c'est-à-dire des ouvriers, des artisans.¹⁸⁷

Les Venturi qui ne manquent ainsi pas une occasion de rappeler que leurs prises de position relèvent du pragmatisme et de l'empirisme, sont dans la plupart des interviews qu'ils accordent invités à se justifier sur leur soi-disant manque d'engagement social. À noter que D. Scott Brown répond aussi sur ce sujet aux critiques – à F. Koetter notamment – dans un article qui paraît à

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.29.

¹⁸⁶ Manfredo TAFURI, « L'architecture dans le Boudoir : The language of criticism and the criticism of language », *Oppositions*, mai 1974.

¹⁸⁷ *Op.cit.*, LIPSTADT (1976), p.99.

l'été 1976 dans la revue *Oppositions*¹⁸⁸. Accusés de défendre le *statu quo*, d'être réactionnaires et conservateurs, les Venturi revendiquent à chaque fois qu'ils en ont l'occasion le droit de ne pas juger *a priori* la ville existante. Ils plaident à son égard pour une forme de neutralité quasi scientifique :

Ne pas porter de jugement est une attitude qui a des antécédents très respectables ; les gens qui nous appellent des « Nixonistes » devraient appeler Freud un « Nixoniste » aussi. Mais nous ne disons pas que nous ne jugeons pas. Nous nous bornons à dire que nous différons le jugement. En le différant, nous y introduisons plus de données, nous le rendons plus judicieux.¹⁸⁹

Dans les colonnes de *Werk/architbese*, les Venturi retournent contre leurs détracteurs – pour beaucoup des architectes modernistes – les attaques dont ils ont fait l'objet : « je crois que le phénomène auquel nous assistons aujourd'hui est à mettre en rapport avec d'une part la ferveur révolutionnaire du mouvement moderne, et d'autre part avec la force de la révolution lorsqu'elle devient réaction. [...] la révolution est maintenant vieille et est passée dans le camp de l'establishment. »¹⁹⁰ Les architectes modernes sont devenus pour les Venturi non seulement conservateurs, mais aussi autoritaires :

ce sont eux qui savent, et vous, pauvre idiot, qui ne voulez jamais comprendre. Si vous voulez conduire une voiture et vivre dans une banlieue, cela prouve simplement que vous n'avez rien compris : vous devriez marcher et vivre dans une mégastucture.¹⁹¹

Les deux architectes de Philadelphie défendent aussi leur réalisme et leur antiutopisme : « nous n'avons pas dit que nous n'émettrions aucun jugement sur tous les aspects de la vie. Nous voulons seulement suggérer que des changements en vue d'une amélioration ne doivent pas avoir l'allure de catastrophes »¹⁹². Et R. Venturi précise :

Beaucoup d'architectes disent implicitement : « Nous voulons l'utopie, et nous sommes supérieurs parce que nous en avons la vision. » Pendant ce temps-là, le monde est en train de tourner et a besoin d'une action immédiate, bonne et expéditive. (...) Je pense que l'artiste désire réellement s'attaquer à la réalité, se salir les doigts dans le *comment*. Il peut, à la fin, être un visionnaire de surcroît, mais il n'essaie pas d'être visionnaire dès le début. Ainsi, d'une certaine manière, nous sommes fiers de nous d'être entrés dans la bagarre.¹⁹³

¹⁸⁸ Cf. Denise SCOTT BROWN, « On architectural Formalism and Social Concern », *Oppositions*, été 1976, pp.99-112.

¹⁸⁹ *Op.cit.*, COOK & KLOTZ (1973), p.39

¹⁹⁰ *Op.cit.*, VON MOOS (1975), p.30

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Op.cit.*, COOK & KLOTZ (1973), p.41.

¹⁹³ *Ibid.*, p.42

Par-delà, les réponses qu'ils apportent aux attaques dont ils ont fait l'objet depuis la première apparition de *Learning from Las Vegas*, D. Scott Brown est invité par Alison Sky à proposer des « révisions, extensions ou adaptations » à la philosophie développée dans leur livre, au vu de la crise énergétique qui frappe les États-Unis. Depuis le choc pétrolier d'octobre 1973, le prix du pétrole a en effet été multiplié par quatre, et l'administration Nixon a engagé des mesures d'économie d'énergie. Le mode de vie fondé sur le transport automobile, dont le Strip de Las Vegas est un emblème, semble alors pouvoir être remis en question, tant du point de vue de sa viabilité économique que de son impact sur l'environnement¹⁹⁴. D. Scott Brown ne voit pas pour sa part « d'importants changements sur le Strip à cause de la crise de l'énergie. »¹⁹⁵ Elle assure une fois encore qu'il faut en tout état de cause réagir à la nouvelle situation de manière « réaliste » et « pragmatique » et non utopique. Rien ne serait pire pour elle qu'une réponse « technologique » et expressionniste de la part des architectes. Dans de telles circonstances, comme dans d'autres, D. Scott Brown affirme que ceux-ci doivent être « des suiveurs, et non mener trop en avant ». En conclusion, elle maintient ses positions : « non, je ne regrette pas notre tentative d'apprendre de Las Vegas, dans la mesure où les leçons apprises ont plus à voir avec le pragmatisme culturel, la modestie et l'ouverture artistique qu'avec la consommation ostentatoire. »¹⁹⁶

Une controverse dynamique

La réception du livre *Learning from Las Vegas*, qui court de l'automne 1972 au printemps 1976, s'inscrit pour partie dans la continuité de la controverse initiée en mars 1968, et pour partie révèle de nouvelles préoccupations. On peut en effet remarquer qu'un certain nombre de questions ne se posent plus ou presque, que certains thèmes restent d'actualité ou se transforment, et qu'enfin quelques problématiques inédites apparaissent.

La proposition faite par les Venturi dès 1968, de considérer l'architecture comme signe et symbole plutôt que comme espace, et qu'ils développent longuement dans leur livre, continuent de ne soulever que peu d'intérêt chez les critiques. L'empirisme des deux architectes semble les disqualifier auprès de ceux qui glosent depuis le début des années 1960 sur la sémiotique architecturale¹⁹⁷, tandis que hors de leur milieu ils peinent à convaincre de l'importance de la

¹⁹⁴ Kenneth Frampton insiste particulièrement sur ce point dans son article de 1971 dans *Casabella*.

¹⁹⁵ *Op.cit.*, SKY (1974), p.104.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.107

¹⁹⁷ Cf. section 1.3.2.1

question du symbolisme en architecture. Seul leur plaidoyer pour le « hangar décoré », et la manière dont ils clouent au pilori les bâtiments « canard », font réagir nombre d'architectes qui souvent pointent des contradictions dans leur raisonnement. Sur la question du rapport entre architecture et société de l'information, le débat se déplace en fait sur le livre *Learning from Las Vegas* lui-même. Le *design* de sa première partie, conçu à l'image du Strip de Las Vegas par M. Cooper, polarise en effet fortement les réactions. Certains s'enthousiasment de voir la littérature architecturale entrer de pleins pieds dans le monde de la communication, tandis que d'autres – dont les Venturi eux-mêmes qui font ici face à leurs contradictions – regrettent la sujétion du sens aux effets visuels. Dans ce débat, texte et espace se retrouvent l'un et l'autre assujettis aux images et à leur puissant pouvoir de séduction.

La thématique de l'ordre caché du paysage de bord de route, qui avait amené paradoxalement plusieurs critiques à faire des Venturi des défenseurs du chaos, disparaît totalement des discussions. Seuls quelques journaux anglais s'inquiètent encore de l'« anti-urbanité »¹⁹⁸ du Strip et du fait que « si la politique des auteurs était suivie d'une manière trop littérale, il en résulterait une anarchie totale. »¹⁹⁹ De la même manière, la dialectique entre révolution et *statu quo*, entre utopie et contre-utopie, ne structure désormais plus la controverse qui entoure *Learning from Las Vegas* – ces termes disparaissent même complètement du lexique des commentateurs. Il faut probablement y voir les conséquences d'un changement profond du contexte politique et social. Après l'essoufflement des divers mouvements de contestation qui ont marqué les années 1960, l'élection puis la réélection de R. Nixon à la présidence des États-Unis qui symbolise un véritable retour à l'ordre, les activistes de gauche comprennent que la révolution s'éloigne, tandis que les libéraux sont privés de perspectives réformistes. Les débats architecturaux s'apaisent d'autant, se dépolitisent et se recentrent – au moins aux États-Unis – sur des problématiques plus internes à la discipline.

Les Venturi s'imposent ainsi avec leur nouvelle version de *Learning from Las Vegas* au cœur des débats sur le devenir de l'architecture américaine, et d'abord aux avant-postes de la remise en cause d'un Mouvement moderne dont la plupart des critiques reconnaissent désormais le dévoiement. À la veille de la réédition de leur ouvrage, ils ont définitivement gagné le titre d'antimodernes, plusieurs années avant d'être catalogué parmi les premiers des postmodernes.

¹⁹⁸ *Op.cit.*, CARNEY (1973), p.243

¹⁹⁹ *Op.cit.*, *Times Literary supplement* (1973), p.366.

Les débats qui accompagnent la publication du livre *Learning from Las Vegas* se cristallisent d'une manière toute nouvelle sur le rôle réduit que les Venturi semblent réserver aux architectes dans la société. Dans un contexte de crise économique et de désengagement des pouvoirs publics américains, leur description ironique de l'environnement existant, et leur refus de le condamner *a priori*, leur valent d'être accusé d'entraîner la profession dans une impasse. *Learning from Las Vegas* est pourtant moins la cause que la conséquence d'une situation professionnelle qui se dégrade rapidement aux États-Unis. Le livre des Venturi inquiète manifestement par le regard sans illusions qu'il porte, là où par exemple le discours d'Aldo Rossi²⁰⁰, tel qu'il s'exprime dans *L'architettura della città* publié à la même époque, rassure les architectes qu'en au rôle qu'ils peuvent continuer à jouer.

Entre 1971 et 1973, la réception de *Learning from Las Vegas* connaît une autre inflexion notable. L'ouvrage est désormais moins taxé de populisme que d'élitisme dans des revues d'architecture, où les deux thèmes restent pourtant d'actualité²⁰¹. Certes les Venturi se voient toujours reprocher de manquer à leur mission éducatrice et d'accepter trop vite le goût populaire, mais au vu de leurs réalisations, ils sont surtout accusés de cultiver une sophistication qui témoignerait *in fine* de leur mépris pour les gens simples. À noter que si ce débat se prolonge, il perd là aussi beaucoup de ses implications politiques ; les Venturi ne sont désormais plus soupçonnés de conservatisme ou de soutien aveugle au capitalisme. L'autre nouveauté, c'est que le livre est maintenant largement et favorablement accueilli dans le milieu universitaire. *Learning from Las Vegas* y est envisagé positivement comme un pont jeté entre la culture savante et la culture populaire dorénavant reconnue digne intérêt.

Beaucoup d'observateurs enfin, reprochent plus que jamais aux Venturi au milieu des années 1970 de dissocier les questions de forme et de contenu dans leur ouvrage. Ils sont ainsi accusés par beaucoup de confrères d'« ignorer toutes les conséquences sociales critiques de leur travail »²⁰², et de privilégier une approche esthétique du Strip. Au mieux ils sont jugés superficiels, et au pire coupables de compromission. La défense par anticipation qu'ils ont présentée en introduction de *Learning from Las Vegas* n'a fait que galvaniser leurs détracteurs. Il semble en fait, comme le note S. von Moos, que les Venturi ont heurté au plus profond « la morale des architectes »²⁰³, ou plutôt l'obligation qu'ils se font d'en avoir une. En effet, fidèles au précepte de

²⁰⁰ Les idées d'Aldo Rossi commencent à être diffusées aux États-Unis en 1976 dans la revue *Oppositions*.

²⁰¹ Cf. Haig BECK, « Elitist ! », *Architectural Design*, novembre 1976, pp.662-666. Et Alexander TZONIS, « In the name of the people », *Forum*, février 1976.

²⁰² *Op.cit.*, SHARE (1976), p.98.

²⁰³ *Op.cit.*, VON MOSS (1973), p.53.

Siegfried Gideon pour qui « l'architecture contemporaine prend son départ dans un problème *moral* »²⁰⁴, la plupart des professionnels américains et européens ne peuvent concevoir leur tâche sans engagement moral, politique ou social. *Learning from Las Vegas* apparaît pour eux comme une insupportable provocation, comme une rupture inacceptable avec ce qu'ils considèrent comme l'une des caractéristique incontournable du discours architectural depuis les années 1920.

²⁰⁴ Siegfried GIDEON, *Space, Time and Architecture : The growth of a new Tradition*, Cambridge : Harvard University Press, 1967 (5^e édition), p.705.

Troisième partie : 1977-1988

Chapitre 3.1

Learning from Las Vegas (1977)

Tandis que les dernières réactions à la première publication du livre des Venturi paraissent au printemps 1976, une nouvelle phase s'ouvre l'année suivante avec la parution de son édition révisée sous le titre *Learning from Las Vegas : The Forgotten Symbolism of Architectural Form*.¹ Cette seconde édition est depuis régulièrement rééditée et a déjà été diffusée à plus de 75,000 exemplaires². Elle a aussi été traduite et publiée en de nombreuses langues : le français en 1977, l'espagnol et le japonais en 1978, l'allemand et le coréen en 1979, l'italien en 1985, le serbo-croate en 1988, le turc en 1993 et le portugais en 2003³. C'est cette édition de l'ouvrage qui depuis plus de trente ans s'est imposée auprès du public comme la principale et souvent la seule occurrence connue du texte des Venturi. Avant d'envisager au chapitre suivant la manière dont elle a été à son tour accueillie par la critique, et la façon dont elle contribue aujourd'hui à faire de *Learning from Las Vegas* un classique de la littérature architecturale, je m'attarde dans ce chapitre sur les circonstances de cette réédition, et sur ce qui la différencie sur le fond comme sur la forme de la précédente version du livre des Venturi.

Vers un nouveau livre

Entre 1972 et 1977, alors que Robert Venturi et Denise Scott Brown participent activement à la controverse qui entoure *Learning from Las Vegas*, les deux architectes sont engagés dans plusieurs projets au sein de l'agence Venturi and Rauch. Alors que la crise économique touche durement le secteur de la construction, ils travaillent sur un certain nombre de maisons individuelles, et sur quelques édifices plus prestigieux comme l'extension du Allen Memorial Art Museum dans l'État de l'Ohio, un projet alors plutôt bien accueilli par la critique. Désormais au centre de la scène

¹ Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN & Steven IZENOUR, *Learning from Las Vegas : The Forgotten symbolism of Architectural Form*, Cambridge : The MIT Press, 1977.

² Selon l'agence VSBA, au 31 mars 2005, 74632 exemplaires de l'édition révisée de *Learning from Las Vegas* ont été vendus. Correspondance avec l'auteur, lettre du 28 octobre 2005.

³ Cf. *L'enseignement de Las Vegas, ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1977 ; *Aprendiendo de Las Vegas : el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona : Gustavo Gili, 1978 ; *Lernen von Las Vegas : zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Braunschweig : Vieweg, 1979 ; *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Venezia : Cluva Editrice, 1985 ; *Las Vegas'in Öğrettikleri*, Ankara : Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1993 ; *Aprendendo Com Las Vegas*, São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

architecturale américaine, les Venturi se trouvent associés de plusieurs manières différentes à la préparation des commémorations du bicentenaire de la révolution et de l'indépendance du pays qui doivent se tenir pendant l'année 1976. Après l'abandon de propositions plus ambitieuses, ils sont finalement invités à construire à Philadelphie un petit musée sur le site historique de l'habitation de Benjamin Franklin, l'un des pères fondateurs des États-Unis. Dans le cadre de ce projet, ils enterrent l'essentiel de la structure, et réalisent en surface un espace public – un jardin – dans lequel ils installent une vaste construction tridimensionnelle et iconique, une sorte de « fantôme » de la maison de B. Franklin. Finalement en situation de mettre en œuvre certaines de leurs idées, les Venturi réalisent ici pour la première fois une *enseigne* à grande échelle par le biais de laquelle, comme à Las Vegas, l'architecture de la communication prend le pas sur celle de l'espace.

Toujours dans le cadre des célébrations du bicentenaire, les deux architectes sont aussi invités à concevoir une exposition sur le symbolisme et l'esthétique du paysage et de l'architecture américaine ordinaire. Ils présentent ainsi « Signs of Life » du 26 février au 30 septembre 1976 à la Renwick Gallery à Washington, une manifestation dans laquelle ils mettent en scène successivement l'univers de la banlieue résidentielle, de la rue et du boulevard commercial. Ils utilisent pour cela les recherches conduites à la Yale School of Architecture sur Las Vegas en 1968, mais aussi celles menées en 1970 sur Levittown dans le cadre d'un autre studio intitulé « Learning from Levittown »⁴. L'exposition qui reprend bon nombre des arguments avancés dans *Learning from Las Vegas*, fait l'objet d'une importante réception critique qui confirme la polarisation continue des débats sur l'architecture en Amérique autour des idées défendues par les Venturi⁵.

Parallèlement, les Venturi finalisent donc une toute nouvelle édition de *Learning from Las Vegas*. On l'a vu précédemment⁶, le conflit qui les a opposés quelques années plus tôt à la responsable de la conception graphique de la première version de leur ouvrage, Muriel Cooper, s'est soldé par arrangement avec l'éditeur. Celui-ci prévoit que D. Scott Brown prenne en charge, le moment venu, la mise en œuvre d'une seconde édition. Entamé dès 1975, ce long processus est décrit par l'architecte dans un courrier à son interlocutrice aux MIT Press comme « un dur labeur, mené

⁴ Les Venturi ont cherché sans succès à publier ces recherches sous forme d'ouvrage. On peut en avoir un aperçu en français dans : Virginia CAROLL, « Levittown et après », *L'architecture d'aujourd'hui*, aout/sept. 1972, pp.38-42.

⁵ Cf. Deborah FAUSCH, « Ugly and Ordinary : The representation of the everyday », in Steven HARRIS and Deborah BERKE, *Architecture of the everyday*, New York : Princeton Architectural Press, 1997.

⁶ Cf. section 2.1.1.1

avec l'espoir qu'ensemble nous produirons un livre que nous pourrions tous aimer. »⁷ Les Venturi sont véritablement frustrés par la mise en page de l'édition originale de leur ouvrage, dont ils pensent qu'elle subordonne trop le fond à la forme. Ils trouvent que leurs idées passent au second plan derrière les expérimentations graphiques menées par M. Cooper, et que celle-ci a fait de leur livre un « canard ». Les deux architectes de Philadelphie veulent donc profiter de la réédition de *Learning from Las Vegas* pour en revenir à « une relation plus traditionnelle entre les blocs de textes, les sous-titres, titres et dimensions des pages. »⁸ Loin de l'immersion dans l'univers graphique du Strip à laquelle s'est essayée la graphiste, ils souhaitent proposer un ouvrage plus lisible que visible, et qui soit accessible par le plus grand nombre et la plus grande diversité de lecteurs. Ils l'imaginent comme un « hangar décoré », où l'iconographie est cette fois directement au service du contenu textuel. Soucieux d'arriver à leurs fins, les Venturi ne relâchent cette fois jamais leur vigilance, et assurent un contrôle total sur cette édition révisée qui paraît finalement le 15 juin 1977⁹.

Une révision à la baisse et à la hausse

La grande différence qui apparaît immédiatement lorsque l'on feuillette les versions de 1972 et de 1977 de *Learning from Las Vegas* a attiré ces dernières années l'attention et les commentaires d'historiens comme Michael J. Golec ou Aron Vinegar¹⁰. L'un et l'autre s'entendent ainsi pour déplorer la « miniaturisation » dont a fait l'objet l'ouvrage dans l'intervalle. Ils assurent que contrairement à ce qu'en disent les Venturi, la relation entre la forme du livre et les idées qu'il renferme y a perdu de sa force et de sa cohérence. Si on peut comme les deux historiens dans un premier temps relever l'amointrissement de l'ouvrage, il convient cependant de noter aussi un accroissement de son contenu, qui pour être moins directement perceptible n'en est pas moins significatif. Le tableau suivant donne quelques éléments de comparaison entre les deux éditions de l'ouvrage :

⁷ Cf. lettre de Denise Scott Brown à Barbara Ankeny du 16 avril 1976, citée dans Aron VINEGAR, *I Am A Monument : on Learning from Las Vegas*, Cambridge : The MIT Press, 2008, p.120.

⁸ Cf. lettre de Denise Scott Brown à Barbara Ankeny du 14 septembre 1976, citée dans *op.cit.*, VINEGAR (2008), p.167.

⁹ À noter qu'en 1977, *Complexity and Contradiction in Architecture* est aussi réédité, cette fois dans un format plus grand que celui d'origine.

¹⁰ Cf. Michael GOLEC, « Doing it deadpan : Venturi, Scott Brown and Izenour's Learning from Las Vegas », *Visible Language*, 37.3, 2003. Aron VINEGAR, *I am a Monument : On Learning from Las Vegas*, Cambridge : The MIT Press, 2008.

	Édition 1972	Édition 1977
Format	27,5x36cm	15x22,5cm
Nombre de pages	208	192
Texte	Parties I, II et III	Parties I et II
Impression	Couleur	Noir et blanc
Illustrations	548 (182 en couleur)	146

Quelques éléments de comparaison entre les éditions de 1972 et de 1977

Les moins

Au premier abord donc, le livre de 1977 est moins grand et moins lourd que celui paru cinq années plus tôt. Il comporte moins de pages et est imprimé en noir et blanc et non plus en couleur – à l’exception de la double page 62-63, et sur un papier de moins bonne qualité. C’est une édition de poche – *paperback* – à l’évidence moins prestigieuse que celle d’origine. Sa couverture n’est plus cartonnée et toilée, mais souple et moins spectaculaire. Elle n’est pas recouverte par une jaquette.

En pages intérieures, un certain nombre de documents qui participent au péri-texte de la première édition comme l’affiche annonçant le studio de Yale ou la note sur la paternité de l’ouvrage disparaissent – sans pour autant que le problème soulevé ait été réglé comme en témoigne D. Scott Brown dans sa nouvelle préface. D’autres éléments ont été modifiés ou déplacés. Le livre est dorénavant dédié à Robert Scott Brown et non plus à ses parents, les pages qui créditent les illustrations sont remises à sa toute fin, et l’appendice qui se trouvait après la troisième partie, est maintenant avancé après la seconde.

En ce qui concerne le texte proprement dit, les « notes d’ateliers » de la première partie – qui prennent ici véritablement leur nom – sont rassemblées à la fin de celle-ci et ne courent désormais plus en parallèle du document principal. Elles n’interagissent plus avec les illustrations, lesquelles sont beaucoup moins nombreuses. Selon une organisation beaucoup plus traditionnelle, les images sont regroupées par cahiers et alternent avec le texte plutôt qu’elles ne dialoguent avec lui comme c’est le cas dans la première édition. La mise en page est cette fois harmonisée à travers le livre sur une seule colonne. Les intertitres – parfois simplifiés dans la première partie – sont justifiés au centre, et les notes sont remises en bas de page. L’interlignage

est simple et le texte est désormais composé dans la police de caractère, Baskerville. Le *design* du volume est ainsi beaucoup plus conventionnel et tourne explicitement le dos à l'édition spectaculaire de 1972.

Enfin, et c'est la réduction la plus significative qui caractérise la nouvelle version de *Learning from Las Vegas*, la troisième partie dans laquelle les Venturi exposaient le travail de leur agence a tout simplement été supprimée. Rassemblant près de la moitié du texte et des images de la première édition¹¹, ce vaste *portfolio* fait ici les frais d'un recentrage de l'ouvrage sur son contenu théorique. Contraints de réduire le nombre de pages pour cette édition *paperback*, les auteurs sacrifient la partie la plus longue et probablement la moins importante à leurs yeux. Le livre ne réunit désormais plus que l'étude sur le Strip de Las Vegas et l'exposé sur le symbolisme en architecture. La réduction de son format et de sa pagination se répercute sur le coût de vente qui est lui aussi largement revu à la baisse – en tenant compte de l'inflation, son prix est divisé par plus de trois entre 1972 et 1977.

Les plus

Bien que l'édition révisée se caractérise par une réduction quantitative et qualitative, un certain nombre d'additions sont toutefois à noter. Si le texte proprement dit des première et deuxième parties reste inchangé, exception faite de quelques corrections orthographiques et grammaticales mineures, quelques illustrations nouvelles apparaissent. Il s'agit de photographies inédites comme aux pages 32, 33, 58, 59, etc., mais aussi de vignettes de l'édition originale qui ont été agrandies comme aux pages 48, 52 ou 62. Plus significativement, c'est dans le péri-texte – dont la fonction est de bien faire lire l'ouvrage¹² – que les Venturi apportent des éléments nouveaux.

Ils dotent d'abord le livre d'un sous-titre : « le symbolisme oublié de la forme architecturale ». Celui-ci n'apparaît cependant ni sur la tranche du volume, ni même sur sa couverture – où *Learning from Las Vegas* se trouve flanqué d'une simple mention « édition révisée », mais en page de titre intérieure. Les Venturi assurent donc d'un côté la continuité avec l'édition de 1972 et préservent le caractère provocateur et mystérieux de leur intitulé d'origine, mais d'un autre côté explicitent le contenu de l'ouvrage en insistant sur appartenance claire à la littérature architecturale.

¹¹ Cf. section 2.1.2. note 34.

¹² Cf. section 2.1.1.4

communication. Just as an analysis of the structure of a Gothic cathedral need not include a debate on the morality of medieval religion, so Las Vegas's values are not questioned here. The morality of commercial advertising, gambling interests, and the competitive instinct is not at issue here, although, indeed, we believe it should be in the architect's broader, *synthetic* tasks of which an analysis such as this is but one aspect. The analysis of a drive-in church in this context would match that of a drive-in restaurant, because this is a study of method, not content. Analysis of one of the architectural variables in isolation from the others is a respectable scientific and humanistic activity, so long as all are resynthesized in design. Analysis of existing American urbanism is a socially desirable activity to the extent that it teaches us architects to be more understanding and less authoritarian in the plans we make for both inner-city renewal and new development. In addition, there is no reason why the methods of commercial persuasion and the skyline of signs analyzed here should not serve the purpose of civic and cultural enhancement. But this is not entirely up to the architect.

BILLBOARDS ARE ALMOST ALL RIGHT

Architects who can accept the lessons of primitive vernacular architecture, so easy to take in an exhibit like "Architecture without Architects," and of industrial, vernacular architecture, so easy to adapt to an electronic and space vernacular as elaborate neo-Brutalist or neo-Constructivist megastructures, do not easily acknowledge the validity of the commercial vernacular. For the artist, creating the new may mean choosing the old or the existing. Pop artists have relearned this. Our acknowledgment of existing, commercial architecture at the scale of the highway is within this tradition.

Modern architecture has not so much excluded the commercial vernacular as it has tried to take it over by inventing and enforcing a vernacular of its own, improved and universal. It has rejected the combination of fine art and crude art. The Italian landscape has always harmonized the vulgar and the Vitruvian: the *contorni* around the *duomo*, the *portiere's* laundry across the *padrone's portone*, *Supercortemaggiore* against the Romanesque apse. Naked children have never played in our fountains, and I. M. Pei will never be happy on Route 66.

ARCHITECTURE AS SPACE

Architects have been bewitched by a single element of the Italian landscape: the piazza. Its traditional, pedestrian-scaled, and intricately enclosed space is easier to like than the spatial sprawl of Route 66 and

Los Angeles. Architects have been brought up on Space, and enclosed space is the easiest to handle. During the last 40 years, theorists of Modern architecture (Wright and Le Corbusier sometimes excepted) have focused on space as the essential ingredient that separates architecture from painting, sculpture, and literature. Their definitions glory in the uniqueness of the medium; although sculpture and painting may sometimes be allowed spatial characteristics, sculptural or pictorial architecture is unacceptable—because Space is sacred.

Purist architecture was partly a reaction against nineteenth-century eclecticism. Gothic churches, Renaissance banks, and Jacobean manors were frankly picturesque. The mixing of styles meant the mixing of media. Dressed in historical styles, buildings evoked explicit associations and romantic allusions to the past to convey literary, ecclesiastical, national, or programmatic symbolism. Definitions of architecture as space and form at the service of program and structure were not enough. The overlapping of disciplines may have diluted the architecture, but it enriched the meaning.

Modern architects abandoned a tradition of iconology in which painting, sculpture, and graphics were combined with architecture. The delicate hieroglyphics on a bold pylon, the archetypal inscriptions of a Roman architrave, the mosaic processions in Sant'Apollinare, the ubiquitous tattoos over a Giotto Chapel, the enshrined hierarchies around a Gothic portal, even the illusionistic frescoes in a Venetian villa, all contain messages beyond their ornamental contribution to architectural space. The integration of the arts in Modern architecture has always been called a good thing. But one did not paint *on* Mies. Painted panels were floated independently of the structure by means of shadow joints; sculpture was in or near but seldom on the building. Objects of art were used to reinforce architectural space at the expense of their own content. The Kolbe in the Barcelona Pavilion was a foil to the directed spaces: The message was mainly architectural. The diminutive signs in most Modern buildings contained only the most necessary messages, like LADIES, minor accents begrudgingly applied.

ARCHITECTURE AS SYMBOL

Critics and historians, who documented the “decline of popular symbols” in art, supported orthodox Modern architects, who shunned symbolism of form as an expression or reinforcement of content: meaning was to be communicated, not through allusion to previously known forms, but through the inherent, physiognomic characteristics of form. The creation of architectural form was to be a logical process, free from images of past experience, determined solely by program and structure,

Plus significatif encore, les Venturi ajoutent sous la plume de D. Scott Brown une « préface à l'édition révisée » de *Learning from Las Vegas*. Contrairement à l'introduction à la première édition qui revient beaucoup sur la genèse du livre¹³, ce nouveau texte s'attarde sur sa réception récente, sur la manière dont il convient selon ses auteurs de le lire, et sur l'influence qu'il exerce depuis sa première parution.

D. Scott Brown justifie d'abord la décision d'« abrégé » l'ouvrage comme un moyen de réduire le prix élevé de l'« édition originale », mais surtout comme une tentative de « déplacer l'accent du livre des illustrations vers le texte »¹⁴, et de mettre un terme à la « contradiction » entre le contenu et la forme du livre. L'auteure solde ici publiquement les comptes avec M. Cooper et avec le *design* « Bauhaus » de l'édition originale. Débarrassé de cette ambiguïté, *Learning from Las Vegas* peut selon D. Scott Brown être reçu pour ce qu'il est, à savoir un « traité » sur le symbolisme dans l'architecture¹⁵. Elle précise que les quelques modifications apportées au texte vont dans le sens d'une telle clarification.

D. Scott Brown réagit ensuite à un certain nombre de réactions suscitées par la première édition de l'ouvrage. Elle mentionne successivement les allégations sur le manque de « responsabilité et de préoccupation sociale » qui caractérise pour ses détracteurs *Learning from Las Vegas*, les interrogations sur la pertinence du livre à l'heure de la crise énergétique et économique, et l'absence récurrente de considération pour sa propre contribution. Elle renvoie sur ces trois points à trois essais récents dans lesquels elle dit s'expliquer longuement¹⁶. D. Scott Brown liste ensuite une série de travaux et surtout d'écrits qui s'inscrivent dans la lignée de *Learning from Las Vegas* : le studio sur Levittown mené à Yale, l'exposition *Signs of Life* et quelques autres articles encore. Elle dresse également un premier bilan de l'influence exercée par le livre qu'elle cosigne avec R. Venturi et S. Izenour. Elle assure que « les idées qui furent lancées dans *Learning from Las Vegas* rencontrent aujourd'hui un plus large accueil que lorsqu'elles furent publiées pour la première fois. »¹⁷ D. Scott Brown suggère par ailleurs que la transformation du paysage de Las Vegas au cours des neuf dernières années n'entame en rien la validité de ses idées sur le symbolisme et le goût populaire en architecture. Pour elle plus que jamais, « nous les architectes pouvons apprendre de Rome et de Las Vegas et de tout ce qui nous entoure où que nous soyons. » Avec cette nouvelle préface riche de sens, D. Scott Brown participe, on le voit, à la fois

¹³ Cf. section 2.1.1.4

¹⁴ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1977), p.xv.

¹⁵ Cf. section 3.3.2.1

¹⁶ Denise SCOTT BROWN, « On Architectural Formalism and Social Concern : A Discourse for Social Planners and Radical chic Architects », *Oppositions* n°5, été 1976 ; « An Interview with Denise Scott Brown by Alison sky », *On Site* n°5/6, automne 1974 ; « Sexism and the Star System in Architecture », non publié.

¹⁷ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1977), p.xvi.

à la production et à la réception de *Learning from Las Vegas*, et articule d'une manière on ne peut plus explicite ces deux processus qui façonnent l'œuvre depuis une dizaine d'années.

L'interaction entre auteurs et lecteurs de *Learning from Las Vegas* se matérialise également par l'ajout à la fin du volume d'une bibliographie de vingt-et-une pages. Il y est répertorié avec un grand souci de présence, les textes publiés par R. Venturi, par D. Scott Brown, par R. Venturi et D. Scott Brown, par D. Scott Brown et R. Venturi, et par leurs collaborateurs. Mais on y trouve surtout recensés méthodiquement tous les articles parus *sur* les travaux de l'agence Venturi & Rauch, à travers le monde entier entre 1960 et 1977, parmi lesquels sont mises en évidence les « recensions de *Learning from Las Vegas* »¹⁸. Là encore, les Venturi montrent qu'ils sont très attentifs à la manière dont leur ouvrage est accueilli par la critique.

Une quatrième de couverture originale complète enfin le nouveau péri-texte de l'ouvrage. Une fois de plus il y est mentionné qu'il a suscité une « saine controverse » depuis 1972. Plusieurs *book reviews* sont citées en ce sens, toutes tirées de la presse généraliste ou de revues universitaires ; y sont mis en avant la polémique avec les architectes modernistes et le pont jeté par le livre entre cultures savante et populaire.

À travers sa nouvelle préface, sa bibliographie, et sa quatrième de couverture, l'édition révisée de *Learning from Las Vegas* est ainsi mise en scène par ses auteurs et ses éditeurs comme un ouvrage théorique controversé. Paradoxalement, celui-ci va dans les années qui suivent progressivement faire l'objet d'un remarquable consensus.

¹⁸ *Ibid.*, pp.167-189.

Chapitre 3.2

Réception III

Après la publication de l'édition révisée de *Learning from Las Vegas* en 1977 s'ouvre une troisième période pour la réception du discours des Venturi. Celle-ci n'a *a priori* pas de limites dans le temps ; aujourd'hui encore, trente années après, on lit et commente en effet toujours cette même édition de l'ouvrage, en langue anglaise ou dans l'une de ses nombreuses traductions. Pour autant, j'en fais ici l'hypothèse, la controverse qui entoure *Learning from Las Vegas* marque le pas à partir de 1988, lorsque le livre est définitivement reconnu comme un *classique*. Au cours de cette seconde décennie de réception, les réactions de la critique prennent de nouvelles formes. Si dans un premier temps c'est dans la presse qu'elles se manifestent encore, très rapidement on les retrouve dans des recueils d'histoire et de théorie de l'architecture, puis dans un ensemble de textes où se discute plus généralement la question du postmodernisme. C'est donc cette fois à travers trois *corpus* assez différents, que j'envisage successivement dans ce chapitre la réception du livre des Venturi qui, on va le voir, n'est plus dominée par une polémique déchirante comme auparavant, mais se caractérise *a contrario* par l'établissement d'un large consensus sur sa valeur et son sens.

Si certains historiens affirment aujourd'hui que « depuis sa première publication en 1972, *Learning from Las Vegas* a été immédiatement reconnu comme une prise de position originale dans l'histoire et la théorie de l'architecture, et peu après salué comme l'un des textes fondateurs du postmodernisme »¹, je m'efforce au contraire de démontrer ici que cette réalité est beaucoup moins le résultat d'un coup d'éclat initial de ses auteurs, que le fruit d'un long et incertain processus historique engageant un grand nombre d'acteurs issus d'horizons différents. Encore une fois, loin d'une approche essentialiste, je m'attache dans ce chapitre à montrer comment le livre que nous tenons de nos jours entre nos mains a pris sa forme actuelle au gré d'une interaction fructueuse entre les Venturi et leurs lecteurs, laquelle révèle une fois encore la construction sociohistorique de l'ouvrage.

¹ Aron VINEGAR, *I'm a monument : On Learning from Las Vegas*, Cambridge : MIT Press, 2008, p.1

Dernière actualité (1977-1979)

Une nouvelle période s'ouvre donc en juin 1977 avec la publication de *Learning from Las Vegas : The forgotten Symbolism of Architectural Form* chez MIT Press. À partir de ce moment-là, la réception du livre des Venturi porte pour l'essentiel sur cette édition révisée, qui par sa rapide et large diffusion supplante auprès du public la version originale désormais difficilement accessible. À chaud, et pendant deux ans, la critique continue ainsi à s'exprimer dans la presse et dans quelques ouvrages qui paraissent pour la plupart d'entre eux aux États-Unis.

Les textes de la réception de *Learning from Las Vegas* par la critique entre 1977 et 1979

- C. Jencks, « Venturi et al are Almost all Rights », *Architectural Design*, juillet-août 1977.
- C. Ray smith, *Supermannerism : New Attitudes in Post-Modern Architecture*, 1977.
- P. Goldberger, « Design Notebook », *The New York Times*, 22 septembre 1977.
- R. Campbell, « Architecture's gurus of the garish », *The Boston Sunday Globe*, 23 octobre 1977.
- A. Colquhoun, « Sign and Substance : Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin », *Oppositions*, automne 1978.
- D. R. Unruh, « Learning from Las Vegas : The Forgotten Symbolism of Architectural Form », *Urban Life*, avril 1979.
- P. J. Finkelpearl, « Contemporary Confrontations », *The Journal of the Society of Architectural Historians*, mai 1979.

Dans la presse quotidienne

À l'automne 1977, la nouvelle édition du livre des Venturi suscite encore une fois un écho positif dans la grande presse américaine. Le critique Paul Golberger commente ainsi rapidement dans *The New York Times* les rééditions de *Complexity and Contradiction in Architecture* et de son « extension » *Learning from Las Vegas*. Tandis que le premier ouvrage de R. Venturi gagne selon lui en lisibilité par agrandissement de son format, le second le fait par réduction. Si le *design* original du livre cosigné par Denise Scott Brown « semblait contredire tout ce que le texte lui-même essayait de dire »², la nouvelle édition – « presque ennuyante » par sa mise en page – est plus en accord avec les souhaits de ses auteurs.

Quelques mois plus tard, P. Goldberger qui consacre cette fois sa chronique à Las Vegas, revient plus longuement encore sur *Learning from Las Vegas*. Il note que depuis sa première publication, la phrase-titre de l'ouvrage « est devenue partie intégrante du jargon architectural ». Les Venturi ont d'après lui réussi en une décennie à changer le regard des architectes sur la ville du Nevada à tel

² Paul GOLBERGER, « Design Notebook », *The New York Times*, 22 septembre 1977, p.12.

point que désormais « prendre Las Vegas au sérieux comme environnement architectural n'est plus révolutionnaire comme cela l'a été pendant une décennie. »³

Robert Campbell, le critique d'architecture du *Boston Sunday Globe* qui consacre une recension en bonne et due forme au livre, en arrive exactement aux mêmes conclusions. Il relève lui aussi une meilleure adéquation entre le fond et la forme. Pour lui, la première édition est une « usine à gaz ». Le « MIT Press l'a mise en pages comme bon lui semblait, c'est-à-dire avec profusion d'espace blanc et des caractères sans-serif maigre et illisible », tandis que la nouvelle version est beaucoup plus « utile ». Mais comme son collègue, le critique note surtout qu'au cours des dernières années les idées des Venturi se sont imposées, et que l'architecture envisagée comme communication est « un thème qui depuis domine la critique ». Pour R. Campbell, les Venturi « ont été les personnages les plus importants – pas seulement aux États-Unis, mais internationalement – pour la remise en question de ce qui est devenu l'idéologie fermée du modernisme. » C'est pourquoi *Learning from Las Vegas* peut et doit être à partir de maintenant considéré comme « un classique indispensable. »⁴

Dans les publications architecturales

Près de dix ans après sa première apparition dans les colonnes de *The Architectural Forum* – un magazine qui a cessé de paraître en 1974 – *Learning from Las Vegas* reçoit un accueil toujours aussi circonspect dans le milieu architectural. Si les titres de la presse professionnelle américaine comme *Progressive Architecture*, *AIA journal*, *Architectural Record* et *Architecture plus* restent complètement muets, en Angleterre *Architectural Design* consacre dès l'été 1977 une longue recension à l'édition révisée du livre des Venturi.

Après Martin Pawley, c'est le critique et historien Charles Jencks qui ravive en effet la polémique entretenue par la revue anglaise avec les deux architectes de Philadelphie et autour de leur ouvrage. Celui-ci note d'entrée que « beaucoup a été écrit sur le sujet », et que le temps est peut-être venu pour « un jugement objectif » à propos du livre des Venturi, qui à « 95 % » correspond à ce qu'il pense. Pour autant, C. Jencks se lance dans une recension qu'il annonce aussi « partielle » que « négative »⁵. Il condamne d'abord la forme et le genre de l'ouvrage, qui par l'accumulation

³ Paul GOLBERGER, « Design Notebook », *The New York Times*, 13 avril 1978, p.C10.

⁴ Robert CAMPBELL, « Architecture's gurus of the garish », *The Boston Sunday Globe*, 23 octobre 1977.

⁵ Charles JENCKS, « Venturi et al are Almost all Rights », *Architectural Design*, juillet-août 1977, p.468.

de ses courts paragraphes lui rappellent les manifestes polémiques de Le Corbusier ; aucune « théorie rationnelle » ne peut pour lui véritablement s'y exprimer. Sur le contenu, le critique reproche aux Venturi de substituer avec leur livre une idéologie à une autre, et de faire ainsi preuve d'un « dogmatisme de l'antidogmatisme ». Ils s'emploient en effet selon lui à exclure et inverser ce qui ne leur convient pas, et s'obstinent à vouloir faire la révolution comme ils l'annoncent d'entrée de jeu.

Comme peu l'ont fait jusque-là, C. Jencks attaque aussi les deux architectes de Philadelphie sur leur approche du symbolisme. Il leur reproche d'être naïfs, et de considérer les signes en architecture « comme s'ils étaient directement, et simplement dans les édifices, et non codés à destination de certains groupes », c'est-à-dire indéterminés d'un point de vue sociologique et culturel. Pour le critique, les Venturi doivent se poser la question de savoir « à qui un signe est-il adressé ? »⁶ Il regrette aussi, comme L.B. Holland quelques années plus tôt, la simplification à laquelle ils se livrent sur les notions de dénotation et de connotation.

Enfin, C. Jencks qui relaye aussi les attaques anciennes sur le populisme des Venturi, s'interroge sur le contenu des messages véhiculés par l'architecture de la communication dont ils font la promotion. Il craint en effet que « si les architectes n'ont rien d'important à dire, si la société n'a pas d'idéologie crédible à communiquer à travers ses édifices, alors le langage de l'architecture va se détériorer plus encore. » Sur tous ces sujets, et C. Jencks y revient à deux reprises dans sa recension, *Learning from Las Vegas* et ses auteurs se démarquent de ce qu'il appelle le « Post-Modernisme », un mouvement auquel il consacre justement un ouvrage la même année.

C. Jencks publie en effet *The Language of Post-Modern Architecture* dans lequel il fait de très nombreuses allusions au livre des Venturi, sans pourtant le citer de manière explicite, sinon dans une note⁷. Dans son ouvrage, le critique identifie successivement les deux architectes de Philadelphie comme les auteurs du « premier antimonument du postmodernisme », de la « première anti-exposition d'architecture postmoderne » et du « premier promonument post-moderniste »⁸. Pour autant, il considère qu'en rejetant violemment l'architecture moderniste et ses « canards » au nom de l'esprit du temps, les Venturi font preuve dans *Learning from Las Vegas* d'un « exclusivisme » ou d'un sectarisme qui n'a rien à envier à celui de ces mêmes architectes modernes. De plus, en dépit de leur sensibilité aux codes de l'architecture populaire et leur élitisme sous-jacent, ils ne parviennent toujours pas selon le critique anglais à articuler de manière

⁶ *Ibid.*, p.469.

⁷ Charles JENCKS, *Le langage de l'architecture post-moderne*, London : Academy, 1979 (1977), p.133.

⁸ A savoir, le Headquarters Building for Nurses and Dentists de 1960, l'exposition Signs of Life de 1976 et le musée et jardin Franklin Court de 1976.

pleinement satisfaisante une architecture « doublement codée », qui parle aux uns et aux autres. Distribuant les bons et les mauvais points dans son livre, C. Jencks demande ainsi aux Venturi de faire encore un effort pour être vraiment postmodernes.

La même année, C. Ray Smith se montre lui moins sourcilleux. Il donne en effet une large place à *Learning from Las Vegas* – en l’occurrence à l’édition de 1972 – dans l’ouvrage qu’il consacre à l’architecture et au *design* américain des années 60, et qu’il sous-titre « nouvelles postures dans l’architecture post-moderne ». Parlant de R. Venturi qu’il décrit comme « le plus original provocateur et le théoricien le plus largement publié de nos jours »⁹, il cite à plusieurs reprises le livre qu’il a coécrit avec D. Scott Brown. Il le présente comme l’une des sources principales du mouvement qu’il baptise pour sa part « Supermannerism », par référence en même temps aux superhéros des *comic books* américains et à la période maniériste de la fin de la Renaissance.

À distance raisonnable de ce débat sur l’affiliation discutée des deux architectes de Philadelphie et de leur livre au courant postmoderniste naissant, un autre historien et critique anglais y consacre un long essai l’année suivante dans la revue *Oppositions*, laquelle a déjà par le passé ouvert largement ses colonnes à la controverse entourant *Learning from Las Vegas*.¹⁰ Alan Colquhoun, auquel R. Venturi et D. Scott Brown se réfèrent longuement dans leur livre, analyse ce qui distingue cet ouvrage de *Complexity and Contradiction in Architecture*, réédité aussi l’année précédente ; il parle en l’occurrence d’un « changement de position »¹¹ entre les deux textes. L’historien souligne l’ambiguïté de la rhétorique populiste des Venturi. Certes, la plupart des architectes ne sont plus aujourd’hui en situation de « comprendre et d’interpréter les désirs des clients », car d’autres comme les promoteurs immobiliers le font à leur place. Mais selon A. Colquhoun, lorsque les Venturi s’intéressent à Las Vegas ou à Levittown, ils « attirent l’attention sur l’absurdité du goût populaire » et s’adressent surtout à leurs semblables, manquant inévitablement de sincérité vis-à-vis de leur client.

L’historien anglais s’attarde aussi sur la distinction que les Venturi établissent désormais entre la « fonction et l’esthétique », « la substance et la signification » à travers leur théorie du « hangar décoré ». En dissociant profondément l’apparence des bâtiments des usages et des espaces qu’ils renferment, les deux architectes de Philadelphie leur font perdre de leur complexité et réduisent leur intérêt. Pour A. Colquhoun, les édifices conçus par les Venturi « ne visent pas comme

⁹ C.R. SMITH, *Supermannerism : New Attitudes in Post-Modern Architecture*, New York : Dutton, 1977, p.54.

¹⁰ À travers notamment la recension qu’y a consacré Fred Koetter dans le n°3 en mai 1974, et la réponse qu’y a apporté Denise Scott Brown dans le n°5 à l’été 1976.

¹¹ Cf. Alan COLQUHOUN, « Sign and Substance : Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin », *Oppositions* n°14, automne 1978, p.177.



Robert Venturi portraité en *Supermannerist* par C. Ray Smith en 1977

d'autres bâtiments post-fonctionnalistes à définir une alternative au langage du fonctionnalisme. Ils révèlent, mais ne dépassent pas, les contradictions latentes dans la situation contemporaine de l'architecture, ce qui rend difficile la discussion critique d'une œuvre. »¹² A. Colquhoun comme C. Jencks distinguent donc clairement *Learning from Las Vegas* des théories de l'après-modernisme qui prennent alors leur essor. Les Venturi qui sont apparus pendant des années comme les meilleurs ennemis des architectes modernistes se voient ici inscrits par deux critiques influents dans leur continuité.

Dans les revues universitaires

Quelques mois plus tard, la publication de l'édition révisée de *Learning from Las Vegas* suscite deux ultimes recensions dans des revues universitaires. Dans les colonnes du journal de la Society of Architectural Historians, Philip J. Finkelpearl – un ami de longue date de R. Venturi – revient en effet sur plusieurs textes récents consacrés aux Venturi ou dont ils sont les auteurs. Le critique note qu'au cours des dernières années une attention considérable leur a été apportée, alors même qu'aucune réalisation architecturale d'importance ne peut être mise à leur crédit. Pour lui, la place qu'ils occupent sur la scène américaine ne peut donc s'expliquer que par le retentissement de leurs écrits et en particulier de *Complexity and Contradiction in Architecture* et *Learning from Las Vegas*. Deux ouvrages qui ont fait l'objet d'« améliorations indiscutables » à l'occasion de leur réédition, remarque P.J. Finkelpearl pour qui « il peut être utile de considérer le rôle que ces travaux souvent cités ont joué dans l'établissement de la renommée de l'agence et dans ses succès. »¹³ Pour le critique, mieux que le premier livre de R. Venturi, *Learning from Las Vegas* a montré la voie à l'architecture « Post-Moderne ». P.J. Finkelpearl note en effet que « six années après sa première formulation, on voit que le concept de *hangar décoré* a fourni à Venturi and Rauch une métaphore pour guider leur travail, et que leurs idées continuent d'être influentes au plus haut niveau, comme en témoigne le projet pour le siège de AT&T à New York avec son désormais fameux fronton brisé. »¹⁴ Le critique se réfère ici au gratte-ciel dont Philip Johnson et John Burgee assurent alors la conception, et qui derrière une façade au symbolisme affiché, se révèle être un immeuble de bureau des plus fonctionnels. Le bâtiment se présente à tout point de vue comme l'antithèse du Seagram Building conçu lui aussi par P. Johnson et Mies Van der Rohe au milieu des années 1950 dans un style moderniste.

¹² *Ibid.*, p.186.

¹³ Philip J. FINKELPEARL, « Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, 2nd ed. », *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.38, n°2, mai 1979, p.203.

¹⁴ *Ibid.*, p.204.

Enfin, on trouve aussi la même année une recension de *Learning from Las Vegas* dans *Urban Life*, une revue d'études ethnographiques. David R. Unruh y souligne combien les « outils » mis en œuvre par les Venturi pour rendre « compréhensible » l'environnement urbain peuvent intéresser les sociologues, autant que les urbanistes et les architectes. Il salue cependant plutôt les intentions des Venturi que les résultats auxquels ils arrivent véritablement, tant leur texte s'apparente selon lui à « un mélange savant de spéculation, d'impression personnelle, de critique mordante, d'éloge enthousiaste et d'hypothèses rudimentaires. »¹⁵ D. R. Unruh compare ainsi la première partie de *Learning from Las Vegas* à un « flux de conscience » (*stream of consciousness*), à un monologue intérieur parfois difficile à suivre, mais entraînant. Cette réaction tardive n'apporte par ailleurs guère d'éléments nouveaux.

Après le printemps 1979, plus aucune recension à proprement parler de *Learning from Las Vegas* ne paraît dans la presse grand public, professionnelle et universitaire. Seules les traductions successives de l'ouvrage en différentes langues lui valent d'être sporadiquement chroniqué dans quelques journaux et magazine étrangers.

***Learning from Las Vegas* entre dans l'histoire (1980-1988)**

Mais alors que *Learning from Las Vegas* perd enfin de son actualité dans la presse, le livre entre progressivement dans l'histoire. Dès le début des années 1980, il trouve en effet un écho qui va grandissant dans l'historiographie de l'architecture moderne et postmoderne. L'ouvrage des Venturi donne ainsi lieu à une nouvelle forme de réception, dont les comptes-rendus certes souvent modestes par la taille, ont pour caractéristique d'être très largement diffusés, et lus aujourd'hui encore.

Un constat préalable s'impose ; parmi les nombreux livres d'histoire de l'architecture qui paraissent pour la première fois, ou sont mis à jour à cette époque, la plupart font référence à *Learning from Las Vegas*. Publiés en Europe et aux États-Unis, ils accordent au texte des Venturi une place variable, qui va de la simple mention aux développements les plus larges, et lui réservent un accueil parfois bienveillant, et parfois beaucoup plus critique.

¹⁵ David R. UNRUH, « Learning from Las Vegas : The Forgotten symbolism of Architectural Form », *Urban Life*, avril 1979, p.120-123.

Les textes de la réception de *Learning from Las Vegas* dans l'histoire de l'architecture

- Francesco Dal Co & Manfredo Tafuri, *Architettura Contemporanea*, 1976.
- K. Frampton, *Modern Architecture : A Critical History*, 1980.
- William J. Curtis, *Modern architecture since 1900*, 1982.
- Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne : Architektur der Gegenwart*, 1984.
- Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1985.
- Spiro Kostof, *A History of Architecture : Settings and Rituals*, 1985.
- M. Trachtenberg & I. Hyman, *Architecture from prehistory to post-modernism*, 1986.
- Stanislaus Von Moos, *Venturi, Rauch & Scott Brown*, 1987
- Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura Moderna*, 1987.
- Renato De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, 1988.
- Peter Hall, *Cities of Tomorrow*, 1988.

Histoires de l'architecture moderne

C'est Kenneth Frampton, l'historien britannique résidant aux États-Unis, qui le premier traite de *Learning from Las Vegas* dans l'histoire critique de l'architecture moderne qu'il fait paraître en 1980¹⁶. Dans un premier passage, il renoue mot pour mot avec la polémique qui l'a opposée près de dix ans plus tôt à D. Scott Brown dans les colonnes de *Casabella*. Dénonçant chez les Venturi de « l'idéologie dans sa forme la plus pure », K. Frampton s'offusque de la manière qu'ils ont dans leur livre d'« excuser le kitsch impitoyable de Las Vegas » et de passer de « l'acceptation de l'hétéroclite à sa glorification ». Pour lui, l'ironie dont font preuve les Venturi s'apparente à une « soumission totale » à « l'économie de marché »¹⁷. L'historien se livre ainsi à une diatribe idéologique contre *Learning from Las Vegas*, qu'il assimile sans détour à une apologie du capitalisme. Dans un second passage, K. Frampton jette un regard plus historicisant sur le livre dont il déplore manifestement l'influence et l'importance :

La ligue populiste de *Learning from Las Vegas* ne resta pas inaperçue. Au contraire, elle reçut un certain soutien en Amérique et en Europe, culminant avec son adoption officielle en Italie avec la Biennale de Venise de Paolo Portoghesi, ouverte sous le titre historiciste *La présence du passé*. Le nombre des disciples de Venturi s'élargit à la suite de la réponse immédiate qu'il reçut dans les cercles académiques et professionnels (...) L'effet concret, au moins dans la culture anglo-saxonne, fut de créer une réaction aveugle contre toutes les formes de modernité en architecture, situation que le critique Charles Jencks allait bientôt identifier comme le post-modernisme.¹⁸

¹⁶ Kenneth FRAMPTON, *Modern Architecture: A Critical History*, Londres : Thames & Hudson, 1980.

¹⁷ Kenneth FRAMPTON, *L'architecture moderne : une histoire critique*, Paris : Sers, 1985, pp.268-269.

¹⁸ *Ibid.*, p.282-283.

Avec ses commentaires acerbes, K. Frampton est à l'évidence moins observateur qu'acteur de la polémique déclenchée par *Learning from Las Vegas*. Son intervention montre bien que l'historiographie participe au même titre que la critique journalistique à la réception du livre des Venturi, et à la formation de son sens et de sa valeur.

Deux ans plus tard, un autre historien britannique, William J. Curtis, fait preuve d'un peu plus de distance. Dans son histoire de l'architecture moderne¹⁹, il s'attarde lui aussi sur l'« attitude populiste » des deux architectes de Philadelphie, et doute de leur sincérité, mais pour autant ne verse pas dans la condamnation morale. Par ailleurs, il relève dans la publication des Venturi la volonté de « créer une architecture vraiment américaine. »²⁰ À noter qu'un troisième historien anglais, David Watkin, qui publie aussi à l'époque une histoire de l'architecture occidentale, fait lui l'impasse sur *Learning from Las Vegas*, et à propos de R. Venturi, n'évoque brièvement que son premier ouvrage²¹. Enfin, en marge de la discipline le géographe anglais Peter Hall consacre à la fin des années 1980 un long passage à l'ouvrage des Venturi dans son histoire critique de l'urbanisme. À ses yeux sa parution a été un événement : « le résultat pour l'architecture internationale fut cataclysmique : *Learning from Las Vegas* est l'un des points de rupture distinctifs qui marque la fin du mouvement moderne en architecture et son déplacement par le post-modernisme ». Pour P. Hall il ne fait pas de doute que le livre « pour l'étudiant en urbanisme, marque en plus une révolution : dorénavant, les artefacts de la civilisation de bord de route étaient bons à étudier en eux-mêmes. »²²

En Italie où depuis la Seconde Guerre mondiale l'histoire est au cœur des réflexions théoriques sur l'architecture, les principales figures du milieu s'intéressent au livre des Venturi. Avant même sa réédition, Francesco Dal Co et Manfredo Tafuri l'épinglent sans jamais le citer explicitement, et l'assimilent comme K. Frampton à une capitulation devant une réalité qu'ils condamnent :

Au mythe de Kahn répond la constatation de Venturi : la seule institution, c'est le réel et *c'est lui qui parle*. Où Kahn rêvait de palingénésies terrestres, Venturi propose des abandons prudents. Le nouveau « réalisme architectural » dont il est le paladin suppose un lien intime avec l'enseignement du pop'art, un abandon aux suggestions de l'Amérique *comme elle est*, des objets *comme ils parlent*, des marchandises *comme elles gouvernent*. [...] Du monde dont il parle, Venturi ne prend que le masque. À l'image de la Nashville kitsch et pop du film de

¹⁹ William J. CURTIS, *Modern architecture since 1900*, Oxford : Phaidon, 1982.

²⁰ William J. CURTIS, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris : Phaidon, 2004, p.562.

²¹ Cf. David WATKIN, *A history of Western Architecture*, New York: Thames & Hudson, 1986.

²² Peter HALL, *Cities of Tomorrow*, Oxford : Blackwell, 1996, p.298-300.

Robert Altman, le Las Vegas de Venturi semble vouloir réduire les contradictions de l'Amérique d'aujourd'hui à un problème de goût.²³

Leonardo Benevolo à son tour, lorsqu'il met à jour son histoire de l'architecture moderne en 1985, mentionne lui aussi *Learning from Las Vegas*, qu'il compte parmi les tentatives menées au tournant des années 1960-dix pour rendre compte de la nouvelle réalité architecturale et urbaine aux États-Unis. Il décrit ainsi brièvement l'ouvrage comme le « compte-rendu polémique d'un travail universitaire fait à Yale, qui réhabilite le mauvais goût et les paysages désintégrés par la publicité »²⁴. La même année, Bruno Zevi réagit à la publication en italien du livre des Venturi dans les colonnes d'un grand quotidien²⁵. Enfin, quelques années plus tard, l'historien napolitain Renato De Fusco reconnaît le rôle historique de l'ouvrage lorsqu'il note qu'« en conjuguant la leçon historique de Louis Kahn avec le scénario vitaliste de Las Vegas, en publiant en 1972 le livre *Learning from Las Vegas*, on peut déclarer Robert Venturi le vrai initiateur du Post-Moderne. »²⁶

Histoires de l'architecture postmoderne

C'est en effet dans le cadre du mouvement postmoderne en architecture que *Learning from Las Vegas* est de plus en plus souvent reçu à partir du milieu des années quatre-vingt. Bien après les essais précurseurs de C. Jencks et C. R. Smith, c'est l'historien Heinrich Klotz qui en 1984 fait paraître en langue allemande la première véritable histoire de l'architecture postmoderne²⁷. Il y consacre précisément son chapitre intitulé « percée vers le postmodernisme » à R. Venturi. Il concentre son analyse sur *Complexity and Contradiction in Architecture* qu'il considère comme « le premier des traités » du postmodernisme, et ne commente qu'indirectement *Learning from Las Vegas*, notamment lorsqu'il répond d'une certaine façon aux attaques que ses collègues anglais et italiens ont réservées au « réalisme » des Venturi :

Est-ce que cette attitude équivaut à de la résignation ? Est-ce que prendre pleinement connaissance de la réalité par inadvertance signifie accepter tout ce qui existe ? Ou au contraire, est-ce que limiter son champ d'action n'est pas la condition nécessaire pour avoir un tant soit peu d'influence ? Venturi exhorte aussi les architectes à se souvenir de leur

²³ Francesco DAL CO & Manfredo TAFURI, *Architecture contemporaine*, Paris : Berger-Levrault, 1982 (1976), p.413-414.

²⁴ Leonardo BENEVOLO, *Histoire de l'architecture moderne*, Paris: Dunod, 1988 (1987), p.122.

²⁵ Cf. Bruno ZIVI, « Ritornare a Las Vegas », *L'Espresso*, 17 novembre 1985.

²⁶ Renato DE FUSCO, *Storia dell'architettura contemporanea*, Bari : Laterza, 2000 (1988), p.510.

²⁷ Cf. Heinrich KLOTZ, *Moderne und Postmoderne : Architektur der Gegenwart*, Braunschweig : Vieweg & Sohn, 1984.

propre capacité s'ils ne veulent pas perdre toute possibilité de compter. Cela aussi sonne comme de la résignation face à une tâche trop difficile, et à la fin des années 1960 il a semblé que la position des Venturi allait être dépassée par l'envie de la jeune génération de renverser l'ordre social. Mais pour l'instant, Venturi paraît avoir eu raison. Est-ce qu'en ce moment de déception, la qualification du possible n'est pas beaucoup plus subversive que l'espoir d'une révolution ?²⁸

L'année suivante, un autre historien allemand Hanno-Walter Krufft fait lui aussi de R. Venturi un précurseur de la critique du fonctionnalisme aux États-Unis²⁹. S'il souligne les limites de l'éclectisme formel et historique proposé par l'architecte de Philadelphie, il accorde explicitement à *Learning from Las Vegas* un rôle de premier plan ; « les théories de Venturi sont beaucoup plus clairement exprimées ici que dans son précédent livre »³⁰. En 1987, l'historien suisse Stanislaus von Moos fait lui paraître en introduction d'une monographie qu'il consacre à l'agence Venturi, Rauch & Scott Brown, un long essai qui est certainement la contribution historiographique la plus complète, et peut-être la plus empathique, sur *Learning from Las Vegas*. Il mentionne certes la « querelle des vieux modernes et des postmodernes » que l'ouvrage a déclenchée, mais se garde de faire d'un « préjugé idéologique »³¹ le point de départ de son analyse monographique.

Aux États-Unis, les chercheurs boudent pour plusieurs d'entre eux le livre des Venturi. Ainsi, Marcus Whiffen et Frederick Koeper dans le second volume de leur histoire de l'architecture américaine³² parlent bien de R. Venturi, mais ignorent ostensiblement l'ouvrage qu'il cosigne avec D. Scott Brown. Il en va exactement de même des années plus tard avec Lawrence Wodehouse et Marian Moffett dans leur histoire de l'architecture occidentale³³. Par contre, dans le recueil qu'il dédie à l'architecture à travers les siècles et les continents³⁴, Spiro Kostof professeur à Berkeley associe le combat que mène R. Venturi contre le modernisme à ses deux livres, lesquels empreints de populisme et d'historicisme annonce selon lui la révolution postmoderniste. C'est cependant avec l'ouvrage que Marvin Trachtenberg et Isabelle Hyman consacrent à l'architecture des origines à nos jours, que *Learning from Las Vegas* trouve aux États-Unis une

²⁸ Heinrich KLOTZ, *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge : The MIT Press, 1988 (1984), p.172-173.

²⁹ Hanno-Walter KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie*, Munich : Beck, 1985.

³⁰ Hanno-Walter KRUFFT, *A history of Architectural Theory : from Vitruvius to the present*, New York : Princeton Architectural Press, 1994, p.440-441.

³¹ Stanislaus VON MOOS, *Venturi, Rauch & Scott Brown*, New York : Rizzoli, 1987, p.12.

³² Marcus WHIFFEN & Frederick KOEPER, *American Architecture volume 2 : 1860-1976*, Cambridge : MIT Press, 1981.

³³ Lawrence WODEHOUSE & Marian MOFFETT, *A history of Western Architecture*, Mountain View : Mayfield Publishing Company, 1989.

³⁴ Spiro KOSTOF, *A History of Architecture : Settings and Rituals*, New York : Oxford University Press, 1985.

pleine et entière reconnaissance³⁵. Les deux historiens y font en effet de l'architecte de Philadelphie l'« enfant terrible » de l'architecture américaine, « le Viollet-le-Duc du Second modernisme » – expression par laquelle ils désignent le postmodernisme. Ils accordent la plus grande importance à ses écrits théoriques, dont *Learning from Las Vegas* qui chronique selon eux une épiphanie « sociologiquement orientée » dans ce qu'ils appellent le « cauchemar architectural des modernistes » – à savoir Las Vegas. Pour M. Trachtenberg et I. Hyman, le rôle des deux livres de R. Venturi ne doit pas être sous-estimé ; « ce sont des textes fondamentaux pour comprendre le Second modernisme, ils ont profondément marqué chaque architecte qui compte aujourd'hui, et la profusion d'idées qu'ils renferment continue d'être une force vitale sur la scène de la Seconde modernité. » M. Trachtenberg confirme quelques années plus tard dans un inventaire exhaustif des publications de référence en architecture, l'influence considérable qu'exerce selon lui *Learning from Las Vegas* sur la littérature qui cherche à décrire le paysage urbain américain³⁶.

On le voit, au cours des années 1980 les historiens de l'architecture – qui souvent se sont prononcés comme critiques au cours de la décennie précédente – s'accordent désormais pour reconnaître au livre des Venturi un rôle important, même si leurs points de vue varient au gré des sphères linguistiques. Si tous ou presque associent ses auteurs au postmodernisme architectural alors triomphant, c'est d'abord en *Complexity and Contradiction in Architecture* qu'ils cherchent un manifeste. Dans l'historiographie, *Learning from Las Vegas* n'est le plus souvent que second.

Le postmodernisme des Venturi et de leur livre

Dès son inauguration à New York en 1984, le célèbre gratte-ciel surmonté d'un fronton à la Chippendale et dessiné par Philip Johnson pour la société AT&T, incarne plus que tout autre œuvre de l'esprit ce qu'on appelle le postmodernisme. La diversité des manifestations de ce mouvement culturel dépasse pourtant largement les frontières de l'architecture, où c'est vrai il s'exprime avec ostentation. Il est difficile, aujourd'hui encore, d'en donner une définition synthétique, mais on peut retenir celle que propose à l'époque le professeur de littérature Andreas Huyssen :

³⁵ Marvin TRACHTENBERG & Isabelle HYMAN, *Architecture from prehistory to post-modernism : The western tradition*, New York : Harry N. Abrams, Inc., 1986, p.564.

³⁶ Marvin TRACHTENBERG, « Some Observations on Recent Architectural History », *Art bulletin*, juin 1988, p.235-236.

Bien que le récent battage médiatique sur le postmodernisme dans l'architecture et dans les arts a propulsé le phénomène sous les feux de la rampe, il a aussi eu tendance à cacher sa longue et complexe histoire. [...] ce qui apparaît à un certain niveau comme la dernière mode, comme un lancement publicitaire et un spectacle creux fait partie d'une lente transformation culturelle dans les sociétés occidentales, d'un changement de sensibilité pour lequel le terme de « postmodernisme » est en fait, au moins pour l'instant, pleinement satisfaisant. La nature et la profondeur de cette transformation sont discutables, mais celle-ci existe. Je ne veux pas être mal compris en faisant valoir qu'il s'agit d'un changement complet de paradigme dans l'ordre culturel, social et économique ; une telle déclaration serait nettement exagérée. Mais dans un secteur important de notre culture, il y a une modification notable de la sensibilité, des pratiques et des discours qui distinguent un ensemble postmoderne de principes, d'expériences et de propositions, de la période précédente.³⁷

Apparu dans la critique et la théorie littéraires américaines à la toute fin des années 1950 pour désigner une série de nouvelles stratégies artistiques, le terme de postmodernisme gagne en effet rapidement toutes les disciplines – architecture, peinture, danse, photographie, etc. – où il prend des significations différentes. Parfois il s'apparente à une tendance vers plus d'autonomie disciplinaire et un abandon des grands discours, parfois au contraire il accompagne un retour au récit et à la représentation sociale. C'est en tout cas souvent par son opposition aux figures établies du modernisme tardif (*high modernism*) que le nouveau mouvement est défini. Certains commentateurs rassemblent sous sa bannière des personnages aussi différents que l'artiste Andy Warhol, le musicien John Cage, le cinéaste Jean-Luc Godard, l'écrivain Thomas Pynchon, et l'architecte Robert Venturi. Autant de créateurs qui d'une manière ou d'une autre inscrivent en effet leurs pratiques artistiques en réaction aux modèles en place. Tous à leur façon mettent notamment en cause la séparation entre cultures savante et populaire et le culte de l'originalité. De ce point de vue, et parce qu'il a été reçu dès le début des années 1970 bien au-delà du milieu architectural, *Learning from Las Vegas* s'impose comme une référence incontournable dans le débat intellectuel, en particulier aux États-Unis.

Le débat philosophique

À partir du début des années 1980, les discussions sur le postmodernisme débordent le milieu artistique et *a fortiori* architectural, et envahissent le débat philosophique et politique. Celui-ci oppose dans un tout premier temps les penseurs français et allemand Jean-François Lyotard et Jürgen Habermas.

³⁷ Andreas HUYSSSEN, « Mapping the postmodern », *New German critique*, automne 1984, p.15.

Le premier fait paraître son ouvrage *La condition postmoderne*³⁸ en 1979, lequel n'est traduit et diffusé aux États-Unis que cinq années plus tard. J.F. Lyotard y reprend l'idée avancée avant lui par Alain Touraine et Daniel Bell que dans les sociétés postindustrielles, l'information a pris la place des biens marchands. Le savoir est devenu une marchandise informationnelle, et la science un enjeu de pouvoir. Le propos de J.F. Lyotard n'est ni sociologique, ni politique. Son point de départ est le savoir moderne qui selon lui a puisé sa légitimité dans deux « métarécits » : l'un politique qui parle d'émancipation et de liberté universelle, l'autre philosophique qui envisage l'histoire comme la réalisation de la rationalité scientifique. Et pour J.F. Lyotard, « en simplifiant à l'extrême, on tient pour postmoderne l'incrédulité à l'égard des métarécits. »³⁹ Pour lui, la raison instrumentale que chérit le capitalisme a fait perdre à la modernité sa légitimité. Il plaide de son côté pour une science postmoderne – et une condition postmoderne – qui n'est plus basée sur la performativité, et qui se tourne vers le langage comme seule source de légitimation et de vérité.

Cette mise en cause de la Raison et de la modernité trouve une réponse frappante quoique indirecte dans *La modernité un projet inachevé*, un texte que J. Habermas publie en allemand, français et anglais dès 1981⁴⁰. Au centre de la pensée du philosophe allemand, il y a l'idée qu'en dépit des errements de la modernité, son projet d'émancipation ne doit pas être abandonné. Pour lui, le but des penseurs des Lumières était de parvenir à une science objective, une morale universelle et un art autonome. Si sous l'effet de la modernisation capitaliste, la raison instrumentale en est venue à dominer et marginaliser les autres modes de connaissance, il ne faut pas pour autant rejeter en bloc la modernité. Il convient au contraire de défendre une rationalité cette fois véritablement émancipatrice, fondée sur une philosophie de la communication, de l'intersubjectivité et du consensus. Les attaques dont fait l'objet la modernité – par exemple de la part de J.F. Lyotard – et la promotion de la postmodernité s'apparentent pour J. Habermas à différentes formes de conservatisme. Il en donne justement pour exemple, en introduction de son texte, la première biennale d'architecture qui s'est tenu à Venise en 1980 sous le titre *La presenza del passato*, et à laquelle ont participé les Venturi⁴¹. Le philosophe y a vu la manifestation par excellence d'un courant de pensée conservateur porté par « une avant-garde dont les fronts sont inversés », et qui se situe selon lui résolument dans l'après-modernité.

³⁸ Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Editions de minuit, 1979.

³⁹ *Ibid.*, p.7

⁴⁰ Jürgen HABERMAS, « La modernité : un projet inachevé », *Critique* n°413, octobre 1981.

⁴¹ Cf. *La Presenza del passato : prima mostra internazionale di architettura*, Venezia : La Biennale di Venezia, 1980, p.328-333.

La logique culturelle du capitalisme tardif

Au fur et à mesure que le débat prend de l'ampleur, notamment aux États-Unis, le postmodernisme en architecture n'est donc plus perçu comme une simple affaire d'esthétique ou de style comme chez C. Jencks, mais devient véritablement un enjeu philosophico-politique. C'est dans ce contexte que *Learning from Las Vegas*, à la différence de la plupart des autres *best-sellers* de la littérature architecturale de l'époque comme *Complexity and Contradiction in Architecture*, est singulièrement commenté au début des années 1980 par certains protagonistes de premier plan dans le milieu universitaire américain.

Le philosophe Frederic Jameson est ainsi le premier non-architecte à se saisir de l'ouvrage et à le mentionner dans son essai « *Postmodernism and Consumer Society* » publié en 1983. Parmi les différentes manifestations d'un mouvement qui touche selon lui l'ensemble de la sphère culturelle, il retient en effet « les édifices pop et les hangars décorés célébrés par Robert Venturi dans son manifeste *Learning from Las Vegas* »⁴². Pour F. Jameson, le postmodernisme se caractérise par la réaction aux modèles du modernisme tardif, par l'érosion de la distinction entre cultures savante et populaire, par l'apparition d'un genre de discours inédit, et par l'entrée dans une nouvelle période historique. Celle-ci voit se corréliser « l'apparition de nouvelles formes culturelles avec l'émergence d'un nouveau genre de vie sociale et d'un nouvel ordre économique – qui souvent par euphémisme est associé à la modernisation, à la société de postindustrielle et de consommation, des médias, du spectacle et du capitalisme multinational. »⁴³ Dans cette société où surgissent des formes de consommation inédites, l'obsolescence est planifiée, et à un rythme toujours plus rapide les modes et les styles évoluent au gré de l'extension du rôle de la publicité, de la télévision et des médias. F. Jameson remarque aussi dans cette nouvelle époque, « la substitution à la vieille opposition entre ville et campagne, entre centre et province, de la banlieue et de sa standardisation universelle ; la croissance des autoroutes et l'arrivée de la culture automobile », autant de signes selon lui d'une rupture avec le monde moderne. Dans le domaine des arts, l'une des principales manifestations du postmodernisme est le « pastiche », que F. Jameson distingue clairement de la « parodie ». Le pastiche est une imitation neutre et dépourvue d'ironie des formes culturelles existantes, assure-t-il, avec à l'esprit on peut en faire ici l'hypothèse, le plaidoyer des Venturi pour l'architecture « laide et ordinaire ».

⁴² Frederic JAMESON, « Postmodernism and Consumer Society », in Hal FOSTER, *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend : Bay Press, 1983, p.111.

⁴³ *Ibid.*, p.113.

L'année suivante, le philosophe américain s'attarde à nouveau dans un second essai intitulé « *The Cultural Logic of Late Capitalism* »⁴⁴, sur « le retentissant manifeste de Robert Venturi *Learning from Las Vegas* », qu'il qualifie cette fois explicitement – et il est là le tout premier à le faire – de « manifeste postmoderne ». Il donne au texte à cette occasion une signification éminemment politique, lorsqu'il assure que « toute prise de position sur le postmodernisme dans la culture – qu'elle relève de l'apologie ou de la stigmatisation – est, simultanément et nécessairement, aussi une position politique implicite ou explicite, à l'égard de la nature du capitalisme multinational aujourd'hui. »⁴⁵ *Learning from Las Vegas* est ainsi présenté par F. Jameson tout à la fois comme une émanation et un témoignage sur l'émergence d'une nouvelle forme de capitalisme dans le monde occidental.

La même année, le critique et théoricien A. Huyssen qui entreprend de cartographier le postmodernisme, s'intéresse lui aussi au livre des Venturi dont il fait « l'un des documents les plus parlants de la rupture du postmodernisme avec le dogme moderniste »⁴⁶. Pour l'auteur, il est désormais inutile de railler le populisme culturel des Venturi comme le fait encore K. Frampton, et il faut plutôt reconnaître que *Learning from Las Vegas* a « rouvert une série de questions que le dogme moderniste des années 1940 et 1950 avait fermées. »⁴⁷

Le livre interroge pour ces auteurs les valeurs les plus établies du modernisme, mais aussi du postmodernisme, comme le suggère quelques années plus tard le géographe anglais David Harvey. Dans *The Condition of Postmodernity*, celui-ci assure que l'idéologie moderniste a cédé, entre autres, devant « l'influent *Learning from Las Vegas* de Venturi, Scott Brown et Izenour ». Il récapitule donc les questions qui d'une certaine manière surgissent avec l'ouvrage :

Est-ce que le postmodernisme par exemple, est une véritable rupture avec le modernisme, ou est-ce seulement une révolte en son intérieur contre une certaine forme de « modernisme tardif » représenté disons par l'architecture de Mies van der Rohe et les surfaces nues de la peinture abstraite et minimaliste ? Le postmodernisme est-il un style – auquel cas on peut raisonnablement lui trouver des précurseurs comme Dada, Nietzsche et même St Augustin avec ses *Confessions* du quatrième siècle – ou devrions-nous plutôt le voir strictement comme une période – et alors le débat porte sur ses débuts dans les années 1950, 1960 ou 1970 ? A-t-il un potentiel révolutionnaire en vertu de son opposition à toutes les formes de métarécits – y compris le Marxisme, le Freudisme et toute sorte de

⁴⁴ Frederic JAMESON, « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, Juillet-Aout 1984.

⁴⁵ Frederic JAMESON, *Le Postmodernisme, ou la logique Culturelle du capitalisme tardif*, Paris : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2007, p.36.

⁴⁶ *Op. cit.*, HUYSEN (1984), p.15.

⁴⁷ *Ibid.*, p.16.

rationalisme éclairé – et de son intérêt pour les « autres mondes » et les « autres voix » qui sont restées trop longtemps silencieuses – celles des femmes, des homosexuels, des noirs, des peuples colonisés ? Ou est-ce simplement la commercialisation et la domestication du modernisme, et la réduction de son espérance déjà détruite au laissez-faire et au « tout se vaut » de l'éclectisme de marché ? Se trouve-t-il ainsi sapé ou infiltré par les politiques néo-conservatrices ? Et associons-nous son apparition à quelque restructuration radicale du capitalisme, à l'émergence d'une société « postindustrielle », le voyons-nous comme un « art de l'inflation » ou comme la « logique culturelle du capitalisme tardif » ? ⁴⁸

D. Harvey pointe ici les multiples interprétations, parfois contradictoires, que les universitaires anglais et américains ont du postmodernisme, notamment architectural, à la fin des années 1980. *Learning from Las Vegas* incarne alors pour eux, peut-être mieux que tout autre discours programmatique, cette ambiguïté entre conservatisme et avant-gardisme qui semble caractériser ce vaste mouvement culturel.

Lorsque de nombreux chercheurs, encore une fois pour la plupart Anglo-saxons, se penchent cette fois rétrospectivement sur le postmodernisme dans les années 1990 – souvent plus de dix ans après les historiens de l'architecture –, *Learning from Las Vegas* se trouve plus que jamais associé à la postmodernité, au postmoderne, et au postmodernisme. Dans l'abondante littérature consacrée au sujet, le livre des Venturi est ainsi mis à contribution comme aucune autre œuvre d'architecte avant lui.

À la recherche des origines du « postmoderne », l'historien Perry Anderson⁴⁹ situe *Learning from Las Vegas* dans sa préhistoire, à une époque où le courant en tant que tel n'existe pas encore, n'a pas été nommé. Hans Bertens professeur de littérature comparée à Utrecht, remarque à juste titre que les Venturi n'utilisent jamais le terme, mais avec leur critique du Mouvement moderne, anticipent les déclarations de C. Jencks, et font ainsi du postmodernisme sans le savoir⁵⁰. L'ouvrage n'est d'ailleurs pas toujours reconnu comme premier ; l'historien J. David Hoeveler concède en effet à *Complexity and Contradiction in Architecture* le statut de « manifeste inaugural du postmodernisme »⁵¹, et caractérise plutôt *Learning from Las Vegas* par son impact ; il le décrit comme une « bombe littéraire », et comme le plus grand affront fait au modernisme dans les années 1970.

⁴⁸ David HARVEY, *The Condition of Postmodernity ; an enquiry into the origins of cultural change*, Cambridge: Blackwell, 1989, p.42

⁴⁹ Perry ANDERSON, *The Origin of Postmodernity*, New York: Verso, 1998.

⁵⁰ Cf. Hans BERTENS, *The Idea of the Postmodern: A history*, Londres : Routledge, 1995, p.53-56.

⁵¹ J. David HOEVELER, *The postmodernist turn : American thought and Culture in the 70's*, Lanham : Rowman & Littlefield, 1996.

Le critique australien John Docker, dans son histoire culturelle du postmodernisme⁵², fait lui sans hésitation de *Learning from Las Vegas* le manifeste par excellence du postmodernisme architectural. Il consacre un chapitre entier à l'ouvrage qu'il rapproche de *La condition postmoderne* de J.F. Lyotard, et souligne à quel point les bâtiments conçus par les deux architectes de Philadelphie participent des « jeux de langage » dont parle le philosophe⁵³. Avec leur livre, les Venturi acceptent « l'hétérogénéité fondamentale de notre société » et montrent que « le spectateur, le participant, n'est pas dominé par l'expert comme dans le modernisme, il n'est pas rendu passif », mais au contraire joue un rôle actif dans l'interprétation des significations multiples à l'œuvre dans la ville contemporaine. Pour J. Docker, il n'y est donc pas seulement question d'« esthétique postmoderne », mais aussi de transformation sociale.

L'ouvrage est en effet salué pour son influence au-delà du milieu strictement architectural. Comme le fait remarquer Hans Bertens, contrairement au premier livre de R. Venturi qui est resté dans les limites du « débat architectural académique », *Learning from Las Vegas* a soulevé une controverse plus vaste autour de l'architecture populaire commerciale. On l'a vu précédemment, l'ouvrage a attiré l'attention des universitaires dès le début des années 1970, et a contribué à sa mesure au développement des *cultural studies*⁵⁴, que certains *a posteriori* qualifient de *postmodern studies*. Le philosophe et critique Mark C. Taylor affirme pour sa part que « ce qui en est venu à être connu comme l'architecture postmoderne remonte à la publication en 1972 de ce livre » et que « l'importance de *Learning from Las Vegas* s'étend cependant bien au-delà des limites de l'architecture. » Pour lui, les Venturi ont avec cet ouvrage « donné forme de manière décisive au paysage conceptuel du postmodernisme pour presque trois décennies. »⁵⁵

I'm not now and never have been a postmodernist

Tout au long des années 1980 puis 1990, *Learning from Las Vegas* est ainsi étroitement associé au postmodernisme par les historiens de l'architecture, mais surtout par un grand nombre d'universitaires liés de près de ou loin à au développement des *cultural studies*. L'accueil de l'ouvrage est désormais remarquablement unanime. Loin des controverses des années 1970, on

⁵² John DOCKER, *Postmodernism and popular culture : a cultural history*, Cambridge University Press, 1994, p.82-89.

⁵³ *Ibid.*, p.115.

⁵⁴ Cf. section 2.3.2.5

⁵⁵ Mark C. TAYLOR, « Betting on Vegas », in John D. Caputo & Michael J. Scanlon, God, *The Gift and Postmodernism*, Indiana University Press, 1999.

voit ainsi s'établir un consensus sur la valeur et sur la signification du livre, que seuls les Venturi eux-mêmes semblent vouloir briser.

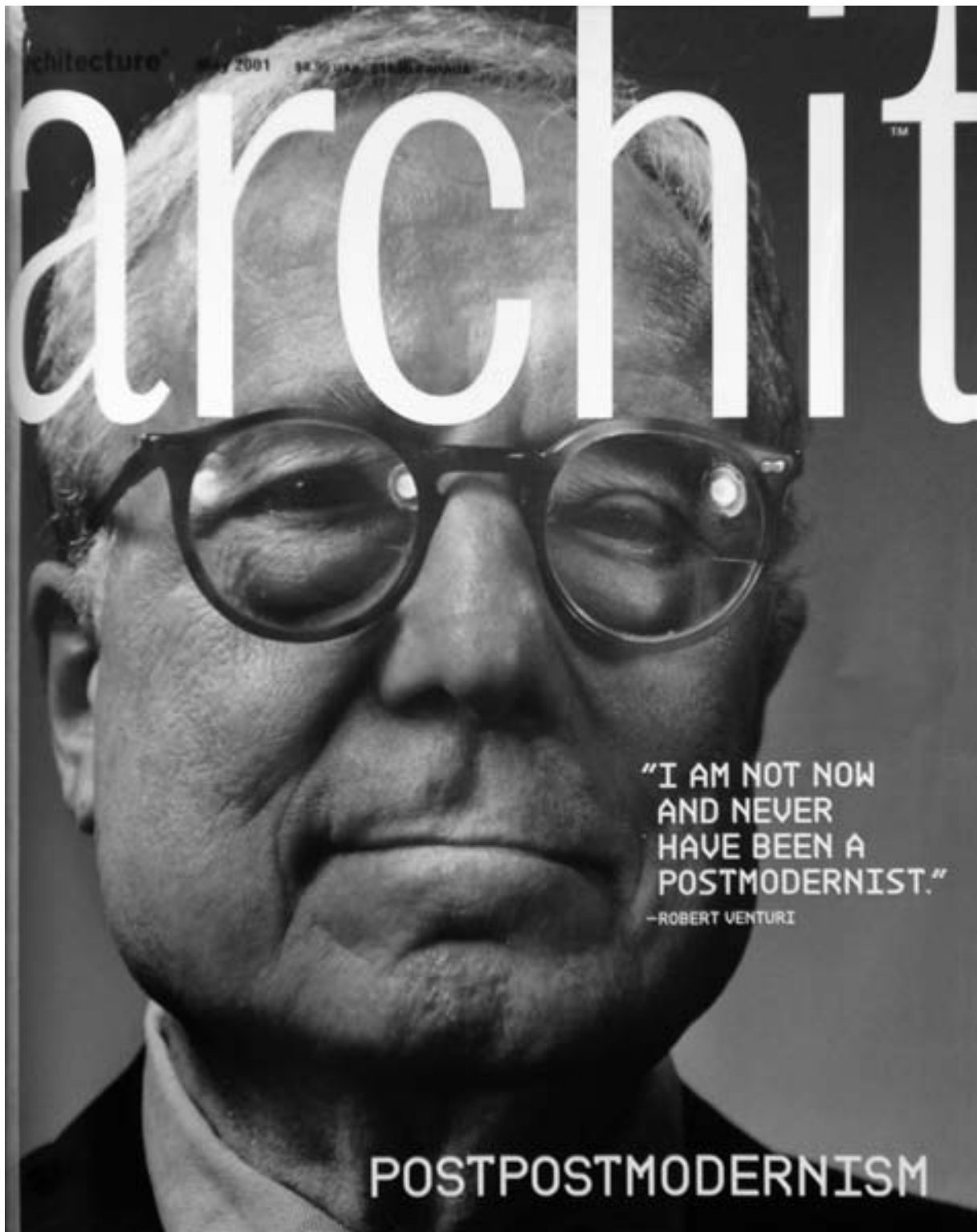
En mai 2001, le visage fermé de Robert Venturi occupe en effet toute la couverture de *Architecture*, le journal de l'American Institute of Architects. Répondant à procureur invisible, l'architecte de Philadelphie y déclare solennellement : « je ne suis pas et je n'ai jamais été postmoderniste »⁵⁶. La revue américaine consacre alors un dossier à un mouvement qui en architecture est désormais considéré comme moribond. Aux États-Unis, le style postmoderne tel qu'il s'est épanoui dans les années 1980 sous une forme historiciste, a en effet depuis cédé le devant de la scène au déconstructivisme⁵⁷, puis aux différents avatars de la conception architecturale issue des technologies numériques. À l'heure du bilan, plusieurs figures du mouvement sont convoquées dans *Architecture* : Arata Isozaki, Hans Hollein, Michael Graves, Michael Wilford, Taft Architects, Allan Greenberg, et enfin de Robert Venturi qui est décrit comme « le parrain théorique du postmodernisme ». Dans un court texte au titre explicite – « *A bas postmodernism, of course* », celui-ci se présente plutôt comme un maniériste et assure que ses positions « ne sont pas tant mal comprises que non reconnues. »⁵⁸ Il déclare pour sa défense que selon lui, aucun de ses ouvrages, ni *Complexity and Contradiction in Architecture*, ni *Learning from Las Vegas*, n'ont invité les architectes à l'historicisme, et qu'au contraire il a toujours plaidé pour une architecture de son temps – « notre ère post-industrielle, électronique, multiculturelle, de l'information et de la communication ». Si R. Venturi réagit ici sur le terrain théorique, c'est parce que les preuves produites pour l'accuser de postmodernisme sont parfois certains de ses bâtiments et projets – Guild House, Vanna Venturi House, Sainsbury Wing –, mais sont le plus souvent les articles ou les livres qu'il a écrits, seul ou avec son épouse D. Scott Brown.

Les dénégations de R. Venturi ne sont en fait pas nouvelles. Au lendemain de la réédition de *Learning from Las Vegas* en 1978, il prend déjà ses distances avec un mouvement auquel on commence alors tout juste à l'associer. En introduction d'un essai dans lequel il reprend la plupart des arguments qui figurent dans la seconde partie du livre, il oppose point par point sa démarche à celle des postmodernistes :

⁵⁶ « Postpostmodernism », *Architecture*, mai 2001.

⁵⁷ Le mouvement déconstructiviste prend son essor en 1988 avec l'exposition qui lui est consacré au Museum of Modern Art à New York sous la direction de Mark Wigley et Phillip Johnson.

⁵⁸ Robert VENTURI, « A bas Postmodernism, of course », *Architecture*, mai 2001.



Couverture du numéro de mai 2001 de la revue *Architecture*

Leur réaction violente au modernisme, leur historicisme littéral et leur classicisme convenable sont finalement aussi rigides que l'antihistoricisme puritain et le « Design Total » doctrinaire des modernistes orthodoxes qu'ils accusent de rigidité. Le « Design Total » n'est pas pire que son opposé, le design élitiste [...] L'architecture moderne était une réponse trop facile, mais le Post-Modernisme ne vaut guère mieux.⁵⁹

R. Venturi s'oblige à cette mise au point parce que selon lui *Learning from Las Vegas* « a finalement été peu ou mal lu », et d'ailleurs ajoute-t-il, « on ne lit plus généralement les livres aujourd'hui. »⁶⁰ L'année suivante, à l'occasion d'une conférence, il se présente pareillement « comme un architecte, pas comme un théoricien, et comme un architecte moderne et non postmoderne ou néo-Beaux-Arts. »⁶¹ Année après année, R. Venturi renvoie en fait dos à dos les deux mouvements ; « en supplantant les modernistes, les post-modernes ont simplement remplacé le vocabulaire universel et inadéquat de l'industrialisme héroïque par un autre vocabulaire aussi peu pertinent, mais tout aussi universel, celui d'un classicisme de parvenu auquel s'ajoutent, dans sa version américaine, un zeste d'Art déco et une pointe de Ledoux »⁶², lance-t-il par exemple en 1982. Ses déclarations répétées n'y font rien, et très rapidement les critiques et les historiens cataloguent les Venturi et leurs œuvres comme canoniquement postmodernes.

A posteriori – comme *a priori* d'ailleurs –, c'est le principal propagandiste du Mouvement postmoderne en architecture qui abonde dans le sens de R. Venturi lorsqu'il réagit au procès intenté par la revue *Architecture*. C. Jencks affirme en effet que « Robert Venturi a raison de nier être un postmoderniste », puisque lorsqu'il déclare pour sa défense que l'important c'est la communication et non l'espace, il montre qu'« il est le moderniste par excellence qui promeut un *esprit du temps* exclusif, et n'a rien d'un inclusiviste. »⁶³ L'opinion du critique anglais n'a pas varié depuis *The Language of Post-Modern Architecture* et la publication de sa recension de *Learning from Las Vegas* en 1977 ; même si l'œuvre construite des Venturi est pour lui « canonique » en matière de postmodernisme, leur discours et en premier lieu leur livre y est fondamentalement étranger par son exaltation de l'esprit du temps et par son manque de pluralisme. Rappelons que dès le milieu des années 1970, quelques voix isolées comme celles de J. Wines, F. Koetter ou S. von Moos se

⁵⁹ Robert VENTURI, « Une définition de l'architecture comme abri décoré », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°197, juin 1978, p.7.

⁶⁰ *Ibid.*, p.8.

⁶¹ Cf. Robert VENTURI, « Learning the Right Lessons from the Beaux-Arts », *Architectural Design*, janvier 1979, pp.23-31.

⁶² Robert VENTURI, « Le pluralisme, la pertinence et le figuratif dans l'historicisme ou, plus ça change... », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°223, octobre 1982, p.98.

⁶³ Charles JENCKS, « Pomo Commotion », *Architecture*, juillet 2001, p.25.

sont elles aussi faites entendre pour contester fermement la rupture des Venturi avec le modernisme⁶⁴.

À l'appui de cette interprétation hétérodoxe au vu de la réception de l'ouvrage dans les années 1980, on trouve en fait de nombreux arguments dans l'essai de J. Habermas mentionné précédemment. Pour le philosophe en effet, la modernité surgit à chaque fois qu'un rapport renouvelé au passé a fait naître la conscience d'une époque nouvelle ; « est désormais tenu pour moderne ce qui permet à une actualité qui se renouvelle spontanément d'exprimer l'esprit du temps sous forme objective », assure-t-il. Apparue avec Baudelaire⁶⁵, la modernité s'est épanouie avec l'avant-garde des années 1920, « qui s'avance en éclaireur sur un terrain inconnu, qui s'expose au danger de rencontres inattendues et choquantes, qui conquiert un futur encore inexploré et doit donc s'orienter, trouver sa direction dans un pays dont on ne possède encore aucune carte. »⁶⁶

Après avoir redécouvert Rome, les Venturi se sont pareillement aventurés à Las Vegas à la recherche de l'architecture américaine de leur temps. L'histoire qu'ils convoquent à de nombreuses reprises dans *Learning from Las Vegas*, n'a pas à leurs yeux un « caractère de tradition structurée et garantissant la continuité du devenir », mais alimente « des affinités héroïques du présent avec le plus proche et le plus lointain »⁶⁷, au sens où l'entend J. Habermas. Pour le philosophe allemand, on est aussi modernes lorsqu'on lutte contre la modernisation capitaliste, et que l'on s'oppose à la normalisation de l'environnement :

les protestations néo-populistes expriment sous une forme seulement plus aiguë les craintes largement répandues d'une destruction du milieu urbain et naturel, et des formes qui règlent la vie en commun des hommes. Les occasions multiples de ce malaise et de ces protestations surgissent partout où une modernisation aux vues étroites, obéissant aux critères de la rationalité économique et administrative, s'en prend à des domaines de l'existence où dominent les tâches de la tradition culturelle, de l'intégration sociale et de l'éducation, et qui relèvent du même coup d'autres critères : ceux d'une rationalité communicationnelle.⁶⁸

Le plaidoyer des Venturi en faveur de l'architecture commerciale vernaculaire, et le combat qu'ils mènent dans *Learning from Las Vegas* contre l'*establishment* qui entend moderniser la ville

⁶⁴ Cf. section 2.3.2.3

⁶⁵ Cf. Charles BEAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », in *Ecrits sur l'art*, Paris : Librairie Générale Française, 1992.

⁶⁶ *Op.cit.*, HABERMAS (1981), p.952.

⁶⁷ *Ibid.*, p.953.

⁶⁸ *Ibid.*, p.956.

américaine, apparaît ainsi sous un jour différent. La lecture attentive du texte de J. Habermas, suggérerait en effet que les deux architectes de Philadelphie se situent, non à la pointe du postmodernisme que J. Habermas caractérise d'ailleurs par un accroissement de la distance entre la culture des experts et celle du grand public, mais plutôt à l'arrière-garde du modernisme, au sens ils seraient parmi les derniers à en défendre le projet initial – ce qu'ils revendiquent en de nombreuses occasions.

Si pour autant, on prend au sérieux la manière dont la plupart des commentateurs ont associé *Learning from Las Vegas* au postmodernisme américain, on doit alors réviser l'idée que l'on se fait souvent de ce mouvement, notamment dans l'histoire de l'architecture. Comme l'avance A. Huyssen dès 1984, la démarche des Venturi comme celle d'autres artistes dans les années 1960, « n'a jamais correspondu à un rejet du modernisme en soi, mais plutôt à une révolte contre cette version du modernisme qui a été domestiquée dans les années 1950 et est devenue partie intégrante du consensus libéral-conservateur de l'époque »⁶⁹. Le postmodernisme des Venturi s'apparente en cela moins à un conservatisme, qu'à un véritable avant-gardisme américain. On retrouve en fait ici les termes du débat⁷⁰ qui a accompagné la toute première publication de *Learning from Las Vegas*. Pour A. Huyssen, le postmodernisme qui apparaît aux États-Unis dans les années 1960 opère « dans une tension entre la tradition et l'innovation, la conservation et le renouveau, la culture de masse et l'art savant, dans laquelle les termes seconds ne sont automatiquement préférés aux premiers ; une tension qui ne peut plus être saisie par des oppositions comme progrès vs. réaction, gauche vs. droite, présent vs. passé, modernisme vs. réalisme, abstraction vs. représentation, avant-garde vs. kitsch. »⁷¹ C'est précisément en ce sens là que le livre des Venturi relève à la fois du postmodernisme et de l'avant-gardisme ; parce qu'il déjoue depuis sa toute première publication les catégorisations modernistes, et contribue à travers sa réception à les rendre obsolètes.

Catalogué comme manifeste postmoderne, *Learning from Las Vegas* brille donc surtout par son ambiguïté, et comme le suggère J. Docker « montre la complexité des relations entre modernisme et postmodernisme que Venturi, Scott Brown et Izenour touchent avec cette manière de faire Pop Art, cette imitation avec différence, qui rappelle les pratiques du modernisme littéraire du début du vingtième siècle, celles de T.S. Eliot et en particulier de Joyces dans *Ulysses*, une sensibilité aux expressions, aux rythmes et aux artefacts associés aux environnements urbains

⁶⁹ *Op.cit.*, HUYSSSEN (1984) p.18.

⁷⁰ Cf. section 1.3.2.6

⁷¹ *Ibid.*, p.48.

contemporains. »⁷² L'étude de la réception du livre des Venturi dans les années 1980 révèle ainsi qu'il appartient moins au postmodernisme architectural que culturel.

La classicisation de *Learning from Las Vegas*

Dans un ouvrage récent qu'elle a consacré récemment aux mutations culturelles dans les années 1960, Marianne de Koeven rappelle que « *Learning from Las Vegas* a été un texte central de l'idéologie et du plaidoyer postmoderne. »⁷³ Elle précise même dans son introduction qu'il s'agit d'un « classique postmoderne ». John P. Russo parle lui de la « bible du postmodernisme »⁷⁴. Dix ans plus tôt, H. Bertens a décrit le livre comme « canoniquement postmoderne »⁷⁵, lequel dès 1974 a été présenté comme un « classique contemporain »⁷⁶.

Depuis son apparition, *Learning from Las Vegas* a ainsi fait l'objet d'une lente, mais inexorable *classicisation*. Dans les études littéraires, on entend par là toute une série de manipulations qui font les écrivains ou les oeuvres classiques. Comme le fait remarquer Alain Viala, professeur de littérature, « le classique n'est donc pas une valeur en soi, mais une valeur relative, et relative à une logique de la réception. »⁷⁷ De nombreux acteurs contribuent au processus de classicisation d'un ouvrage : ses lecteurs bien sûr en le plébiscitant un minimum, ses auteurs ensuite quand ils font sa promotion, ses éditeurs certainement en prévoyant des rééditions, des traductions et en lui assurant une large diffusion, la critique aussi par ses jugements positifs et même négatifs, les chercheurs plus tard en l'étudiant, et l'institution scolaire enfin quand elle l'impose. Autant d'acteurs qui on l'a vu participent à la réception de *Learning from Las Vegas*.

Deux caractéristiques sont indispensables à la classicisation d'une œuvre selon A. Viala. Il y a d'abord sa capacité à tisser une « multiple alliance », c'est-à-dire à satisfaire plusieurs publics à la fois. N'est pas classique ce qui a le plus de valeur esthétique, mais ce qui socialise le plus. Si *Learning from Las Vegas* devient un classique, c'est ainsi parce qu'il est reçu par un large éventail de lecteurs venus du grand public, du milieu architectural et du monde universitaire. On peut d'ailleurs faire ici l'hypothèse que la publication du livre sous forme de *paperback* a fortement

⁷² *Op.cit.*, DOECKER (1994), p.85.

⁷³ Marianne DE KOVEN, *Utopia Limited : The Sixties and the Emergence of the postmodern*, Durham : Duke University Press, 2004, p.110.

⁷⁴ John Paul RUSSO, *The Future without a past : humanities in a technological society*, Columbia : University of Missouri Press, 2005, p.67.

⁷⁵ *Op.cit.*, BERTENS (1995), p.15.

⁷⁶ Jane Holtz KAY, « *Learning from Las Vegas* », *The Nation*, 12 janvier 1974, p.57.

⁷⁷ Alain VIALA, « Qu'est ce qu'un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, n°1, 1992, p.11.

contribué à élargir son audience au-delà du cercle des architectes ; tant en le rendant accessible à de nombreux étudiants peu fortunés, qu'en le débarrassant de son allure un peu intimidante de livre d'art. *A posteriori*, on peut aussi noter que l'édition d'un livre au format poche est également l'un des traits distinctifs de toute classicisation en littérature.

Mais plus important encore selon A. Viala, « dans la pratique sont traités en classiques des auteurs et des œuvres qui sont objets consensuels »⁷⁸. La classicisation d'un livre dépend en effet du passage de l'agitation de la controverse qui l'entoure lui et son auteur, à la stabilisation du jugement critique qui finit par arriver. Devenir classique, c'est en effet devenir incontestable, faire enfin l'unanimité. On peut dire de ce point de vue qu'à la fin des années 1980, l'affaire *Learning from Las Vegas* est close. De la « polarisation de presque tout le champ de l'architecture (et pas seulement en Amérique) entre les opposants et les sympathisants des supposées ou réelles positions des Venturi »⁷⁹ – pour reprendre l'expression de S. von Moos, on est passé en vingt ans à une situation d'une grande stabilité dans laquelle la valeur et le sens de l'ouvrage ne prêtent plus guère à discussion, et cela notamment à travers à une postmodernisation aussi abusive soit-elle aux yeux de ses auteurs. C'est en effet bien *a posteriori* qu'un consensus s'est dégagé, notamment chez les universitaires, pour faire de *Learning from Las Vegas* un manifeste postmoderne.

Cet accord sur ce qu'il faut penser de l'ouvrage a conduit d'une certaine manière à sa neutralisation dans le champ de l'architecture. Sa diffusion sous forme d'extraits, parfois commentés mais souvent décontextualisés, dans les principales anthologies qui paraissent à partir du milieu des années 1990 en témoigne. Ces apparitions prennent la forme de rééditions de plusieurs articles des Venturi : « On Duck and Decoration » est reproduit dans *Architecture Culture 1943-1968 : An anthology of Architectural Theory*⁸⁰, « A significance for A&P Parking Lots » l'est dans *Theorizing a new Agenda for Architecture : An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*⁸¹ et dans *Theories and manifestoes of contemporary architecture*⁸², et enfin « Learning from Pop » l'article de D. Scott Brown paraît dans *Architecture Theory since 1968*⁸³. Il faut ici noter que *Learning from Las Vegas* ne jouit pas de la même reconnaissance dans le domaine de l'urbanisme et des études urbaines. En dépit de son sujet, le livre est en effet absent des anthologies rassemblées dans la collection

⁷⁸ *Ibid.*, p.9.

⁷⁹ Stanislaus VON MOOS, *Venturi, Rauch & Scott Brown : Buildings and Projects*, New York : Rizzoli, 1987, p.12

⁸⁰ Joan OACKMAN, *Architecture Culture 1943-1968 : A Documentary Anthology*, New York : Rizzoli, 1993.

⁸¹ Kate NESBITT, *Theorizing a new agenda for Architecture : An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York : Princeton Architectural Press, 1996.

⁸² Charles JENCKS & Karl KROPF, *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, London : Academy, 1997.

⁸³ Michael K. HAYS, *Architecture Theory since 1968*, Cambridge : The MIT Press, 2000.

The Routledge Urban Reader qui a pourtant pour ambition d'offrir une « large couverture des textes classiques et essentiels qui forment la base du travail intellectuel dans diverses disciplines et champs professionnel sur la ville. » Le livre des Venturi est tout aussi absent du recueil critique sur *l'urban design* publié par Alexander R. Cuthbert en 2003, comme de *l'Urban Design Reader* édité en 2007 par Matthew Carmona et Steve Tiesdell.

La sélection systématique de *Learning from Las Vegas* parmi les textes fondamentaux de la théorie architecturale de la seconde moitié du vingtième siècle garantit certes que l'on continue à lire le livre, mais confirme aussi qu'on ne se dispute plus guère à son propos. Comme tout classique, il circule désormais probablement plus qu'il n'est lu *in extenso*.

Chapitre 3.3

Architexte

Dans la préface à l'édition révisée de *Learning from Las Vegas* qui paraît en 1977, Denise Scott Brown se livre à une mise au point ; le livre ne doit plus selon elle être compris comme une « étude » sur Las Vegas, mais comme un « traité » sur le symbolisme en architecture. Cette précision de l'auteure, attire notre attention sur le fait qu'un texte ne peut en effet être lu sans tenir compte des conventions discursives auxquelles il se plie. Comme l'explique le linguiste Dominique Maingueneau, « support d'un acte de discours socialement reconnu, l'oeuvre est énoncée à travers une institution, en l'occurrence un genre de discours déterminé, qui lui-même, à un niveau supérieur, mobilise cette vaste institution qu'est la Littérature. »¹ Les genres littéraires sont en effet les principales médiations que l'on trouve entre une oeuvre singulière et la littérature tout entière. Un temps dénoncés par les avant-gardes modernes qui plaident pour leur abolition, ils jouent depuis toujours un rôle important, tant du point de vue de la réception des textes que de leur production. Ils sont revenus au cœur des études littéraires dans les années 1970 grâce aux travaux de théoriciens comme Gérard Genette ou Tzvetan Todorov. Aiguillonné par l'appel à bien lire de D. Scott Brown, je m'interroge dans ce chapitre sur le ou les genres auxquels on peut rattacher *Learning from Las Vegas*, et je m'efforce de décrire celui que l'ouvrage des Venturi a peut-être contribué à faire apparaître.

Systemes et théories des genres

On peut d'entrée poser qu'un genre littéraire désigne un ensemble, une classe d'oeuvres réunies par des caractéristiques thématiques, et/ou formelles communes, considérées d'un point de vue synchronique ou diachronique. Dans son livre *Introduction à l'architexte*², G. Genette rappelle que la première classification des genres est attribuée à Aristote qui dans la *Poétique* distingue le « lyrique », l'« épique », et le « dramatique ». Cette distinction s'opère en fonction de la position du locuteur : le poète est l'acteur lui-même, ou il est le narrateur, ou il disparaît derrière les personnages. La tradition a érigé progressivement en norme cette tripartition, notamment au moyen âge. Ce sont les auteurs romantiques allemands qui en ont fait un véritable système, lequel

¹ Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris : Dunod, 1996, p.122

² Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, 1979

est alors marqué par une forte coloration thématique – c'est-à-dire qu'un genre suppose un mode d'énonciation particulier associé à un sujet précis. Il en découle une organisation très hiérarchisée de la littérature dans laquelle on distingue des archigenres – le lyrique, l'épique, le dramatique ; des genres – le roman, le poème, la satire, etc. ; et des sous-genres – le roman de chevalerie, la comédie de caractères, la chanson populaire, etc.

G. Genette explique qu'au fil des siècles s'installe progressivement une confusion des genres ; c'est-à-dire qu'on en est venu à en parler, là où il ne faut pas. Pour résoudre les problèmes terminologiques et donc théoriques, il privilégie la distinction entre les « modes » – épique, dramatique, lyrique auxquels on peut ajouter le *didactique*, les « types » – narratif, descriptif, etc., et les « genres » – roman, pièce de théâtre, poème, etc. Il cherche aussi à distinguer différentes catégories qui peuvent être : « thématiques » – ce dont parle le texte, « modales » – la manière dont s'exprime l'auteur, et « formelles » – la forme du discours, par exemple en vers ou en prose. G. Genette précise qu'aucune de ces catégories n'a de fondement naturel et n'en inclut ou surplombe une autre. Elles sont toutes, y compris celles héritées de l'Antiquité, enracinées dans l'histoire et dans la culture : « il n'y a pas d'archigenres qui échapperaient totalement à l'historicité tout en conservant une définition générique. Il y a des modes, exemple : le récit ; il y a des genres, exemple : le roman. »³ Enfin, G. Genette appelle *architexte* ce vaste ensemble qui s'interpose entre un texte et la littérature tout entière.

Aujourd'hui, tandis que l'histoire de la littérature se consacre à l'étude empirique des genres comme institutions sociohistoriques, la théorie littéraire construit des systèmes. L'une et l'autre sont intimement liées dans la mesure où il est impossible d'« écrire l'histoire d'une institution que l'on n'aurait pas préalablement définie »⁴. Cerner le genre de *Learning from Las Vegas*, ce n'est donc pas seulement éclairer l'ouvrage grâce aux ressources de la théorie littéraire, mais c'est aussi contribuer à la définition d'une institution littéraire qui le transcende à travers un travail d'historien.

Afin d'avoir une vue d'ensemble de la multiplicité et de la diversité des catégories génériques, j'en propose ici une représentation synoptique, mais non exhaustive, réalisée à partir du *Dictionnaire des termes littéraires*⁵.

³ *Ibid.*, p.75.

⁴ *Ibid.*, p.86.

⁵ Hendrik VAN GORP, Dirk DELABASTITA, Lieven D'HULST... [et al.], *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris : Champion, 2001.

LYRIQUE, POÉTIQUE	Poésie sentimentale et d'amour	Alba, canso, cantiga, chanson, chanson d'aube, copla, églogue, ghazel, idylle, lai lyrique, littérature courtoise, madrigal, etc.
	Eloge, complainte et autres poésies de circonstance	Blason, dithyrambe, encomium, epivicium, épithalame, hymne, nomos, ode, paeon, skolon, apopemptikon, blues, etc.
	Poésie religieuse et liturgique	Antiphonie, antienne, cantilène, carol, hymne, cantique, (religioser) Leich, livre d'heures, motet, Paques (chant de), etc.
	Poésie narrative et descriptive	Ballade, Bänkelsang, blason, caccia, chanson populaire, chants de gueux, jarcha, lai narratif, romance, virelai, affixio, etc.
	Poésie polémique, satirique et contestataire	Amébée, chants de gueux, contreblason, dirae, épigramme, flyting, iambe, jeu parti, partimen, poésie anacréontique, priapée, etc.
	Poésie ludique et burlesque	Baguenaude, blason, bouts-rimés, cadavre exquis, centon, cisiojan, doggerel, fatrasie, Knüttelvers, limerick, lipogramme, etc.
	Expérimentations graphiques et phonique	Comptine, écho (rime-écho), Lautgedicht, poésie atonale, poésie pure, virelangue, abécédaire, acrostiche, calligramme, etc.
ÉPIQUE, NARRATIF	Formes épiques en vers et en prose	Byline, chanson de geste, croisade, Edda, épopée, épopée héroïque, epyllion, geste de Charlemagne, livre populaire, etc.
	Formes brèves du récit	Rapport, récit : anecdote, chantefable, exemplum, maqâma, nouvelle, povest, reportage, short story, urban legend, conte, fable, etc.
	Modalités du roman	cyberpunk, detective, fantaisie, horror, Krimi, récit de voyage, robinsonnade, roman chevaleresque, roman d'Amadis, etc.
DRAMATIQUE, THÉÂTRAL	Formes sérieuses, moralisatrices ou religieuses	Fabula praetexta, drame aristotélicien, drame bourgeois, drame héroïque, history play, No, revenge play, etc.
	Formes tragi-comiques	Fabula palliata, comédie héroïque, comédie larmoyante, comédie pastorale, drame bourgeois, mélodrame, etc.
	Formes comiques et satiriques	Fabula atellana, fabula togata, anti-masque, burlesque, comédie de moeurs, comédie d'humeurs, comédie d'intrigue, etc.
	Formes critiques et expérimentales	Agitprop, anti-théâtre, docudrame, kitchen sink drama, théâtre de chambre, théâtre de l'absurde, theatre de la cruauté, etc.
	Formes musicales et mimiques	Ballet, drame lyrique, féerie, jingxi, kabuki, mascarade, masque, mélodrame, opéra, opéra de pékin, opérette, oratorio, etc.
DIDACTIQUE, PRAGMATIQUE	Formes gnominiques et spéculatives	Adage, analecte, aphorisme, apophtegme, causerie, chrie, chronique, devinette, énigme, épigramme, essai, gregueria, maxime, motto, priamel, proverbe, sentence, simposium, traité.
	Formes allégoriques et paraboliques	Allégorie, conte, emblème, exemplum, fable, mythe, parabole, paradigme, mascarade, masque, moralité, bestiaire, bouffon, miroir des princes.
	Formes religieuses et exégétiques	Aggada, apocalyptique, apocryphe, exégèse, Formgeschichte, gemara, halacha, interprétation biblique, midrach, mishna, Talmud, torah.
	Formes polémiques et ludiques	Apologie, bon-mot, conte philosophique, débat, dialogue, diatribe, disputatio, éristique, glose, manifeste littéraire, mot d'esprit, pamphlet, parodie, pasquinade, pastiche, persiflage, polémique, quodlibet, satire, satire mérippée, travestissement
	Formes documentaires et testimoniales	Acta, annales, ars dictaminis, autobiographie, biographie, confession, chronique, docudrame, éphéméride, épitaphe, épre, faction, geste, journal de voyage, journal intime, journalisme, laudatio, lettre, littérature engagée, mémoires, memorabilia, monographie, périégèse, reportage, vita
	Formes rhétoriques	Discours, éloge, epitaphios, oraison funèbre

Tableau synoptique des genres littéraires

Pragmatique des genres

Après s'être demandé ce que sont les genres, on peut s'intéresser à ce à quoi ils servent. Pour cela, je me réfère ici au cours que leur a consacré le critique et historien Antoine Compagnon. Un genre est pour lui une forme de discours, « quelque chose comme un air de famille, un ensemble flou de traits micro et macro-structuraux, des conventions pragmatiques régissant les échanges discursifs qui s'imposent comme le code linguistique. »⁶ Ces formes de discours sont des « conventions » ou des « contraintes » ; ce ne sont pas des nécessités comme les formes de la langue. Elles ont deux fonctions : créer une « attente », et garantir une « reconnaissance ». Pour illustrer cette notion de convention littéraire, A. Compagnon rappelle l'histoire du « soldat de Baltimore » que Stendhal relate dans *Racine et Shakespeare* :

L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche. » Au même moment, le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello.⁷

La littérature comme toute forme de discours suppose des conventions, et la première d'entre elles c'est qu'il s'agit de littérature. Le soldat de Baltimore n'est jamais entré dans un théâtre, il n'a jamais vu de représentation, il ne sait pas à quoi s'attendre. La littérature est une attente. Le lecteur fait toujours une hypothèse sur le genre de texte auquel il est confronté. Il peut espérer de la fiction s'il lit un roman ou une pièce, ou *a contrario* de la véracité s'il lit une biographie, un traité ou un manuel. Il doit connaître le genre de l'œuvre à laquelle il a affaire s'il veut bien l'interpréter et éviter les malentendus et les contresens. Les genres relèvent ainsi de la dimension pragmatique de la littérature, c'est-à-dire de la dynamique communicationnelle des œuvres. L'appartenance de *Learning from Las Vegas* à tel ou tel genres détermine en cela profondément la réception de l'ouvrage, et mérite à ce titre d'être ici étudié.

Les genres sont des contraintes et conventions au sens de normes et de règles, moins répressives que productives – c'est-à-dire que les auteurs sont les premiers à s'y conformer ou non. Comme telles, elles peuvent cependant être violées ou transgressées, et évoluer. Comme le fait remarquer l'historien et critique T. Todorov, « que l'œuvre désobéisse à son genre ne rend pas celui-ci inexistant ; on est tenté de dire : au contraire. » La transgression a besoin d'une loi, « la norme ne

⁶ Cours de théorie de la littérature donné par Antoine Compagnon à l'Université Paris IV – Sorbonne en 2001.

⁷ STENDHAL, *Racine et Shakespeare : études sur le romantisme*, Paris : L'Harmattan, 1993, p.13.

devient visible – ne vit – que grâce à ses transgressions »⁸, ajoute-t-il. Chaque texte affirme ainsi sa singularité par rapport à un horizon générique, dont il s'écarte, qu'il module, qu'il subvertit.

Selon A. Compagnon, au fil des siècles et en fonction des doctrines, on insiste plutôt sur le caractère « prescriptif », ou « explicatif », ou « descriptif » des genres. C'est-à-dire qu'on en retient des prescriptions qui en retour donne à la critique des critères de jugement. Ou l'on envisage le genre comme une essence, comme une « substance dotée de finalité interne et donnant une unité organique à l'oeuvre individuelle comme tout ». Ou enfin, on associe les genres à une structure et ils sont alors « les équivalents d'étiquettes, de classes d'objets abrégées, sans relent substantiel »⁹. Aujourd'hui, l'étude des catégories génériques n'est pas tenue pour une simple affaire de classement des œuvres, mais est considérée comme la clé de leur compréhension par rapport à un ensemble de conventions et de normes.

Littérature architecturale et genres

Comme on l'a vu dans l'introduction, la littérature architecturale reste peu étudiée et par conséquent faiblement classifiée. En absence d'une théorie solidement établie, c'est de manière empirique que l'on peut identifier les formes génériques qui la composent. À cette fin, on peut se reporter à quelques travaux bibliographiques de référence.

Dans *British architectural books and Writers*¹⁰, Eileen Harris retient les catégories suivantes : ouvrages sur les ordres, livres de modèles et échantillons, manuels de charpenterie, recueils de métrés et de prix, traités sur les ponts, ouvrages d'archéologie, listes des imprimeurs et des libraires, gravures d'architecture. On trouve ici à la fois des catégories thématiques (les ordres, la charpente, les ponts) et des catégories formelles (manuels, traités).

Dans *American Architectural Books*¹¹, Henry-Russel Hitchcock recense principalement deux sortes de livres : les guides de construction – « *Builder's Guide* » – qui rassemble des planches sur les ordres et des éléments de détails structuraux et ornementaux, et les catalogues de maisons – « *House pattern Books* » – où les plans et projets dominent.

⁸ Tzvetan TODOROV, *Les genres du discours*, Paris : Seuil, 1978.

⁹ *Op.cit.*, COMPAGNON (2001)

¹⁰ Eileen HARRIS, *British Architectural Books and Writers 1556-1785*, New York : Cambridge University Press, 1990

¹¹ Henry-Russel HITCHCOCK, *American architectural books : a list of books, portofolios, and pamphlets on architecture and related subjects published in America before 1895*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1962.

Mais c'est Adolf K. Placzek qui, dans son introduction à *Avery's Choice : Five Centuries of great architectural books*¹², liste avec le plus de méthode les genres et sous-genres de la littérature architecturale. Il la divise d'abord symétriquement entre ouvrages de « théorie » et de « pratique ». Il identifie ensuite les « livres de base » : les manuels, les livres d'instruction, d'ingénierie, les recueils de modèles. Puis il évoque la littérature sur les ordres et les proportions qu'il associe autant à Alberti qu'à Le Corbusier. Il mentionne aussi les volumes consacrés à un même type de bâtiment – église, école, logements, etc., et les monographies qui portent sur un édifice en particulier. Il parle des livres centrés sur un architecte et son oeuvre qui peuvent être biographiques, autobiographiques, et s'apparentent parfois à de véritables portfolios. Il décrit les ouvrages de théorie de la construction, et les purs « livres d'idées » comme ceux de Laugier. Les textes utopiques tiennent aussi selon lui une place importante. Enfin, il aborde les relations de voyages, les guides et les livres qui prennent parfois la forme d'un inventaire de tous les édifices d'une ville ou d'un pays.

Cette pluralité des genres de la littérature architecturale n'épuise pas par ailleurs la diversité qui caractérise chacun d'entre eux, comme le font remarquer Rainier Hodde et Fabienne Rubert à propos des monographies d'architectes¹³. Inévitablement assimilé à l'un ou l'autre de ces genres, chaque livre d'architecture affirme une singularité que l'on doit prendre en compte si l'on veut bien le comprendre.

Le genre de *Learning from Las Vegas*

Le meilleur moyen d'être renseigné sur le genre d'un livre en particulier, c'est évidemment lorsque dans son titre ou son sous-titre il comporte une indication générique comme dans : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, *A guide to architecture in Southern California* ou encore *Modern Architecture : A critical History*. Ce n'est pas le cas avec l'ouvrage des Venturi, et faute d'indices, l'incertitude demeure. Son titre nous dit tout de même dans quelle direction regarder. L'expression « *Learning from* » annonce de manière relativement explicite un texte d'apprentissage, sans que l'on puisse d'emblée savoir s'il s'agit de celui de ses auteurs ou de ses lecteurs. La Bibliothèque du congrès à Washington recense de nos jours près d'un millier de livres dont le

¹² Adolf K. PLACZEK, « Avery's Choice and the Literature of Architecture », in *Avery's Choice : Five Centuries of great architectural books*, Simon & Schuster Macmillan, 1997.

¹³ Cf. Rainier HODDE et Fabienne RUBERT, « Le livre d'architecture : problèmes d'identité », *Prefaces*, juin-juillet-août 1988.

titre inclue cette expression, lesquels sont répartis dans des catégories génériques très différentes, soulignant par là les limites d'une explication par la seule titrologie.

On peut néanmoins supposer que *Learning from Las Vegas* appartient au genre, ou plutôt au mode *didactique* dont la définition nous apprend que « toute œuvre littéraire écrite pour donner un enseignement appartient au genre didactique. »¹⁴ Depuis l'Antiquité, on désigne en effet ainsi le registre du savoir, des ouvrages exposant des doctrines scientifiques, philosophiques, religieuses, morales. Ce genre ou mode didactique peut prendre plusieurs formes recensées dans le tableau synoptique reproduit précédemment. Si l'on élimine celles qui n'ont plus cours aujourd'hui, celles qui sont manifestement éloignées par leur format ou leur thématique de prédilection, alors on peut faire l'hypothèse que *Learning from Las Vegas* s'apparente à une ou plusieurs des formes littéraires suivantes : essai, traité (forme spéculative), apologie, manifeste, pamphlet (forme polémique), monographie, reportage (formes documentaires), éloge (forme rhétorique), ou encore à quelques autres formes approchantes.

Guide, étude, théorie, portfolio ou traité ?

En général, auteurs et éditeurs associent un livre à un genre afin d'indiquer aux lecteurs comment bien le lire, et s'efforcent ainsi d'orienter sa réception. En l'occurrence, lors de sa toute première publication, la rédaction de la revue *The Architectural Forum* présente au sommaire de son numéro de mars 1968 *Learning from Las Vegas* comme un « guide du vernaculaire commercial de la piazza romaine au Caesar's Palace »¹⁵. L'article des Venturi est ainsi associé à un genre prolifique, dont l'origine remonte précisément aux innombrables guides de l'architecture antique parus au seizième et dix-septième siècle. Inséparables des relations de voyages qui s'attachent à de plus vastes territoires, ces ouvrages s'organisent souvent autour d'itinéraire dans une ville particulière. Illustrés ou non, ces guides qui ont recours aux descriptions géographiques et historiques, accompagnent le voyageur – en général un artiste – pas à pas dans ses pérégrinations en Italie ou en Grèce. Dans la recension qu'il consacre au livre des Venturi, l'historien Gary Wolf l'inscrit clairement dans cette tradition littéraire :

Les générations précédentes allaient dessiner Rome pour affiner leur sensibilité, aujourd'hui on voit les étudiants en première année parcourir les autoroutes et les centres

¹⁴ Jacques DEMOUGIN, *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Paris : Larousse, 1987, p.448

¹⁵ *The Architectural Forum*, mars 1968, p.1.

commerciaux. *Learning from Las Vegas* est destiné à devenir l'*Antiquities of Athens*¹⁶ de nos jours.¹⁷

En pages intérieures de *The Architectural Forum*, l'article des Venturi ne semble pourtant guère correspondre à son intitulé générique. On n'y trouve en effet aucun itinéraire à suivre, très peu d'informations historiques sur Las Vegas et pas véritablement d'inventaire méthodique des édifices remarquables qui bordent le Strip. Seuls quelques clichés attribués à D. Scott Brown attirent l'attention sur les curiosités locales. Dès ses premières lignes, l'article s'apparente par contre à une prise de position contre les principaux dogmes du Mouvement moderne, et à un plaidoyer en faveur de la culture populaire et commerciale. Si guide il y a, c'est donc plutôt au sens premier d'un texte qui invite à suivre une certaine conduite morale et spirituelle. L'article des Venturi propose en effet des principes directeurs pour renouveler le regard que l'on porte sur la *suburbia* américaine et plus généralement sur l'architecture contemporaine. *Learning from Las Vegas* tient en cela plus d'un bréviaire antimoderne que d'une description raisonnée de Las Vegas, et c'est comme tel que la critique le reçoit dès janvier 1970¹⁸.

À l'occasion de la publication de leur livre chez MIT Press en 1972, R. Venturi et D. Scott Brown veulent manifestement corriger cette étiquette. Ils associent désormais les trois parties de l'ouvrage à trois genres littéraires différents. Dans leur préface, ils parlent en effet de la première partie de leur livre – qui correspond à l'article paru dans *The Architectural Forum* – comme d'une « étude » sur le Strip de Las Vegas. Ils la décrivent plus précisément comme une « documentation méticuleuse et une analyse » réalisée grâce à une « enquête ouverte et sans *a priori* »¹⁹. Comme pour désarmer la polémique en cours, ils se réfèrent longuement au studio qu'ils ont conduit à la Yale School of Architecture, et mettent ici en avant le caractère neutre sinon objectif, et en tout cas universitaire de leur publication.

Après avoir essuyé de nombreuses attaques sur un registre politique et moral, les deux architectes de Philadelphie essaient donc de rattacher leur texte au genre documentaire. Ils prennent pour cela leurs distances avec les approches fictionnelles et subjectives de Las Vegas – à la façon de celles pratiquées par Tom Wolfe ou de Hunter Thompson²⁰, comme avec les portraits moralisateurs à charge ou à décharge de l'urbanisation des États-Unis qui se multiplient à

¹⁶ James STUART & Nicholas REVETT, *Antiquities of Athens*, London: J. Haberkorn, 1762-1830.

¹⁷ Gary WOLF, « Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, Learning from Las Vegas », *Journal of Architectural Historians*, octobre 1973, p.258.

¹⁸ Cf. section 1.3.2.3 et section 2.3.2.3

¹⁹ « *open-minded and nonjudgmental investigation* ».

²⁰ Cf. section 1.1.3.4

l'époque. La réorganisation du texte²¹, mais aussi le rôle désormais central accordé à l'iconographie met en avant la description factuelle du Strip. La multiplication des prises de vue photographiques renforcent l'aspect documentaire de l'ouvrage. Les nombreux diagrammes et cartes réalisées par les étudiants de Yale s'inspirent quant à eux des atlas cartographiques comme celui publié quelques années plus tôt par Joseph R. Passonneau et Richard Wurman²², et ont vocation à donner à *Learning from Las Vegas* un cachet scientifique.

Du point de vue de son objet, cette « étude » des Venturi se rapproche de celles que mènent à l'époque plusieurs d'architectes sur le développement et la transformation des métropoles américaines ; on pense par exemple à *The American Landscape* de Ian Nairn, *The View from the road*, de D. Appleyard, K. Lynch, J. R. Myer, *Chicago à la carte*²³ d'Alvin Boyarsky, ou encore *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies* de Reyner Banham. Ce dernier ouvrage, dont le critique et historien anglais parle comme d'une « monographie historique »²⁴, est à bien des égards comparable à celui des Venturi comme l'a souligné Nigel Whiteley²⁵. Cependant, *Learning from Las Vegas* n'accorde que peu de place à l'histoire de la ville de Las Vegas, et ne porte que sur zone très réduite de celle-ci – en l'occurrence une seule voie. L'analyse de la réception du livre montre que – exception faite de la réaction du géographe Peter Hall²⁶ – celui-ci n'est jamais accueilli par la critique comme une *monographie* ou comme une *étude urbaine* sur Las Vegas. L'hypothèse avancée par Jean-Louis Cohen selon laquelle *Learning from Las Vegas* pourrait être décrit comme « le plus important texte de théorie urbaine publié depuis *Urbanisme* de Le Corbusier »²⁷, ne peut donc être ici confirmé.

Toujours dans leur préface rédigée en 1972, les Venturi présentent la seconde partie de *Learning from Las Vegas* comme une « généralisation » sur le symbolisme en architecture. On pourrait parler aujourd'hui d'une montée en généralité, à travers laquelle les deux architectes veulent faire valoir que leurs arguments ont une portée qui dépasse les contingences locales. Les trois sous-parties qui occupent la partie centrale du livre s'annoncent ainsi respectivement par leurs intitulés comme définitionnelle, historique et théorique²⁸. *Learning from Las Vegas* se présente donc comme

²¹ Cf. section 2.1.2

²² Joseph R. PASSONNEAU & Richard S. WURMAN, *Urban Atlas : 20 American Cities : A Communication Study Notating Selected Urban Data at a scale of 1 :48,000*, Cambridge : MIT Press, 1966.

²³ Cf. Alvin BOYARSKY, « Chicago à la carte », *Architectural Design*, décembre 1970, p.595-622.

²⁴ Reyner BANHAM, *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies*, London : The Penguin Press, 1971, p.21.

²⁵ Cf. Nigel WHITELEY, « Learning from Las Vegas...and Los Angeles and Reyner Banham », *Visible Language*, vol.37, n°3, 2003.

²⁶ Cf., Peter HALL, « Learning from Las Vegas », *Regional Studies*, vol.8, n°1, 1974.

²⁷ Jean-Louis COHEN, « Knowing how to look at Las Vegas », *Lotus international*, n°93, 1997, p.101.

²⁸ « *Some definitions Using the Comparative Method* », « *Historical and Other Precedents : Towards an Old Architecture* », « *Theory of Ugly and Ordinary and Related and Contrary Theories* ».

un ouvrage de *théorie de l'architecture*. Contrairement à l'étude urbaine, ce genre littéraire là ne vise pas la neutralité. La théorie prescrit ou proscrit, elle peut être affirmative ou critique – ici d'autres théories comme celles du Mouvement moderne. Souvent polémique, elle a des implications politiques et éthiques, et pousse au changement des méthodes de projection. Selon Kate Nesbitt qui comme Michael Hays date le renouveau de cette forme de discours sur l'architecture de la fin des années 1960, « la théorie critique évalue le monde construit et ses relations avec la société. »²⁹ Cette fois, le virage générique que font prendre les Venturi à *Learning from Las Vegas* est reçu comme tel par la critique ; Ada Louise Huxtable parle par exemple d'une « originale et brillante théorie raisonnée, dotée d'une base universitaire solide et déjà assurée d'une place dans la littérature architecturale. »³⁰ Lance Wright note pour sa part que « peu nombreux sont ceux qui au cours des vingt dernières années ont été assez courageux pour écrire sur la théorie de l'architecture »³¹ comme l'ont fait les Venturi.

Dans leur préface, les Venturi présentent enfin la troisième partie de leur ouvrage comme une « description » des travaux de l'agence Venturi and Rauch. Il s'agit là pour eux de mettre en valeur leurs projets. Le livre fonctionne en effet dans ses soixante-quinze dernières pages comme un éloge, un panégyrique de leur propre œuvre, ou plus prosaïquement comme un *portfolio d'architecte*. Il s'inscrit dans un genre auquel on peut rattacher aussi bien *I Quattro Libri dell'Architettura* de A. Palladio, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe* de Frank Lloyd Wright ou encore *l'Oeuvre complète* de Le Corbusier. Pour autant, limité dans sa démonstration par le faible nombre de projets construits qu'il présente en noir et blanc, relégué à la fin de l'ouvrage, et supprimé lors de la réédition en 1977, l'exposé des travaux des Venturi supporte mal la comparaison. Assez logiquement, cette dernière partie de *Learning from Las Vegas* est accueillie avec plus d'indifférence et parfois même avec un peu de moquerie par la critique³². Le livre en tout cas ne parvient jamais à s'imposer comme une monographie de référence sur l'œuvre des architectes de Philadelphie³³.

Dans sa version de 1972, *Learning from Las Vegas* n'est donc accueilli par la critique que partiellement à l'aune des genres canoniques que sont l'étude urbaine, la théorie d'architecture et le portfolio. D'abord parce qu'on l'a vu l'ouvrage n'obéit pleinement à aucun d'entre eux, mais

²⁹ Kate NESBITT, *Theorizing a new agenda for Architecture : An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York : Princeton Architectural Press, 1996, p.18.

³⁰ A. L. HUXTABLE, « In Love with Times Square », *The New York Review of Books*, 18 octobre 1973, p.45.

³¹ Lance WRIGHT, « Robert Venturi and Anti-Architecture », *The Architectural Review*, avril 1973, p.262.

³² Cf. section 2.3.2.4

³³ Si on met de côté les numéros spéciaux de plusieurs revues d'architecture, le premier véritable ouvrage monographique sur l'œuvre des Venturi paraît en 1981. Cf. Gianni PETTENA & Maurizio VOGLIAZZO, *Venturi, Rauch and Scott Brown*, Milano : Electa, 1981.

aussi, et peut-être surtout parce qu'il emprunte simultanément aux trois à la fois. En effet, ces catégories génériques se succèdent moins dans *Learning from Las Vegas* au gré des parties, qu'elles s'additionnent et se superposent. La première partie du livre est annoncée comme une étude documentaire sur Las Vegas, mais s'ouvre à de nombreuses considérations théoriques. La seconde partie qui se présente comme l'exposé d'un certain nombre de théories sur le symbolisme et l'ornementation en architecture, laisse parfois la place à un éloge par les Venturi de leurs œuvres – le passage sur la Guild House par exemple. Enfin, la troisième partie que les Venturi consacrent à la description de leurs projets et réalisations, est en fait parsemée d'allusions polémiques et de précisions théoriques.

Il faut ici noter que dans *Complexity and Contradiction in Architecture*, R. Venturi associe déjà essai théorique et présentation de son propre travail d'architecte – une combinaison qui perdure dans ce cas au fil des rééditions³⁴. Les genres s'y succèdent, mais sans véritablement se mêler comme dans *Learning from Las Vegas*, où ils se contaminent jusqu'à parfois se brouiller. Il se dessine finalement les contours d'un livre transgenre qui allie d'une manière originale les registres documentaires, théoriques, et promotionnels. En cela, comme Le Corbusier a su par exemple le faire avant eux, les Venturi s'affranchissent de la distinction usuelle entre littératures pratique et théorique.

En 1977, à l'occasion de la publication de l'édition révisée de *Learning from Las Vegas*, les Venturi cherchent manifestement à rompre avec cette confusion des genres qu'ils ont eux-mêmes créée. Pour cela ils choisissent un format *paperback*, homogénéisent la mise en page pour restaurer la priorité du texte, suppriment la dernière partie du livre consacrée aux travaux de l'agence Venturi and Rauch, et ajoutent un sous-titre. Ils présentent cette fois de manière univoque *Learning from Las Vegas* comme un ouvrage de théorie de l'architecture, réduisent son aspect documentaire et minimisent son côté promotionnel. Dans la préface à cette nouvelle édition, D. Scott Brown se montre d'ailleurs très précise à propos du genre auquel il faut selon elle désormais associer l'ouvrage : « nous souhaitons que les analyses de la première partie et les théories de la deuxième apparaissent plus clairement dans leurs intentions véritables, à savoir celles d'un traité sur le symbolisme dans l'architecture. »³⁵

Dans la littérature architecturale, le traité est l'un des genres littéraires les mieux connus ; on peut citer par exemple *Dell'Idée della architettura universale* de Vincenzo Scamozzi, les *Cours d'architecture*

³⁴ Le dernier chapitre de *Complexity and Contradiction in Architecture*, intitulé « Works » s'étend sur vingt-neuf pages et présente douze projets de Robert Venturi.

³⁵ Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN & Steven IZENOUR, *Learning from Las Vegas : The forgotten symbolism of Architectural Form*, Cambridge : The MIT Press, 1977, p.xv.

de Jacques-François Blondel, ou encore *System of architectural Ornament* de Louis Sullivan. Dans le livre *La règle est le modèle* qu'elle lui consacre largement, l'historienne Françoise Choay donne une définition bien précise du traité :

(1) C'est un livre, présenté comme une totalité organisée. (2) Ce livre est signé par un auteur qui en revendique la paternité et écrit à la première personne. (3) Sa démarche est autonome. Il ne se veut subordonné à aucune discipline ou tradition. (4) Il s'assigne pour objet une méthode de conception, l'élaboration de principes universels et de règles génératives permettant la création, non la transmission de préceptes ou de recettes. (5) Ces principes et ces règles sont destinés à engendrer et à couvrir le champ total du bâtir, de la maison à la ville, de la construction à l'architecture.³⁶

Nombreux entre les quinzième et dix-huitième siècles en Italie et en France, les traités tendent ensuite, selon l'historienne, à disparaître sinon à perdre leurs caractéristiques. F. Choay parle alors de « régression », d'ouvrages « pseudomorphiques » et de « faux traités » qui paraissent au dix-neuvième et vingtième siècle. De ce point de vue, *Learning from Las Vegas* ne s'apparente que très imparfaitement au genre auquel ses auteurs veulent l'associer. Le livre tient plutôt de l'assemblage que de la « totalité organisée », loin d'être autonome il renvoie constamment à sa propre réception, et à aucun moment ne propose « l'élaboration de principes universels et de règles génératives permettant la création ». À l'exception de Gary Hack qui parle d'un « traité sur le canard et le hangar décoré »³⁷, la critique ne s'y trompe pas, et ne donne guère de crédit à l'appellation générique suggérée par les Venturi. Là où *Complexity and Contradiction in Architecture* entre effectivement dans l'histoire comme traité, *Learning from Las Vegas* n'hérite quasiment jamais de cette appellation.

Un manifeste...

Alors que les auteurs et les éditeurs de *Learning from Las Vegas* s'efforcent sans succès d'orienter la réception de l'ouvrage en l'associant successivement à plusieurs genres – guide, étude, théorie, portfolio ou traité –, c'est la critique elle-même qui en fait en impose un autre. Les commentateurs sont en effet de plus en plus nombreux au fil des années à parler du livre comme d'un *manifeste*. Très tôt certains évoquent ainsi un « manifeste controversé »³⁸ ou un « manifeste à

³⁶ Françoise CHOAY, *La règle et le modèle : Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris : Seuil, 1996 (1980), p.30.

³⁷ Gary HACK, « Venturi View of the Strip Leads to Las Vagueness », *Landscape Architecture*, juillet 1973, p.376.

³⁸ John W. COOK & Heinrich KLOTZ, « Ugly is beautiful : The Main Street of Architecture », *The Atlantic Monthly*, mai 1973, p.33.

contre-courant »³⁹, tandis que d'autres notent qu'avec *Learning from Las Vegas* les Venturi ne livrent « pas seulement une autopromotion, mais un manifeste qui accroche leur production à une rhétorique. »⁴⁰ Plus tard certains historiens assurent comme Hanno-Walter Kruft que le livre « a le statut d'un genre de manifeste qui inaugure l'époque du soi-disant Post-modernisme. »⁴¹ Dans la littérature récente, l'ouvrage est finalement presque toujours décrit comme un « manifeste postmoderne »⁴². Curieusement, les auteurs eux-mêmes ne s'emparent jamais de cette appellation générique, à la différence de ce qu'a fait R. Venturi en 1966 quand il a présenté *Complexity and Contradiction in Architecture* dans son introduction comme un « manifeste apaisé »⁴³.

Historiquement, les manifestes sont des textes souvent brefs, publiés en brochures, dans des journaux ou dans des revues, au nom de groupes politiques, philosophiques, littéraires ou artistiques. Leurs auteurs y exposent des idées, défendent un programme ou justifient une action. Ils prennent en général la forme d'une déclaration de principes qui entend susciter l'adhésion, et entraîner un changement d'opinion chez leurs lecteurs. Ils ont des visées pragmatiques et des ambitions performatives : « concrètement un manifeste est un acte de légitimation et de conquête du pouvoir : pouvoir symbolique – moral et idéologique, puis domination politique ou hégémonie esthétique. »⁴⁴ Un manifeste a en effet vocation à rompre avec l'idéologie dominante, avec le présent – et parfois avec le passé ; c'est un acte de fondation. Dans son *Dictionnaire des littératures*, J. Demougin précise la nature du lien qui unit le manifeste à son auteur :

Coup de force contre la doxa, il tente, dans un élan et avec des accents souvent prophétiques, d'asseoir son autorité à partir de thèses qui ne sont pas encore admises et dont son auteur peut douter lui-même dans son for intérieur. Il témoigne ainsi de la fragilité de l'avant-garde en son moment inaugural, et de l'illusion que porte tout discours qui choisit la conviction pour séduire, fut-ce par la violence polémique. Il est, de fait, une mise en scène de l'écrivain par lui-même, dans le domaine borné de l'institution littéraire – à charge pour cette dernière de reconnaître l'écrivain, qui pourtant la conteste.⁴⁵

Du point de vue de ses effets attendus comme des réactions qu'il déclenche, *Learning from Las Vegas* s'apparente donc dans une large mesure à un livre manifeste. Les Venturi y défendent leurs

³⁹ Jane Holtz KAY, « Learning from Las Vegas », *The Nation*, 12 janvier 1974, p.57.

⁴⁰ Laurence B. HOLLAND, « Rear-Guard Rebellion », *The Yale Review*, mars 1973.

⁴¹ Hanno-Walter KRUFFT, *A history of Architectural Theory : from Vitruvius to the present*, New York : Princeton Architectural Press, 1994, p.440-441.

⁴² Marianne DEKOVEN, *Utopia Limited : The sixties and the Emergence of the Postmodern*, Durham : Duke University Press, 2004, p.109.

⁴³ Robert VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York : The Museum of Modern Art, 1966, p.22.

⁴⁴ Claude ABASTADO, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, n°39, 1980, p.6.

⁴⁴ *Op.cit.*, DEMOUGIN (1987)

⁴⁵ *Ibid.*

vues, en rupture avec la pensée dominante – l'idéologie du Mouvement moderne, et cherchent à convaincre leurs lecteurs de l'intérêt de l'architecture commerciale, vernaculaire et populaire américaine. Leur ouvrage fait date comme manifeste dans la mesure où « il déconstruit et restructure un champ idéologique : il met à jour, dans le système qu'il dénonce, des contradictions logiques, des distorsions entre les données d'expérience et le sens qu'on leur accorde ; il change la perspective, se fonde sur d'autres axiomes et de nouvelles valeurs, et restitue à l'expérience une cohérence. »⁴⁶ Il contribue de plus à inaugurer, sans que ses auteurs en aient forcément conscience, un courant artistique et philosophique encore en devenir : le postmodernisme.

Du point de vue de sa conception graphique et de son apparence, *Learning from Las Vegas* peut également être pour partie assimilé à un écrit manifestaire. Les Venturi scandent leur texte d'intertitres qui sont autant de slogans polémiques. Ils accordent une large place aux formules lapidaires et provocatrices – « architecture laide et ordinaire », « je suis un monument » – destinées à marquer les esprits, et multiplient les néologismes – « canard », « hangar décoré » – qui traduisent une volonté de renouveler les termes du débat. La mise en page et l'iconographie font également la part belle aux provocations, comme avec le détournement de la photographie du canard en béton de Long Island, ou la multiplication des prises de vue du Caesars Palace. Par sa taille inhabituelle et son *design* d'avant-garde, *Learning from Las Vegas* se démarque ainsi de la plupart des livres d'architectes avant même d'avoir été ouvert.

Reconnu comme tel par une bonne partie de la critique, et partageant objectivement un certain nombre de ses caractéristiques, *Learning from Las Vegas* n'appartient pourtant qu'imparfaitement au genre manifeste tel qu'on l'entend jusque-là. Comme la plupart d'ouvrages polémiques écrits par des architectes à la même époque, le livre des Venturi manque en effet de spontanéité et de fragilité, comme le note d'ailleurs l'éditeur Roger Conover qui en supervise la réédition chez MIT Press :

Ces textes sont intellectuels par opposition à des déclarations idéologiques. Ils ne sont ni assez violents par leur énoncé, ni assez précis par leur appel à l'action ou à la conversion, pour être qualifié de manifestes au sens *classique*. Leur genre n'est aussi pas assez chaud, et leur papier pas assez fragile. Ces histoires soutenues par des notes de bas de page et des références, publiées dans des livres toilés, édités et imprimés de manière traditionnelle, sont loin de ressembler aux déclarations immédiates et spontanées, publiées sous forme de prospectus. Pensez à la violente diatribe de Marinetti ou aux convulsions poétiques de

⁴⁶ *Op.cit.*, ABASTADO (1980), p.9.

Tzara. Les manifestes pour la plupart ont disparu avec la modernité, ils appartiennent aujourd'hui à un rétro-genre.⁴⁷

Le manifeste est en effet un genre historiquement daté, qui renvoie à la seconde moitié du dix-neuvième et au premier tiers du vingtième siècle. Pour ne citer que ceux qui se dévoilent par leur titre, on connaît le *Manifeste du Parti communiste* (1848), le *Manifeste symboliste* (1886), le *Manifeste futuriste* (1909), le *Manifeste du surréalisme* (1924), etc. Dans la littérature architecturale, la fortune de ce genre se perpétue quelque peu après la Seconde Guerre mondiale – *Manifeste du Corréalisme* (1947), *Doorn manifestoe* (1954), mais avec la fin des avant-gardes historiques qui s'en sont fait une spécialité, il tend à disparaître. S'il est pour beaucoup le « manifeste du postmodernisme », le livre des Venturi se présente donc d'une certaine manière comme l'ultime spécimen d'un genre en voie de disparition.

...rétroactif

Learning from Las Vegas s'apparente donc à un manifeste comme semble le penser la critique, mais il en renouvelle profondément le genre. Il y a en effet un avant et un après *Learning from Las Vegas* dans la littérature architecturale, comme le suggère un autre architecte, auteur lui aussi de manifestes devenus classiques, Rem Koolhaas. Au mois d'août 2000, à Genève et en compagnie du critique Hans Ulrich Obrist, il s'entretient à ce sujet avec R. Venturi et D. Scott Brown. L'architecte hollandais s'explique sur la manière dont il a accueilli leur ouvrage dans les années 1970 :

Rem Koolhaas : J'ai découvert *Learning from Las Vegas* lorsque j'étais étudiant à Cornell. Pour moi, le livre était inspirant et menaçant : il était un manifeste pour le passage de la matière au signe au moment précis où je commençais, à travers ce qui allait devenir *New York Délire*, à déchiffrer l'impact de la matière sur la culture. Paradoxalement, J'ai vu dans votre livre un couple d'architectes qui plutôt que d'aimer l'architecture, étaient terriblement fascinés par son contraire – alors que moi qui venais de son contraire, j'étais fasciné par l'architecture.

Hans Ulrich Obrist : J'ai noté qu'après votre texte *Complexity and Contradiction in Architecture*, il est très difficile de trouver d'autres manifestes sur l'architecture. Rem remarquait que depuis, la plupart d'entre eux portent sur les villes.

Rem Koolhaas : Le fait n'est pas que les manifestes portent sur les villes, mais qu'il n'y a plus de manifestes – seulement des livres sur des villes qui impliquent des manifestes. *Après Complexity and Contradiction in Architecture*, *Learning from Las Vegas* a été le premier d'un genre : il y a eu ensuite des livres sur New York, Los Angeles, Singapour – nous en

⁴⁷ Interview de Roger Conover, publié le 6 décembre 2004, sur le site internet www.architect.com

préparons actuellement un sur Lagos au Nigéria – mais plus rien désormais sur l'architecture.⁴⁸

Selon R. Koolhaas, *Complexity and Contradiction in Architecture* est donc le dernier des manifestes sur l'architecture, et *Learning from Las Vegas* le premier des « livres sur les villes qui impliquent des manifestes »⁴⁹. Il suggère en cela le rôle inaugural du livre coécrit par R. Venturi et D. Scott Brown, et assure que son propre ouvrage sur New York s'inscrit directement dans sa lignée.

New York Délire : un manifeste rétroactif pour Mahattan paraît en 1978 simultanément en anglais et en français. L'architecte néerlandais qui a précédemment étudié à l'Architectural Association à Londres, commence à travailler sur ce projet éditorial en 1972 alors qu'il réside à Ithaca une petite ville au nord de l'État de New York⁵⁰. Par son sous-titre, il associe ce livre – qui par bien des aspects s'apparente à une monographie historique sur la métropole américaine, à un genre très particulier sur lequel il s'explique dans son introduction.

R. Koolhaas y souligne la difficulté qu'il y a à « écrire un manifeste d'urbanisme pour la fin du XXe siècle, dans une époque qui a la nausée des manifestes »⁵¹. Portés par les différentes avant-gardes modernes, ces derniers n'ont selon lui guère fait leurs preuves, tandis qu'une ville comme New York, qui s'est bâtie hors de tout projet explicite, se présente comme « une montagne d'évidence sans manifeste ». Elle n'en est pas moins le produit d'une « théorie informulée » – en l'occurrence celle de l'exploitation de la densité, de la culture de la congestion, que R. Koolhaas se propose justement de rendre explicite. Il cherche à démontrer qu'en dépit de son histoire chaotique, de son désordre apparent, New York obéit à « un certain degré de logique et de cohérence ». Mais son livre ne se veut pas qu'une simple rationalisation *a posteriori* de la ville existante, c'est aussi un « programme », un « plan » pour agir en retour sur le réel. L'architecte présente ainsi dans la dernière partie de son ouvrage, « une suite de projets architecturaux qui solidifient le manhattanisme en une doctrine explicite et assurent la transition entre la production architecturale inconsciente du manhattanisme et sa production consciente »⁵². La rétroactivité du manifeste de R. Koolhaas correspond donc à une inversion de la relation de cause à effet entre théorie et pratique. L'architecte part de la ville réalisée pour en concevoir le plan idéal, lequel dans un second temps est activé et contribue à la transformation de la réalité.

⁴⁸ Chuida Judy CHUNG, Jeffrey INABA, Rem KOOLHAAS & Sze Tsung LEONG, *Harvard Design School Guide to Shopping*, Köln : Taschen, 2001, p.593.

⁴⁹ « books about cities that imply manifestoes »

⁵⁰ Cf., Rem KOOLHAAS, « La deuxième chance de l'architecture moderne », *L'architecture d'aujourd'hui* n°238, avril 1985.

⁵¹ Rem KOOLHAAS, *New York Délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Marseille : Parenthèses, 2002 (1978), p.9.

⁵² *Ibid.*, p.11.

On voit bien comme *New York Délire* est tributaire à tous points de vue, non par son contenu thématique, mais par son mode d'énonciation, du premier des « livres sur les villes qui impliquent des manifestes », *Learning from Las Vegas*. Dans leur ouvrage, les Venturi s'efforcent en effet de rationaliser ce que la « première avant-garde inconsciente d'Amérique »⁵³ a bâti, apparemment sans plan, sur les bords du Strip de Las Vegas. Ils théorisent *a posteriori* sur l'architecture commerciale vernaculaire, en déduisent des principes de composition et des modèles idéaux – le « canard » et le « hangar décoré » –, puis rétroactivement, en font découler une série de projets architecturaux, comme ils l'expliquent précisément dans l'avant-propos à la troisième partie de leur livre⁵⁴. Six ans avant le manifeste rétroactif du manhattanisme de R. Koolhaas, les Venturi publient ainsi ce que l'on peut considérer ici comme le manifeste rétroactif du suburbanisme⁵⁵, le programme théorique rendu explicite de la *suburbia* américaine⁵⁶. Entre les deux ouvrages, la principale différence est, comme le suggère Reyner Banham, que « la grande image de Manhattan est celle d'une forme non dessinée, mais distincte, composée d'éléments d'architecture, tandis que celle de Las Vegas semble être indistincte, non dessinée et sans forme, composée d'éléments qui n'atteignent pas le niveau de l'attention en architecture. »⁵⁷ Quand R. Koolhaas honore le plein et la congestion architecturale, les Venturi célèbrent le vide et le triomphe des signes.

Un écrit instaurateur et commentateur

Tandis que d'un point de vue historique, *Learning from Las Vegas* s'impose comme l'un des principaux manifestes du postmodernisme, d'un point de vue théorique il peut être considéré comme le premier des manifestes rétroactifs. Ce nouveau genre dans la littérature architecturale des années 1970 – inventé par les Venturi et découvert par R. Koolhaas – a des racines anciennes. La classification des écrits théoriques sur l'architecture et la ville imaginée par F. Choay, et mentionnée précédemment, permet en effet d'en éclairer la généalogie et la signification. Dans *La règle et le modèle*, l'historienne s'intéresse d'une manière générale aux discours « fondateurs d'espace », dont elle fait remonter l'origine à la *Teoria general de la urbanización* d'Ildefons Cerdà, et

⁵³ Tom WOLFE, *The kandy-kolored tangerine-flake streamline baby*, London: Picador, 1981 (1966), p.14.

⁵⁴ Cf. section 2.1.4

⁵⁵ À noter que le terme suburbanisme apparaît pour la première fois dans : Herbert J. Gans, « Urbanism and Suburbanism as Ways of Life : A Re-evaluation of Definitions », in *People and Plans : Essays on Urban Problems and Solutions*, New York : Basic Books, 1968.

⁵⁶ Cf. Valéry DIDELON, « Learning from Las Vegas : manifeste rétroactif du suburbanisme », *EAV* n°11, 2006, p.2-9.

⁵⁷ Reyner BANHAM, « Mediated Environments or : You can't build that here », in C.W.E. BIGSBY, *Superculture : American Popular Culture and Europe*, Londres : Paul Elck, 1975, p.78.

plus anciennement à *De re aedificatoria* de Léon Baptiste Alberti et à l'*Utopie* de Thomas More. Elle associe ces trois discours à trois catégories génériques : la *théorie d'urbanisme*, le *traité d'architecture* et l'*utopie*. On a vu précédemment ce qu'il en est du traité. L'utopie s'apparente elle à une « description d'une société modèle » qui s'oppose à une « société historique réelle »⁵⁸. Quant à la théorie d'urbanisme, elle procède de la déconstruction du premier et de la mobilisation de la seconde. F. Choay pose qu'en dépit de leur diversité, ces livres ont beaucoup en commun et appartiennent à ce qu'on peut appeler ici, au risque de trahir quelque peu G. Genette, un « archigenre »⁵⁹. Elle rassemble ainsi, sous la bannière des « écrits instaurateurs », tous les textes, « qui se donnent pour objectif explicite la constitution d'un appareil conceptuel autonome permettant de concevoir et de réaliser des espaces neufs et non avendus »⁶⁰.

F. Choay leur oppose dans son ouvrage un autre *archi-genre*, celui des « écrits commentateurs », sur lesquels elle ne s'attarde guère. Ceux-ci portent non sur l'architecture et la ville *à venir*, mais sur celle qui est déjà bâtie. L'historienne répartit rapidement ces textes en deux sous-catégories : d'un côté, « les écrits qui saisissent ou cherchent à saisir la ville et les édifices de façon objective », et d'un autre côté « ceux qui jugent et apprécient le monde édifié au gré de systèmes de valeurs »⁶¹. Ce sont d'un côté dans l'Antiquité puis au moyen-âge les portraits de ville, des éloges empreints de subjectivité, puis à partir de la Renaissance des descriptions de l'espace urbain de plus en plus objectives. F. Choay identifie ainsi le *Panegyrique de Florence* publié en 1403 comme l'un des tout premiers écrits commentateurs. Plus tard, ce sont les archéologues et les voyageurs humanistes qui s'efforcent de restituer la ville telle qu'elle est, ou plutôt telle qu'elle a été, à travers des guides autant historiques que géographiques, comme le fait par exemple Palladio en 1554 avec *Antiquités de Rome*. Les commentaires sur la ville s'apparentent d'un autre côté, et surtout à partir du dix-huitième et dix-neuvième siècle à « l'expression d'une vision du monde et d'une idée de la nature humaine »⁶². Ils peuvent être positifs, ou négatifs par le jugement que portent leurs auteurs. F. Choay prend les exemples de Jean-Jacques Rousseau qui dans l'*Émile* stigmatise la ville parce qu'elle aliène les hommes, et de Karl Marx qui dénonce les tares de la grande ville industrielle, mais exalte *in fine* l'urbanisation pour ses vertus libératrices.

Avec le tableau présenté ci-après, on peut avoir une vue d'ensemble de la classification proposée par F. Choay.

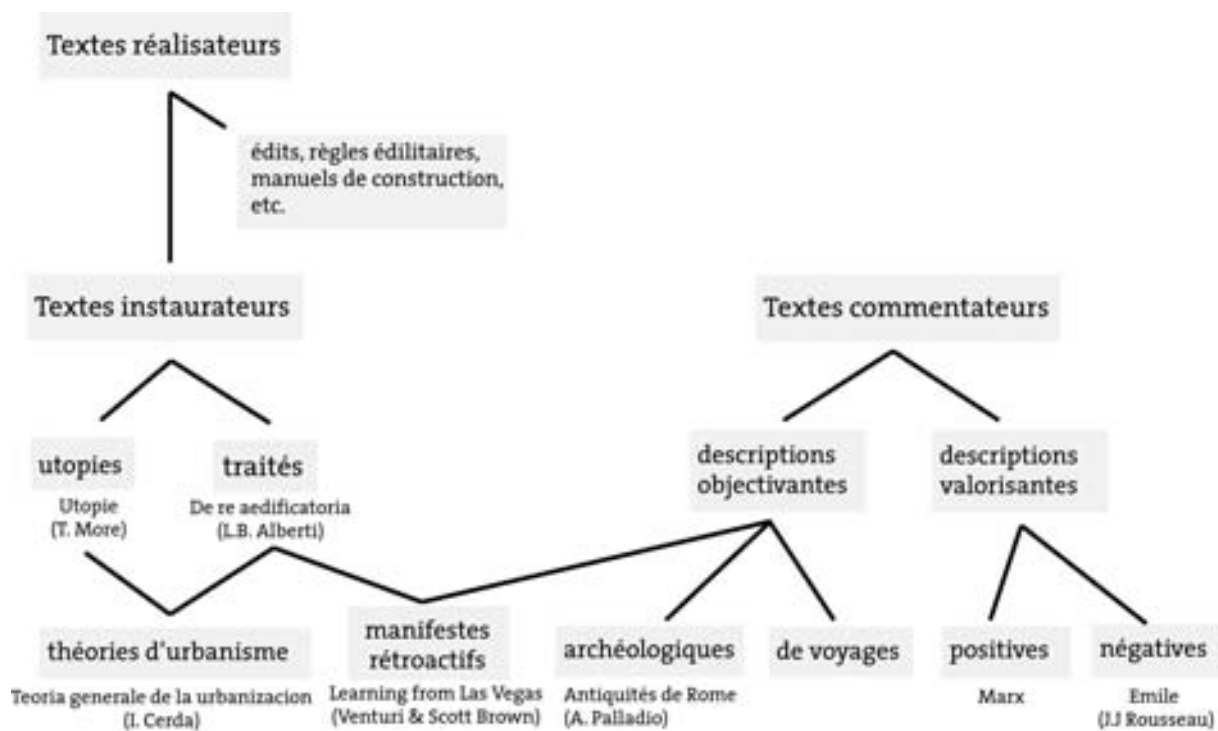
⁵⁸ *Op.cit.*, CHOAY (1996), p.51-52.

⁵⁹ *Op.cit.*, GENETTE (1979), p.69.

⁶⁰ *Op.cit.*, CHOAY (1996), p.20.

⁶¹ *Ibid.*, p.68.

⁶² *Ibid.*, p.84.



Classification des écrits sur la ville et l'architecture selon Françoise Choay

Si l'on fait siennes les catégories génériques proposées par F. Choay, on voit que *Learning from Las Vegas* s'apparente à la fois à un écrit instaurateur – comme pseudo traité sur le symbolisme en architecture, et à la fois à un écrit commentateur – comme description plus ou moins objectivante de Las Vegas. Précisément dans le livre des Venturi, ces deux archi-genres s'articulent plus qu'ils ne s'opposent ; l'étude du paysage existant du Strip alimente, et même se trouve à l'origine, des théories des Venturi sur « le laid et l'ordinaire » en architecture. F. Choay qui dans son ouvrage se focalise sur les écrits instaurateurs, évoque une articulation comparable chez Alberti : « sa *Descriptio urbis Romae* précède le *De re aedificatoria*, dont elle constitue les prolégomènes, illustrant de façon privilégiée, chez un seul et même auteur, la relation qui, à la faveur de l'exploration archéologique et de l'objectivation de l'espace que celle-ci permet, unit le texte commentateur au texte instaurateur. »⁶³ Dans le cas de *Learning from Las Vegas*, c'est à l'intérieur d'un même livre que l'intégration des deux archi-genres instaurateur et commentateur se réalise. R. Venturi qui a séjourné à Rome entre 1954 et 1956, et pour qui connaît particulièrement bien la Renaissance italienne, s'inscrit ainsi pleinement dans la tradition initiée

⁶³ *Op.cit.*, CHOAY (1996), p.77.

par Alberti, auquel il rend d'une certaine manière hommage lorsqu'il déclare ironiquement que « Los Angeles sera notre Rome et Las Vegas notre Florence. »⁶⁴

Le *manifeste rétroactif*, tel que *Learning from Las Vegas* l'inaugure, se trouve donc à la croisée des textes instaurateurs et commentateurs. C'est un nouveau genre de livre qui, au sein du champ plus vaste de la théorie architecturale, contribue au développement du postmodernisme dans les années 1970. Ce phénomène, le philosophe Frédéric Jameson le décrit ainsi :

Cet effacement des anciennes catégories de genres et de discours peut être repéré dans ce qu'on appelle parfois la théorie contemporaine. Il y a une génération, il y avait toujours un discours technique de la philosophie professionnelle [...] à côté duquel on pouvait distinguer le discours relativement différent des autres disciplines – des sciences politiques par exemple, ou de la sociologie ou de la critique littéraire. Aujourd'hui, de plus en plus, nous trouvons ce genre d'écrit que l'on appelle simplement « théorie » qui recouvre toute et aucune de ces choses à la fois. [...] je suggère qu'un tel « discours théorique » peut être compté parmi les manifestations du postmodernisme.⁶⁵

L'innovation générique se joue alors non seulement au niveau du mode d'énonciation et de la forme du discours, mais aussi au niveau de son contenu ; *Learning from Las Vegas* incarne ici pour reprendre encore les mots de F. Jameson, « l'émergence d'un nouveau genre de texte pénétré de formes, de catégories et de contenus issus précisément de l'industrie culturelle que les idéologues du moderne dénoncent »⁶⁶.

Les Venturi d'abord, puis R. Koolhaas ensuite, proposent en effet avec leurs manifestes rétroactifs des alternatives radicales aux *utopies* et aux *descriptions valorisantes* qui ont marqué le 20^e siècle – rappelons que Tomas Maldonado décrit *Learning from Las Vegas* comme « le programme de la contre-utopie »⁶⁷. Ces deux genres sont pointés par F. Choay comme les sources de l'urbanisme tant progressiste que culturaliste⁶⁸, et dominant encore à la fin des années 1960 la littérature architecturale. Depuis *La ville radiense* publié en 1935 par Le Corbusier, à *The Living City* paru en 1958 par Frank Lloyd Wright, et jusqu'à *Archology* publié en 1969 par Paolo Soleri, les architectes modernes tiennent la plupart du temps sur la ville et l'architecture un discours qui ne s'intéresse à l'existant que pour mieux l'éliminer. Il n'y a rien pour eux à en apprendre. L'historien

⁶⁴ *Op.cit.*, VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR (1972), p.107.

⁶⁵ Frédéric JAMESON, « Postmodernism and Consumer Society », in Hal FOSTER, *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend : Bay Press, 1983, p.112.

⁶⁶ Frédéric JAMESON, « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, Juillet-Aout 1984.

⁶⁷ Cf. section 1.3.2.4

⁶⁸ Cf. Françoise CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris : Seuil, 1965.

André Corboz rappelle ainsi la manière dont ces architectes modernes ont implacablement soumis la description du réel à celle de leurs projets :

L'intervention de type CIAM n'est pas précédée d'une description de son champ d'application dans la mesure où l'opérateur CIAM, lui aussi, détermine avec ses instruments l'objet sur lequel il agit. Plutôt qu'à un urbanisme ou à une planification de la *tabula rasa*, on a donc affaire à une manipulation créatrice, dans laquelle description du projet et description du territoire sont une seule et même chose.⁶⁹

Avec *Learning from Las Vegas*, les Venturi renversent les priorités, et subordonnent leur discours théorique et les projets qui en découlent à une description de la ville et de l'architecture américaine existante. Ils se livrent à ce qu'on peut appeler ici une *description instauratrice*, qui loin d'être neutre comme ils le prétendent parfois, est active et engagée. Par la sélection qu'ils opèrent dans ce qu'ils retiennent de Las Vegas – les casinos et les enseignes, elle devient projet. Cette description de l'existant pour eux « fonctionne comme le point de passage entre le monde comme lecture et le monde comme écriture »⁷⁰, comme le suggère encore A. Corboz. Elle sert dans un premier temps aux deux architectes à fonder leur architecture – ils inventent le « hangar décoré », et dans un deuxième temps à la justifier *a posteriori* – ils dessinent des « hangars décorés » parce qu'il y en a le long des routes. Ils se révèlent ainsi tour à tour des observateurs avisés du monde qui les entoure, des penseurs engagés dans les débats de leur temps et des promoteurs efficaces de leur œuvre architecturale. Ils mélangent allégrement les outils du géographe, de l'historien, du sociologue, et sèment la confusion quant à ce qu'on doit désormais attendre d'un livre d'architecte ; « peut-on laisser quelqu'un qui est aussi professeur d'architecture faire de la publicité à la folle et furieuse culture de l'automobile ? »⁷¹, se demande ainsi un critique manifestement déboussolé.

La réception houleuse qui entoure la publication de *Learning from Las Vegas* tient donc non seulement au contenu du discours des Venturi, mais aussi à sa forme particulièrement innovante. L'ouvrage, a souvent été jugé selon des critères qu'il a précisément rendus obsolètes. Il a bousculé en profondeur les conventions de la littérature architecturale, et a contribué à en créer de nouvelles. Le genre de *Learning from Las Vegas* n'est ainsi pas donné de manière intemporelle et universelle, et doit au contraire être envisagé comme le produit de la réception du livre, et d'une construction sociale et historique.

⁶⁹ André CORBOZ, « La description : entre lecture et écriture », in *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon : L'imprimeur, 2001, p.250.

⁷⁰ *Ibid.*, p.252.

⁷¹ Francis CARNEY, « The summa popologica of Robert ('call me Vegas') Venturi », *Riba Journal*, mai 1973, p.242.

Conclusion

Lorsqu'au tout début de 1972, la critique A.L. Huxtable tire le bilan de l'année écoulée dans le *New York Times*, elle note que comme les années précédentes, les édifices les plus monumentaux construits dans le monde l'ont été en Amérique du Nord selon les canons du Style international. La première des tours du World Trade Center de New York, conçue par Minoru Yamasaki, est en effet terminée. À Chicago, le chantier de la Sears Tower piloté par Skidmore, Owings & Merrill a débuté. À Austin, Gordon Bunshaft vient de livrer une bibliothèque d'un raffinement exceptionnel. Enfin à New Haven, le Art and Architecture Building de Paul Rudolph a rouvert ses portes après avoir été réhabilité suite au mystérieux incendie qui l'a ravagé deux ans plus tôt. L'architecture moderne américaine semble ainsi à son apogée, même si l'*urban renewal* marque le pas, et que l'on s'apprête à dynamiter l'une de ses réalisations phares, le grand-ensemble de logements de Pruitt-Igoe à Saint-Louis.

Alors que la crise économique est encore à venir, l'année 1971 est donc pour les architectes américains synonyme d'une intense activité professionnelle, mais aussi d'une « vivante confusion » intellectuelle héritée de la décennie précédente. A.L. Huxtable précise :

La confusion porte sur ce qu'est l'architecture en théorie et en pratique. Doit-elle être un art à cette époque de crise environnementale, que serait-elle sinon, et quel devrait être le rôle de la profession dans un monde hanté par le changement ? Voilà le débat qui a opposé les jeunes radicaux aux membres de l'*establishment*.¹

La critique du quotidien new-yorkais précise que « la plus intéressante confrontation d'idées a eu lieu aux États-Unis à propos du travail et de la philosophie d'une discrète agence de Philadelphie, Venturi & Rauch ». Elle ajoute que le plaidoyer qu'ont livré ces architectes dans une série d'articles en faveur de l'étude du paysage existant, du pop art et de la culture des bords de route, « a électrifé une génération et en a horrifié une autre ». Elle insiste sur l'ampleur du phénomène et assure qu'au cours de l'année passée « chaque personne qui compte a été invitée au moins à une soirée intellectuelle branchée pour discuter de la menace Venturi. »²

¹ A.L. HUXTABLE, « Architecture in '71 : Lively confusion », *The New York Times*, 4 janvier 1972, p.26.

² *Ibid.*

Le triomphe dans les faits du Style international n'empêche pas le discrédit croissant de son idéologie. Depuis une quinzaine d'années, les voix se multiplient en effet pour défendre, si ce n'est une rupture profonde avec le modernisme, du moins une révision critique de son projet³. En 1968, alors que le mot révolution est sur toutes les lèvres, un certain nombre de jeunes architectes s'emploient à bousculer ce qui est pour eux devenu une orthodoxie défraîchie. En Europe, le Team X est aux avant-postes, et réédite son *Primer*⁴. Aux États-Unis, les contestataires sont plus isolés. Philip Johnson évoque le « fiasco » du modernisme architectural, plusieurs années avant que Peter Blake ne le reprenne au mot. Deux ans après la parution de *Complexity and Contradiction in Architecture*, les Venturi publient donc *Learning from Las Vegas* et donnent au débat une publicité sans précédent. Plus que tout autre texte à la même époque, celui-ci catalyse les réactions dans et hors du milieu professionnel. À cette occasion, on s'interroge pêle-mêle sur les rôles qui incombent à l'architecture dans une société désormais dominée par les *mass media*, et à l'urbanisme dans un contexte de suburbanisation anarchique du territoire. On se dispute sur l'idéalisme des uns et sur le réalisme des autres. On questionne le divorce manifeste entre une culture savante pétrifiée, et une culture populaire et commerciale foisonnante. À chaque fois, bien qu'ils n'aient jamais véritablement prospéré aux États-Unis⁵, les grands principes du Mouvement moderne sont au cœur des discussions. C'est paradoxalement l'américanisation de ce dernier et son assujettissement au capitalisme qui nourrit les arguments contradictoires. Las Vegas agit comme un chiffon rouge pour nombre d'architectes européens qui amalgament en cette époque troublée le discours des Venturi avec l'impérialisme *yankee*. Renouant avec les pratiques d'avant-garde, ceux-ci veulent faire des casinos du Strip les nouveaux silos à grain, et ouvrir ces « yeux qui ne voient pas » au monde qui se lève dans l'Ouest américain.

Parfaitement conscients du fait que la controverse qu'ils ont déclenchée les met au centre de la scène architecturale américaine, les Venturi n'ont de cesse de l'alimenter pendant une dizaine d'années. Saisissant chaque occasion qui se présente – rééditions, articles, interviews, etc. –, ils polémiquent avec leurs détracteurs sur l'utopisme, l'avant-gardisme ou le populisme. Lorsqu'en 1972 ils font de *Learning from Las Vegas* un livre, ils théorisent leur propos et exposent leur production, mais aussi répondent point par point aux attaques dont ils ont fait l'objet au cours

³ Cf. Joan OCKMAN (ed.), *Architecture Culture 1943-1968 : A Documentary Anthology*, New York : Rizzoli, 1993.

⁴ Cf. Alison SMITHSON (ed.), *Team 10 Primer*, London : Studio Vista, 1968.

⁵ Cf. Colin ROWE, « introduction », in *Five Architects : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hedjuk, Meier*, New York : Oxford University Press, 1975.

des dernières années. Cette fois, un coup d'éclat graphique s'ajoute au discours critique. Dans son texte comme par sa forme, l'ouvrage célèbre sans équivoque le triomphe de la société de la communication annoncée quelques années plus tôt par Marshall McLuhan. Sa réception est sans commune mesure dans la littérature architecturale ; en quelques années de part et d'autre de l'Atlantique, architectes, journalistes et universitaires s'emparent de *Learning from Las Vegas* pour en faire au choix, le symbole d'une capitulation devant une réalité moins que parfaite, ou au contraire le manifeste d'une acceptation du réel trop longtemps retardée. En 1973 quand survient la crise économique, le livre occupe massivement la critique journalistique, architecturale et universitaire. L'esprit révolutionnaire des années 1960 cède la place à un certain retour à l'ordre, à une *réaction* avec laquelle certains confondent les auteurs de *Learning from Las Vegas*. Dans leur milieu professionnel, ces derniers ne sont plus seulement considérés comme des contempteurs du modernisme, mais comme de véritables anti-modernes, et même comme des anti-architectes. Beaucoup de leurs confrères, reprochent aux Venturi de leur promettre un rôle réduit dans un monde dominé par l'utilitarisme et le consumérisme. *Learning from Las Vegas* est ainsi accueilli le plus souvent comme un commentaire ironique, sophistiqué et désenchanté sur la ville et l'architecture contemporaine, comme un moyen de « rire pour ne pas pleurer ». Hors du milieu architectural, le livre se voit par contre reconnaître une fonction beaucoup plus positive de pont entre la culture savante et la culture populaire, laquelle fait alors l'objet d'un intérêt nouveau dans certains cercles universitaires.

Après sa réédition dans un format réduit en 1977, *Learning from Las Vegas* continue de jouer un rôle de premier plan dans le renouvellement idéologique – ou plutôt dans la désidéologisation – à l'oeuvre dans l'architecture contemporaine. L'ouvrage dont la diffusion s'accroît considérablement – notamment par ses multiples éditions en langues étrangères – est pourtant désormais moins débattu qu'il n'est catalogué par les historiens et les universitaires. À défaut de s'imposer comme un traité sur le symbolisme en architecture, il devient en dépit des protestations répétées de ses auteurs, le texte de référence d'un postmodernisme qui triomphe alors partout, aux États-Unis comme en Europe. L'ouvrage bouscule ce faisant les canons de la littérature architecturale, et inaugure un nouveau genre, celui du « manifeste rétroactif » qu'un architecte néerlandais promis à une grande renommée s'empresse rapidement d'expérimenter. À la fin des années 1980, le livre des Venturi est considéré comme un classique, et il entre dans l'histoire. L'affaire *Learning from Las Vegas* est classée.

Une œuvre ouverte

En revenant sur les vicissitudes qui caractérisent la production et la réception de *Learning from Las Vegas*, je me suis efforcé avec ce travail de rendre au livre des Venturi une historicité que sa disponibilité universelle tend aujourd'hui à gommer. En montrant que le sens et la valeur de l'ouvrage se sont formés au fil des années, j'ai prouvé que cette œuvre n'est pas intemporelle et immuable, mais a constamment changé au gré de ses usages et des circonstances. Parlant d'architecture, R. Venturi lui aussi suggérait dès 1950 qu'« un changement dans le contexte cause un changement dans la signification. »⁶ En étudiant *Learning from Las Vegas* au sein d'un ensemble discursif auquel participent de multiples protagonistes dont les Venturi, j'ai donc envisagé le livre comme une construction dynamique et polysémique. Décrite et célébrée, modifiée, augmentée puis amputée, *Learning from Las Vegas* reste en cela, aujourd'hui encore, une œuvre ouverte que je me suis efforcé de préserver comme telle.

La principale difficulté rencontrée au cours de ce travail a en effet été de ne pas me comporter comme un acteur parmi d'autres du processus de réception que je me suis proposé d'analyser. J'ai dû dans un premier temps renoncer au scepticisme critique qui m'a saisi lorsque j'ai pour la première fois découvert *Learning from Las Vegas* – comme la plupart des architectes, je me suis moi aussi d'abord senti menacé par le discours des Venturi. En me faisant chercheur, j'ai progressivement porté sur l'ouvrage un regard plus neutre, un peu à la manière dont les Venturi préconisent de « suspendre le jugement » sur l'existant pour *in fine* le rendre plus juste. Dans un second temps, j'ai dû au contraire me garder de la fascination qu'exerce inévitablement un objet de recherche à force de fréquentation. Il m'a fallu ne pas céder au fétichisme qui guette celui qui a le privilège de travailler sur un document aussi rare que somptueux – j'ai ainsi finalement reconnu le rôle très important des éditions de 1968 et de 1977 qui chez beaucoup de chercheurs sont négligées au profit celle de 1972. C'est en tout cas, en envisageant constamment le texte des Venturi au sein du vaste ensemble discursif auquel il contribue, et sans lui accorder plus de crédit qu'aux commentaires dont il a fait l'objet, que j'ai pu – avec la neutralité qui sied au travail scientifique – l'observer comme une construction historique, sociale et culturelle.

Mon approche n'a pour autant pas été dépourvue d'engagement, dans la mesure où je l'espère ce travail a rendu à *Learning from Las Vegas* une part de l'efficacité critique et polémique que sa

⁶ Robert VENTURI, « Context in architectural composition » (1950), in Robert VENTURI, *Iconography and electronics upon a generic architecture : a view from the drafting room*, Cambridge : The MIT Press, 1996, p.335.

classicismation lui retire aujourd'hui inmanquablement. En présentant le livre des Venturi dans le cadre de sa réception, j'ai incidemment mis en lumière la vitalité du débat public en architecture dans les années 1970 et 1980, et sa capacité à féconder d'autres champs disciplinaires, par exemple celui des *cultural studies*. Si aujourd'hui encore, le discours des architectes emprunte beaucoup aux arts et aux sciences, il reste en effet susceptible de beaucoup leur apporter en retour. La sociologue Magali Sarfati Larson souligne en cela l'intérêt tout particulier qu'il y a à étudier les controverses architecturales :

Les batailles dans le champ discursif de l'architecture sont aussi étroites et spécialisées que dans n'importe quel autre champ discursif. Cependant, l'utilité, la visibilité et le caractère publics de l'architecture tendent à donner à ces batailles un sens métaphorique plus important que dans d'autres arts ou professions.⁷

En ce sens, l'étude de la réception du livre des Venturi éclaire d'un jour particulier la période historique au cours de laquelle il est apparu. Elle contribue à réviser l'idée que l'on se fait parfois du postmodernisme, notamment en Europe, et permet de mettre en évidence, comme l'a fait très tôt Andreas Huyssen, « la similarité et la continuité entre le postmodernisme américain et certains aspects de la précédente avant-garde européenne, une similarité au niveau de l'expérimentation formelle et de la critique de l'art institutionnel. »⁸ Ce mouvement, auquel les Venturi ont été associés contre leur gré, y gagne en légitimité et en intérêt pour les historiens de l'architecture. C'est vers son étude plus approfondie, vers ses manifestations construites ou écrites parfois un peu négligées, que je souhaite continuer à porter mon attention. D'autres affaires méritent en effet d'être résolues, et je compte m'y employer mû par la curiosité qui m'a jusqu'ici guidé.

⁷ Magali Sarfati LARSON, *Behind the Postmodern Facade : Architectural change in Late Twentieth-Century America*, Berkeley : University of California Press, 1993, p.18.

⁸ Andreas HUYSEN, « The search for Tradition : Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s », *New German Critique*, n°22, hiver 1981, p.31.

Bibliographie

Sur Las Vegas
Sur la ville, le paysage et l'architecture de bord de route aux USA (1950-1969)
Sur les Venturi
De Robert Venturi et Denise Scott Brown
Sur l'histoire et la théorie de l'architecture et de l'urbanisme
Sur le postmodernisme
Sur les livres d'architecture
Sur les études littéraires, les sciences humaines et sociales

Sur Las Vegas :

BANHAM Reyner, « Towards A Million-Volt Light and Sound Culture », *The Architectural Review*, mai 1967,
DUNNE John Gregory, *Vegas : a Memoir of a Dark Season*, New York : Random House, 1974.
GOTTDIENER M., COLLINS C. & DICKENS D., *Las Vegas : The Social Production of an All-American City*, Malden : Blackwell Publishing, 1999.
LANDRETH Elizabeth, « There shall be no night: Las Vegas », *Journal of popular culture*, v.9, n°1, 1975.
MOEHRING Eugene P. & GREEN Michael S., *Las Vegas : A Centennial History*, Reno : University of Nevada Press, 2005.
MOEHRING E., *Resort City in the Sunbelt : Las Vegas, 1930-2000*, Reno : University of Nevada Press, 2000.
SAWDEN Barbara, « Las Vegas or bussed », *Architectural Design*, v.43, n°9, 1973.
THOMPSON Hunter S., *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream*, New York : Random House, 1971.
WOLFE Tom, « Las Vegas (What ?) Las Vegas (Can't Hear You !Too Noisy) Las Vegas!!! », *Esquire*, février 1964, p.98.
WOLFE Tom, *The kandy-kolored tangerine-flake streamline baby*, New York : Farrar Straus and Giroux, 1965.

Sur la ville, le paysage et l'architecture de bord de route aux USA (1950-1969) :

« Man Made America », *The Architectural Review*, n°648, décembre 1950.
« Roadtown: the great American excursion », *The Architectural Forum*, v.105, septembre 1956.
APPLEYARD Donald, LYNCH Kevin and MYER John R., *The view from the road*, Cambridge : M.I.T. Press, 1964.
BANHAM Reyner, « The Missing Motel », *The listener*, 5 aout 1965.
BLAKE Peter, « The Ugly America », *Horizon*, mai 1961.
BLAKE Peter, *God's own junkyard : the planned deterioration of America's landscape*, New York : Holt, Rinehart and Winston, 1964.
CASSON Hugh, « Critique of our expanding subtopia », *Journal of the American Institute of Architects*, v.29, Février 1958.
FRIED Michael, « Roadscape as a visceral experience », *Landscape Architecture*, v.58, avril 1968.

GANS Herbert J., *The Levittowners; ways of life and politics in a new suburban community*, New York : Pantheon Books, 1967.

HASKELL Douglas, « Can roadtown be damned ? », *The Architectural Forum*, v.103, décembre 1955.

HASKELL Douglas, « Architecture and popular taste », *The Architectural Forum*, v.109, aout 1958.

HASKELL Douglas, « Jazz in Architecture », *The Architectural Forum*, v.113, septembre 1960.

JACKSON John Brinckerhoff, « Other-directed Houses », *Landscape*, v.6, n°2, 1956.

JACOBS Jane, *The death and life of great American cities*, New York : Vintage Book, 1961.

KOUWENHOVEN John Atlee, *The beer can by the highway : essays on what's American about America*, New York : Doubleday, 1961.

LYNCH Kevin, *The image of the city*, Cambridge : The MIT Press, 1960.

MOORE Charles, « You have to pay for the public life », *Perspecta*, n°9-10, octobre 1964.

MUMFORD Lewis, « Megalopolis as anti-city », *Architectural Record*, décembre 1962.

NAIRN Ian, *The American Landscape : a Critical View*, New York : Random House, 1965.

PASSONNEAU Joseph R. & WURMAN Richard S., *Urban atlas : 20 American cities; a communication study notating selected urban data at a scale of 1:48,000*, Cambridge : The MIT Press, 1966.

SCULLY Vincent, « America's Architectural Nightmare : The Motorized Megalopolis », *Holiday*, mars 1966.

SCULLY Vincent, *American architecture and urbanism*, New York : Praeger, 1969.

Sur les Venturi :

BOUDON Philippe, « Un canard décoré », *Les cahiers de philosophie* n°6, automne 1988.

BROWNLIE David B., DE LONG David & HIESINGER Kathryn B., *Out of the Ordinary : Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates*, Philadelphie : Philadelphia Museum of Art, 2001, 277p.

CHASLIN François, « Un rêve américain », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°273, février 1991.

COHEN Jean-Louis, « Knowing how to look at Las Vegas », *Lotus international*, n°93, 1997.

DIDELON Valéry, « Learning from Las Vegas : manifeste rétroactif du suburbanisme », *EAV* n°11, 2006, p.2-9.

DIDELON Valéry, « Learning from Camp », *Les Cahiers de la Cambre* n°6, 2008, p.149-159.

DRENTEL William, « Learning from Las Vegas: The Book That (Still) Takes My Breath Away », <http://www.designobserver.com>, 2004.

FAUSCH Deborah, « Ugly and Ordinary : The Representation of the Everyday », in HARRIS Steven & BERKE Deborah, *Architecture of the Everyday*, New York : Princeton Architectural Press, 1997, 226p.

FAUSCH Deborah, « The Context of Meaning Is Everyday Life : Venturi and Scott Brown's Theories of Architecture and Urbanism », Thèse de doctorat, Princeton University, 1999.

FRANK Frédéric, « La réception critique de *Learning from Las Vegas* dans le contexte suisse des années 1970 », *Matières*, n°9, 2008, pp.101-109.

MEAD Christopher, *The Architecture of Robert Venturi*, Albuquerque : University of New Mexico Press, 1989, 115p.

PETTENA Gianni & VOGLIAZZO Maurizio, *Venturi, Rauch and Scott Brown*, Milano : Electa, 1981, 130 p.

RATTENBURY Kester & HARDINGHAM Samentha, *Supercrit#2 : Robert Venturi and Denise Scott Brown Learning from Las Vegas*, Oxon : Routledge, 2007, 159p.

RENDON Anthony, « Relearning from Las Vegas : Robert Venturi and the Politics of Postmodern Architecture », *Journal of Mundane Behavior*, vol.2, n°3, octobre 2001.

STADLER Hilar & STIERLI Martino, *Las Vegas Studio : Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2008, 192p.

STIERLI Martino, « In the Academy's Garden : Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture », *AA files* n°56, 2007.

STIERLI Martino, « Put into Perspective: Aesthetics, Form and Discourse of the City in Venturi's and Scott Brown's Learning from Las Vegas », thèse de doctorat, ETH Zurich, 2007.

VINEGAR Aron, *I Am a Monument : On Learning from Las Vegas*, Cambridge : The MIT Press, 2008, 234p.

VON MOSS Stanislaus, *Venturi, Rauch & Scott Brown : Buildings and Projects*, New York : Rizzoli, 1987, 336p.

VON MOSS Stanislaus, *Venturi, Scott Brown & Associates : Buildings and Projects, 1986-1998*, New York : The Monacelli Press, 1999, 367p.

De Robert Venturi et Denise Scott Brown :

SCOTT BROWN Denise, « On pop art, permissiveness, and planning », *Journal of the American Planning Association*, v.35, mai 1969.

SCOTT BROWN Denise, « On formal analysis as design research », *Journal of Architectural Education*, v.32, may 1979.

SCOTT BROWN Denise, « Between three stools : A personal View of Urban Design Pedagogy », in *Urban Concepts*, London : Academy Editions, 1990.

VENTURI Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York : Museum of Modern Art, 1966. Trad. en français *De l'ambiguïté en architecture*, Paris : Dunod, 1976.

VENTURI Robert, *Iconography and electronics upon a generic architecture*, Cambridge : The MIT Press, 1996.

VENTURI Robert & SCOTT BROWN Denise, « A significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas », *The Architectural Forum*, mars 1968, p.36-43, p.89-91.

VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise & IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge : The MIT Press, 1972.

VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise & IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas : The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge : The MIT Press, 1977. Trad. en français *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1977.

VENTURI Robert & SCOTT BROWN Denise, *Architecture as Signs and Systems : For a Mannerist Time*, Cambridge : The Belknap Press, 2004.

Une liste exhaustive des écrits de R. Venturi et D. Scott Brown est disponible à l'adresse internet <http://www.vsba.com>

Sur l'histoire et la théorie de l'architecture et de l'urbanisme :

BENEVOLO Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne*, Paris: Dunod, 1988.

BLAKE Peter, *L'Architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15 h 32, ou à peu près*, Paris : Edition du Moniteur, 1980 (1974), 171 p.

CURTIS William J., *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris : Phaidon, 2004.

DAL CO Francesco & TAFURI Manfredo, *Architecture contemporaine*, Paris : Berger-Levrault, 1982.

DE FUSCO Renato, *Storia dell'architettura contemporanea*, Bari : Laterza, 2000.

ELLIN Nann, *Postmodern Urbanism*, New York : Princeton Architectural Press, 1999, 392p.

EMMANUEL Muriel, SHARP Dennis, NAYLOR Colin & LERNER Craig, *Contemporary Architects*, London : Macmillan, 1980.

FORTY Adrian, *Words and Buildings : A vocabulary of Modern Architecture*, London : Thames & Hudson, 2000.

FRAMPTON Kenneth, *L'architecture moderne : une histoire critique*, Paris : Sers, 1985.

HALL Peter, *Cities of Tomorrow : an intellectual history of urban planning and design in the twentieth century*, Oxford : Blackwell, 1988, 473 p.

HAYS Michael K., *Architecture Theory since 1968*, Cambridge : The MIT Press, 2000.

JACKSON Kenneth, *Crabgrass frontier : the suburbanization of the United States*, New York : Oxford University Press, 1987.

JENCKS Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, London : Academy, 1977.

KLOTZ Heinrich, *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge : The MIT Press, 1988, 461p.

KOSTOF Spiro, *A History of Architecture : Settings and Rituals*, New York : Oxford University Press, 1985.

KRUFT Hanno-Walter, *A history of Architectural Theory : from Vitruvius to the present*, New York : Princeton Architectural Press, 1994.

LARSON Magali Sarfatti, *Behind the postmodern Facade : Architectural Change in Late Twentieth-Century America*, Berkeley : University of California Press, 1993, 319p.

MALLGRAVE Harry, *Modern Architectural Theory : A Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge : Cambridge University Press, 2005, 503p.

MARCHAND Bruno, « The View from the road : Le paysage de bord de route à l'âge du chaos », *Matières* n°3, 1999, p.6-18.

NESBITT Kate, *Theorizing a new agenda for Architecture : An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York : Princeton Architectural Press, 1996.

OACKMAN Joan, *Architecture Culture 1943-1968 : A Documentary Anthology*, New York : Rizzoli, 1993.

ORILLARD Clément, « Highway aesthetics. Le débat américain des Trente Glorieuses », in Dominique ROUILLARD & Claude PRELORENZO, *La métropole des infrastructures*, Paris : Picard, 2009.

ROUILLARD Dominique, « Organique ou fonctionnel ? », in *Les années 1950*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1988, p.494-501.

ROUILLARD Dominique, *Superarchitecture : le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris : Editions de la Villette, 2004, 542p.

SCOTT Felicity D., *Architecture or Techno-Utopia*, Cambridge : The Mit Press, 2007.

TRACHTENBERG Marvin & HYMAN Isabelle, *Architecture from prehistory to post-modernism : The western tradition*, New York : Harry N. Abrams, Inc., 1986.

TZONIS Alexander and LEFAIVRE Liane, « Development of the populist movement in architecture », *Harvard GSD publication series in architecture*, 1978.

Sur le postmodernisme :

ANDERSON Perry, *The Origin of Postmodernity*, New York: Verso, 1998.

BERTENS Hans, *The Idea of the Postmodern : A History*, New York : Routledge, 1995, 284p.

CALINESCU Matei, *Five Faces of Modernity : Modernity, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham : Duke University Press, 1987, 395p.

DE KOVEN Marianne, *Utopia Limited : The Sixties and the Emergence of the postmodern*, Durham : Duke University Press, 2004.

- DOCKER John, *Postmodernism and Popular Culture : a cultural history*, Cambridge : University Press, 1994.
- FOSTER Hal, *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend : Bay Press, 1983, 159p.
- HABERMAS Jürgen, « La modernité : un projet inachevé », *Critique* n°413, octobre 1981.
- HARVEY David, *The Condition of Postmodernity : An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford : Blackwell, 1990, 378p.
- HOEVELER David, *The postmodernist turn : American thought and Culture in the 70's*, Lanham : Rowman & Littlefield, 1996.
- HUYSSSEN Andreas, *After the great Divide : Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, London : MacMillan, 1986.
- HUYSSSEN Andreas, « The search for Tradition : Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s », *New German Critique*, n°22, hiver 1981, p.23-40.
- HUYSSSEN Andreas, « Mapping the postmodern », *New German critique*, automne 1984, p.5-52
- JAMESON Frederic, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2007.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Editions de minuit, 1979.
- ROSS Andrew, *No Respect : Intellectuals and Popular Culture*, New York : Routledge, 1989, 269p.

Sur les livres d'architecture :

- CARPO Mario, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, Paris : éditions de la Villette, 2008.
- CHOAY Françoise, *La règle et le modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris : Seuil, 1996 (1980).
- DE SMET Catherine, *Vers une architecture du livre*, Baden : Lars Müller Publishers, 2007.
- GARRIC Jean-Philippe, NEGRE Valérie & THOMINE-BERRADA Alice ed., *La construction savante : les avatars de la littérature technique*, Paris : Picard, 2008, 444 p.
- HAFERTEPE Kenneth & O'GORMAN James, *American architects and their books, 1840-1915*, Boston : University of Massachusetts Press, 2007, 303p.
- HODDE Rainier & RUBERT Fabienne, « Le livre d'architecture : problèmes d'identité », *Prefaces*, juin-juillet-août 1988.
- LENIAUD Jean-Michel et BOUVIER Béatrice, *Le livre d'architecture XV^e-XX^e siècle : édition, représentations et bibliothèques*, Paris : Ecoles nationale des chartes, 2002.
- MEEKS Carroll, « Books and Buildings, 1449-1949 : One Hundred Great Architectural Books Most Influential in Shaping the Architecture of the Western World », *Journal of the society of Architectural Historians*, v.8, n°1&2, Janvier-Juin 1949.
- PLACZEK Adolf K., « Avery's Choice and the Literature of Architecture », in: Adolf K. Placzek, *Avery's Choice : five centuries of great architectural books*, New York : G.K. Hall, 1997, pp.xix-xxvii.
- POWERS Alan, « The architectural book : Image and accident », in RATTENBURY Kester, *This is not architecture*, London : Routledge, 2002, p.157-173.

Sur les études littéraires, les sciences humaines et sociales :

- ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002.
- BOLTANSKI Luc & THEVENOT Laurent, *De la justification*, Paris : Gallimard, 1991.

- BOLTANSKI Luc & CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999.
- BURGER Burger, *Les manifestes : paroles de combat*, Paris : Delachaux et Niestlé, 2002.
- ABASTADO Claude, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, n°39, 1980.
- BERTELLI Dominique, « La réception du fait littéraire par la critique journalistique », *Questions de communication*, n°8, 2005, p.165-168.
- BOUILLAGUET Annick, *Marcel Proust : Le jeu intertextuel*, Paris : Editions du Titre, 1990.
- BRUNET Manon, « Pour une esthétique de la production de la réception », *Etudes françaises*, v.19, n°3, 1983.
- COMPAGNON Antoine, *Cours de théorie de la littérature* donné à l'Université Paris IV – Sorbonne, 2001.
- ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, 1958.
- ESCARPIT Robert, *Le littéraire et le social*, Paris : Flammarion, 1970.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris: Seuil, 1987.
- HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Les éditions de Minuit, 1998.
- JAUSS Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n°1, 1970.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978.
- JURT Joseph, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris : Editions Jean-Michel Place, 1980.
- JURT Joseph, « L'esthétique de la réception: Une nouvelle approche de la littérature ? », *Les lettres romanes*, v.XXXVII, n°3, aout 1983.
- MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris : François Maspero, 1980.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'oeuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris: Dunod, 1996.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris: Armand Colin, 2004.
- NISIN Arthur, *La littérature et le lecteur*, Paris : Editions Universitaires, 1959.
- TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris : Seuil, 1978.
- TOPALOV Christian, « Des livres et des enquêtes : pour un historicisme réflexif », In: Christian Topalov, *La ville des sciences sociales*, Paris : Belin, 2001.
- VERDRAGER Pierre, *Le sens critique : La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- VIALA Alain, « Qu'est ce qu'un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, n°1, 1992, pp.6-15.

Index des noms

- | | | | |
|--------------------|---|---------------------|--|
| A | | Dorfles, Gilo | 95 |
| Alberti, Leon B. | 11, 264, 275, 277 | Drexler, Arthur | 163, 208 |
| Anderson, Perry | 248 | E | |
| Archigram | 83, 93, 138, 186, 196 | Eco, Umberto | 78 |
| B | | Eliot, Thomas S. | 34, 58, 109, 157, 126,
151, 254 |
| Banham, Reyner | 48, 50, 80, 155, 178,
187, 200, 203, 267, 275
<i>The architecture of the well-tempered environment :</i>
169-171 | Escarpit, Robert | 69 |
| Barthes, Roland | 78, 118n | F | |
| Beardsley, Monroe | 181 | Faghih, Nasrine | 188, 196 |
| Benevolo, Leonardo | 13, 241 | Finkelpearl, Philip | 237 |
| Blake, Peter | 14, 35, 47, 51, 59, 79n,
80, 81, 90, 120, 128,
163, 192, 203, 282;
<i>God's Own Junkyard :</i>
159-162 | Fitch, James | 182, 208 |
| Blanton, John | 182, 191, 193, 198, 205 | Fowler, Sigrid | 181, 190n, 203 |
| Boyd, Robin | 83, 196 | Frampton, Kenneth | 13, 73, 87-91, 94-97,
117, 129, 139, 157, 164,
204, 214, 239, 240, 247 |
| Bunshaft, Gordon | 144, 183n, 281 | Franzen, Ulrich | 90, 91, 139, 157 |
| Bürger, Peter | 93 | French, Philip | 186 |
| C | | G | |
| Campbell, Robert | 233 | Gans, Herbert J. | 38, 39n, 89, 178, 275n |
| Carney, Francis | 193, 195, 201 | Genette, Gérard | 22, 108, 110, 153, 209,
259-260, 276 |
| Casson, Hugh | 51 | Giedeon, Siegfried | 157, 217 |
| Choay, Françoise | 78, 87, 168, 270,
278 ; <i>La règle et le modèle :</i> 275-277 | Goldberger, Paul | 73, 85, 91, 232 |
| Cohen, Jean-Louis | 15, 267 | Golec, Michael | 16, 223 |
| Colomina, Beatriz | 10 | Goodman, Robert | 73, 84-85, 88, 117, 206,
208 |
| Colquhoun, Alan | 16, 118, 133, 168, 235,
237 | Greenberg, Clement | 95 |
| Compagnon, A. | 262, 263 | Gropius, Walter | 36, 79, 92, 129n, 136,
137, 193, 199 |
| Conover, Roger | 106-107, 272-273 | H | |
| Cooper, Murielle | 105-106, 115, 120, 121,
125, 149, 163, 164n,
190, 215, 222, 228 | Habermas, Jürgen | 244-245, 253-254 |
| Corboz, André | 279 | Hack, Gary | 182, 190, 206, 207, 270 |
| Curtis, William | 240 | Hall, Peter | 170, 187, 199, 240, 267 |
| D | | Harvey, David | 247-248 |
| Davis, Douglass | 177, 206 | Haskell, Douglass | 51 |
| De Fusco, Renato | 78, 241 | Hitchcock, H.-R. | 199, 263 |
| Docker, John | 249, 254 | Hoddé, Rainier | 264 |
| | | Hoeveler, David | 248 |
| | | Hoffman, Donald | 178 |
| | | Hoggart, Richard | 202 |
| | | Holland, Laurence | 180, 191, 193, 204, 208,
234 |

- Huxtable, Ada L. 71, 80, 81, 85, 91, 94, 178, 193, 196, 198, 200, 205, 268, 281
- Huyssen, Andreas 93, 94, 243-244, 247, 254, 285
- I**
- Izenour, Steven 9, 61, 64, 105, 112, 143, 228
- J**
- Jackson, John B. 31, 49n, 180, 198, 199, 208
- Jacobs, Jane 14, 84, 125, 178
- Jameson, Frederic 24, 246-247, 278
- Jauss, Hans Robert 18, 103, 171
- Jellinek, Roger 178
- Jencks, Charles 13, 45, 167, 233-234, 237, 239, 241, 246, 248, 252
Meaning in Architecture : 14, 167-169 ;
The Language of Post-Modern Architecture : 14, 234-235, 252
- Johnson, Philip 129, 143, 183n, 237, 243, 250n, 282
- Jurt, Joseph 19
- K**
- Kahn, Louis 36, 37, 38, 240, 241
- Kay, Jane Holtz 177
- Klotz, Heinrich 13, 14, 241
- Koetter, Frederic 183, 194, 195, 200, 204, 207, 212, 235n, 252
- Koolhaas, Rem 273-274, 278 ;
Delirious New York : 274-275
- Kostof, Spiro 242
- Kristeva, Julia 153
- Kruft, Hanno-Walter 242, 271
- Kuhns, William 181, 191
- Kurtz, Stephen 179, 199, 208
- L**
- Lapidus, Morris 60, 66, 124
- Le Corbusier 10, 34, 39, 54, 59, 85, 109, 130, 131, 136, 137, 157, 160, 199, 234, 264, 267, 268, 269, 278 ;
- Le Corbusier *Vers une architecture :* 10, 34, 85, 109, 130, 149n, 157
- Lebensztejn, J.-C. 188, 197, 198
- Levine, Stuart 202
- Lipstadt, Hélène 209, 211, 212n
- Lynch, Kevin 89, 190 ;
The View from the Road : 80, 105, 119, 162-164, 190, 267
- Lyndon, Donlyn 66, 143
- Lyotard, Jean-F. 244-245, 249
- M**
- Maingueneau, D. 29, 153, 259
- Maldonado, Tomas 72, 77, 78, 80, 84, 85, 86, 87, 117, 140, 157, 168, 201, 208, 278
- Marvel, Bill 177
- McCoy, Esther 155, 190
- McLuhan, Marshall 77, 191, 283
- Merkel, Jayne 178, 205
- Mies v. d. Rohe, L. 34, 55, 92, 93, 132, 136, 160, 237, 247
- Mills, C.W. 89
- Moore, Charles W. 60, 65, 92, 155, 182, 200
- Mumford, Lewis 47, 155, 161, 178, 203
- N**
- Nairn, Ian 47, 155, 267
- Neil, John 181, 202
- Neuman, David 181, 202
- Nixon, Richard 90, 99, 139, 214, 215
- P**
- Passonneau, Joseph 163, 267
- Pawley, Martin 72, 82, 83, 84, 85, 93, 95, 117, 138, 157, 186, 208, 233
- Pevsner, Nikolaus 199
- Placzek, Adolf K. 10-11, 264
- Poirier, Richard 54, 58, 109, 125, 151, 152
- R**
- Richard, Paul 71
- Robinson, Lydia 180, 201, 206
- Rogers, Ernesto 30
- Rossi, Aldo 13, 14, 189, 216
- Rouillard, Dominique 13, 15n, 38n, 87n

- Rudofsky, Bernard 98 ; *Architecture without architects* :164, 165
- Rudolph, Paul 59, 65, 129, 130, 193, 210, 281
- Ruscha, Edward 61, 89, 96, 120, 155, 166-167
- Rykwert, Joseph 192
- S**
- Sarfatti Larson, M. 14, 285
- Sartre, Jean Paul 69
- Schulze, Franz 72, 79, 80, 92, 93n, 112n, 196
- Scully, Vincent 34, 39, 61n, 65, 66, 72, 88, 98, 112
- Sealand, John 179
- Share, Allen 187
- Sica, Paolo 72, 77, 78
- Silver, Nathan 178, 190, 193, 207
- Sky, Alison 209, 214
- Smith, C.Ray 66, 71, 241 ; *Supermannerism, New Attitudes in Post-Modern Architecture* : 65n, 79n, 97n, 232, 235
- Smithson, Alison 38, 95
- Smithson, Peter 38, 95
- Sontag, Susan 96-97
- Stern, Robert 13, 71-72, 82n
- T**
- Tafuri, Manfredo 212, 240
- Taylor, Mark 249
- Team X 38, 282
- Thompson, Hunter 45, 178, 186, 266
- Todorov, Tzvetan 259, 262
- Trachtenberg, Marvin 15, 242
- Tunnard, Christopher 47, 79
- U**
- Unruh, David 238
- V**
- Van Eyck, Aldo 121
- Venturi, Robert *Complexity and Contradiction in Architecture* : 34-35, 39, 51, 57, 76, 79n, 81, 85, 132, 148, 157, 159, 179, 223n, 232, 235, 237, 241, 243, 246, 248, 250, 269, 270, 271, 273-274, 282
- Viala, Alain 29, 255, 256
- Vinegar, Aron 16, 223
- Von Moos, Stanislaus 15, 16, 30n, 187, 188, 195 197, 207, 211, 239, 242, 252, 256
- W**
- Warhol, Andy 96, 133, 244
- Watson, Donald 76
- Webber, Melvin 31, 89, 155
- Wilson, Forrest 180, 196, 197, 201
- Wines, James 177, 192, 194, 252
- Wolf, Gary 180, 190, 192, 200, 265
- Wolfe, Tom 45-47, 48, 50, 57, 64, 66, 84, 125, 154, 155, 169, 170, 203, 266
- Wright, Frank Lloyd 37, 58, 125, 155, 160, 161, 268, 278
- Wright, Lance 186, 191, 192, 196, 197, 200, 204
- Z**
- Zevi, Bruno 109, 241

Liste des illustrations

- Page 21 :** couvertures des trois éditions (1968, 1972 et 1977) de *Learning from Las Vegas*.
Collection personnelle de l'auteur.
- Pages 32-33 :** Photographies prises par Robert Venturi et Denise Scott Brown à Las Vegas en 1968 (page de gauche) et en 1966 (page de droite). Avec l'aimable autorisation de Robert Venturi et Denise Scott Brown.
- Pages 52-53 :** Page d'ouverture de l'article « A significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas », publié dans *The Architectural Forum* en mars 1968. Collection personnelle de l'auteur.
- Page 62 :** Photographie des membres du Studio de la Yale School of Architecture prise en octobre 1968 sur le Strip. Avec l'aimable autorisation de Robert Venturi et Denise Scott Brown.
- Page 63 :** Affiche annonçant la présentation des résultats du studio à la Yale School of Architecture le 10 janvier 1969. Reproduction de la page iii de l'édition de 1972 de *Learning from Las Vegas*.
- Pages 74-75 :** Coupures de presse relatives à la réception de *Learning from Las Vegas* entre 1969 et 1971. Collection personnelle de l'auteur.
- Page 116 :** Schéma montrant l'évolution du texte de *Learning from Las Vegas* entre 1968 et 1972.
- Pages 122-123 :** Double page 30-31 de l'édition de 1972 de *Learning from Las Vegas*. Collection personnelle de l'auteur.
- Page 127 :** Schéma montrant l'évolution du texte de *Learning from Las Vegas* entre 1971 et 1972.

Pages 134-135 : Double page 86-87 de l'édition de 1972 de *Learning from Las Vegas*. Collection personnelle de l'auteur.

Pages 146-147 : Double page 162-163 de l'édition de 1972 de *Learning from Las Vegas*. Collection personnelle de l'auteur.

Page 156 : Schéma synoptique de l'intertexte de *Learning from Las Vegas*.

Page 158 : Couvertures de quelques-uns des ouvrages participants au contexte littéraire qui entoure *Learning from Las Vegas*. Collection personnelle de l'auteur.

Pages 184-185 : Coupures de presse relatives à la réception de *Learning from Las Vegas* entre 1972 et 1976. Collection personnelle de l'auteur.

Page 224 : Tableau comparatif des éditions de 1972 et 1977 de *Learning from Las Vegas*.

Pages 226-227 : Double page 6-7 de l'édition de 1977 de *Learning from Las Vegas*. Collection personnelle de l'auteur.

Page 236 : Robert Venturi portraituré en Supermannerist ; image reproduite d'après l'ouvrage de C. Ray Smith, *Supermannerism : New Attitudes in Post-Modern Architecture*, page 336. Collection personnelle de l'auteur.

Page 251 : Portrait de Robert Venturi. Couverture du numéro de mai 2001 de la revue *Architecture*. Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Page 261 : Tableau synoptique des genres littéraires réalisé d'après *le Dictionnaire des termes littéraires*.

Page 277 : Schéma montrant la classification des écrits sur la ville par Françoise Choay dans *La règle et le modèle*, et la place qui occupe *Learning from Las Vegas*.

Thèse de doctorat
Discipline : Histoire de l'architecture contemporaine
Université Paris I – Panthéon-Sorbonne
Ecole doctorale d'histoire de l'art – UFR03

L'affaire *Learning from Las Vegas* : productions et réception (1968-1988)

Ce travail envisage *Learning from Las Vegas*, le livre coécrit par les architectes Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, du point de vue de sa réception par la critique journalistique, architecturale et universitaire entre 1968 et 1988. Le sens et la valeur de ce texte tels qu'ils sont aujourd'hui unanimement reconnus, y apparaissent comme le fruit d'une interaction constante pendant vingt années entre ses auteurs et ses lecteurs. Dans une première partie, est décrite l'apparition de *Learning from Las Vegas* dans le contexte politique et culturel particulièrement agité de la fin des années 1960, et la polémique qui immédiatement s'en est suivie dans le milieu architectural tant américain qu'européen. Dans une seconde partie, l'attention se porte sur le rôle que joue *Learning from Las Vegas*, parmi d'autres ouvrages, dans la reconfiguration idéologique qui accompagne la critique du modernisme au cours des années 1970. Dans une troisième partie enfin, il est expliqué la manière dont le livre devient ensuite l'un des principaux manifestes du postmodernisme américain, et comment à ce titre il rattache ce mouvement à la tradition de l'avant-gardisme. On voit là aussi comment il inaugure à cette occasion un nouveau genre littéraire, le manifeste rétroactif. En présentant finalement ce classique de la littérature architecturale contemporaine comme le résultat d'une construction sociale et historique, ce travail contribue à expliciter les processus de formation de la théorie et de la culture architecturale dans l'après-modernisme.

Mots Clés : Venturi ; Scott Brown ; Etats-Unis ; modernisme ; postmodernisme ; livre d'architecture ; controverse ; étude de réception.

The *Learning from Las Vegas* Case : productions and receptions (1968-1988)

This study considers *Learning from Las Vegas* – the book co-written by the architects Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's – from the point of view of its reception by journalistic, architectural and academic critics between 1968 and 1988. The meaning and value of this text – as they are now universally recognized – are understood here as the result of a constant interaction during twenty years between its authors and readers. In a first part, one describes the appearance of *Learning from Las Vegas* in the political and cultural context of the late 1960s, and the controversy which immediately ensued in the American and European architectural field. In a second part, the attention is focused on the role played by *Learning from Las Vegas*, among other works, in the ideological reconfiguration which accompany the critique of modernism during the 1970s. In a third part, finally, it is explained how the book then becomes a major manifesto in American postmodernism in the 1980s, and how it links this movement to the tradition of avant-garde. We see how the book inaugurated on this occasion a new literary genre, the retroactive manifesto. Finally, by presenting this classic of modern architectural literature as the result of social and historical construction, this work contributes to clarify the formation process of architectural theory and culture in post-modern time.

Key words : Venturi ; Scott Brown ; United-States ; modernism ; postmodernism ; architecture book ; controversy ; reception study.