

Denise Scott Brown  
Robert Venturi

collection eupalinos  
*série architecture et urbanisme*

# **Vu depuis le Capitole**

*et autres textes*

*Traduit de l'anglais et présenté  
par Claude Massu*

Éditions Parenthèses

Préface

# L'enseignement de Denise Scott Brown et Robert Venturi

par Claude Massu

L'importance du couple Robert Venturi et Denise Scott Brown dans l'histoire de l'architecture contemporaine aux États-Unis et en Europe est une réalité indiscutable à la mesure des réflexions, voire des controverses, que leur œuvre a pu susciter. Il est donc particulièrement bienvenu que soit publiée une version française d'un autre ouvrage de ces architectes, ouvrage qui pourrait porter comme sous-titre «de Michel-Ange à McDonald».

Paru en 1984, *A View from the Campidoglio* [*Vu depuis le Capitole*] est un recueil d'articles écrits par Robert Venturi et Denise Scott Brown entre 1953 et 1982. Le premier article, qui donne son titre à l'ouvrage, est un extrait du mémoire rédigé par Robert Venturi en 1953 pour l'obtention de sa maîtrise de beaux-arts. Dans cet écrit de jeunesse apparaissent des thèmes appelés à devenir des classiques venturiens : l'intérêt pour les formes du passé et une pensée de l'urbain. Tous les autres textes portent sur la période qui va de la fin des années soixante au début des années quatre-vingt. Précédemment, les architectes avaient fait paraître deux ouvrages devenus des références majeures dans le débat architectural contemporain. Le premier, de Robert Venturi et publié en 1966, s'intitule *De l'ambiguïté en architecture*<sup>1</sup> ; le second, *L'Enseignement de Las Vegas* (1972), est une œuvre collective de Robert Venturi, Denise

COLLECTION PUBLIÉE  
AVEC LE CONCOURS FINANCIER DE LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR.

LIBRAIRIE DE L'ARCHITECTURE ET DE LA VILLE  
PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE  
ET DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DES PATRIMOINES  
(SOUS-DIRECTION DE L'ARCHITECTURE) DU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

INSTITUT NATIONAL DU PATRIMOINE, PRIX DU LIVRE ET DE LA REVUE D'ART, FONTAINEBLEAU, 2012.

COPYRIGHT © 1953-1982, 2014, DENIS SCOTT BROWN & ROBERT VENTURI, PHILADELPHIE.  
COPYRIGHT © 2014, ÉDITIONS PARENTHÈSES  
72, COURS JULIEN, 13006 MARSEILLE

ISBN 978-2-86364-668-7 / ISSN 1279-7650

Scott Brown et Steven Izenour<sup>2</sup>. Chacun de ces ouvrages possède une cohérence et une unité d'ensemble dans l'argumentation. *A contrario*, *A View from the Campidoglio*<sup>3</sup> rassemble des textes divers, mais cette variété, loin de nuire à l'ouvrage, en est un des attraits majeurs. Plusieurs textes rendent hommage à des architectes considérés comme des modèles de créativité et de tempérament : l'Américain de Philadelphie Frank Furness, le Britannique Sir Edwin Lutyens et le Finlandais Alvar Aalto. Ce n'est pas le moindre intérêt de l'ouvrage que de suivre les auteurs dans leurs analyses précises et cultivées d'œuvres de ces trois héros déjà présents dans *Complexity and Contradiction in Architecture*. L'hommage à Alvar Aalto est devenu un texte de référence. D'ailleurs, comment ne pas voir combien Guild House doit à la seule réalisation de Alvar Aalto sur le sol américain, à savoir le bâtiment de brique rouge de Baker House (1948) sur le campus du MIT à Cambridge ?

Robert Venturi et Denise Scott Brown ont été engagés dans des polémiques passionnées et leurs réponses à certaines critiques (émises par exemple par l'historien Kenneth Frampton ou les architectes du Team 10, Alison et Peter Smithson) donnent lieu à des textes écrits d'une plume vive et alerte. Les auteurs proposent des analyses détaillées de nombre de leurs œuvres et ce regard porté sur leurs bâtiments ou projets (maisons particulières, édifices publics, musées, etc.) est un autre des intérêts majeurs de cet ouvrage. On y trouve encore des réflexions théoriques approfondies sur le rapport de l'architecture avec la culture populaire et la culture savante, le legs de l'École des beaux-arts, une critique du fonctionnalisme architectural, un positionnement par rapport au postmodernisme, la reconnaissance de l'importance du contexte urbain, etc. Au-delà de cette diversité, *Vu depuis le Capitole* s'inscrit dans le prolongement

<sup>1</sup> *De l'ambiguïté en architecture* [*Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966], 1<sup>re</sup> trad. 1976, Paris, Dunod, 1996.

<sup>2</sup> *L'Enseignement de Las Vegas ou le Symbolisme oublié de la forme architecturale* [*Learning from Las Vegas*, 1972], 1<sup>re</sup> trad. 1978, Bruxelles, Mardaga, 1987.

<sup>3</sup> New York, Harper & Row, 1984.

des deux livres mentionnés précédemment et permet de mesurer l'évolution de l'agence quelque vingt ans après la publication de *De l'ambiguïté en architecture* et dix ans après celle de *L'Enseignement de Las Vegas*. Ces ouvrages forment une sorte de triptyque fondamental pour entrer dans l'œuvre de Robert Venturi et Denise Scott Brown et comprendre leur rôle essentiel dans la critique du modernisme architectural.

*A View from the Campidoglio* est présenté pour la première fois dans une traduction française. La principale difficulté a consisté à traduire et à trouver des équivalents aux jeux de mots qui parsèment ici et là les écrits de Robert Venturi et Denise Scott Brown. Les mots d'esprit sont le pendant écrit des clins d'œil présents dans leur architecture. Ils font partie intégrante de leur personnalité artistique. Dans certains cas, une note s'est révélée nécessaire pour éclaircir des allusions à la culture américaine. Il faut souligner ici que cette traduction a fait l'objet de relectures et d'une approbation finale de la part des auteurs.

Denise Scott Brown insiste dans la préface sur l'importance de l'écrit dans les activités de l'agence. Le rapport dialectique entre la théorie et la pratique est inscrit dans leur travail architectural. On sait ce que la notoriété de Robert Venturi doit à la publication en 1966 de *Complexity and Contradiction in Architecture* et au débat qu'elle a engendré. C'est oublier que Robert Venturi avait précédemment construit deux œuvres majeures en rupture avec l'esthétique moderniste : la maison Vanna Venturi à Chestnut Hill, Philadelphie (1959-1964), et la résidence pour personnes âgées dite Guild House à Philadelphie (1960-1966). Là, c'est la pratique qui est venue nourrir la théorie. Les écrits font partie intégrante de l'œuvre des architectes et peut-être sont-ils même plus connus par leurs écrits que par leurs réalisations construites. Ce qui n'empêche pas Robert Venturi, dans cette attitude de détachement ironique qui le caractérise souvent, de saluer en Alvar Aalto un architecte qui n'a pratiquement rien écrit<sup>4</sup>.

Cette activité d'écriture est un travail que Robert Venturi et Denise Scott Brown mènent ensemble. Comme Denise Scott Brown l'exprime avec force dans sa préface, c'est parce que son rôle était largement ignoré au profit de Robert Venturi qu'elle a tenu à souligner la créativité conjointe à l'origine des textes rassemblés ici. Chaque essai reçoit certes une attribution d'auteur mais, en réalité, le livre *A View from the Campidoglio* est l'œuvre du couple.

Cette ambiguïté d'attribution a persisté mais a fini par être progressivement levée. Ainsi, l'ouvrage postérieur, qui est également un recueil de textes divers, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture, A View from the Drafting Room*<sup>5</sup>, est attribué à Robert Venturi seul, même si Denise Scott Brown y est mentionnée comme co-auteur de plusieurs textes. Il n'en sera pas de même avec le livre suivant du couple : *Architecture as Signs and Systems for a Mannerist Time*<sup>6</sup> dans lequel les deux auteurs sont cités au même rang. Et plus récemment encore, Denise Scott Brown a fait paraître un recueil de ses propres articles : *Having Words*<sup>7</sup>.

Même si Robert Venturi et Denise Scott Brown ont entretenu des liens privilégiés avec la culture italienne, l'architecture française est loin d'être absente de ce recueil. On trouve, par exemple, des références insistantes à Claude Nicolas Ledoux et des allusions, ici et là, témoignent d'une connaissance directe de quartiers de Paris, de Versailles ou d'ailleurs. Mais surtout, après le débat suscité par le Museum of Modern Art de New York qui avait présenté fin 1975-début 1976 sa grande

<sup>4</sup> Contrairement à ce qu'affirme Robert Venturi, Alvar Aalto a laissé un ensemble important d'écrits rassemblés en traduction dans : Alvar Aalto, *La Table blanche et autres textes*, Marseille, Parenthèses, 2012. Il avait fallu attendre 1997 pour que la fondation Aalto réunisse et édite l'ensemble des articles et conférences de l'architecte (Göran Schildt, ed., *Näin puhui Alvar Aalto*, Helsinki, Otava, 1997).

<sup>5</sup> Cambridge, MIT Press, 1996.

<sup>6</sup> Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

<sup>7</sup> Londres, Architectural Association Publications, 2009.

exposition de réhabilitation de l'architecture de l'École des beaux-arts intitulée « The Architecture of the École des Beaux-Arts », Robert Venturi et Denise Scott Brown prennent chacun la plume en 1978 pour souligner l'héritage positif de cette prestigieuse institution et mettre en garde contre une interprétation erronée de son enseignement. Formé à Princeton par un architecte français qui était lui-même issu de l'École des beaux-arts, Jean Labatut, Robert Venturi a revendiqué l'héritage de son maître. C'est donc par le biais de l'influence déterminante de l'école académique française, au meilleur sens de ce terme, que la France est présente dans ce recueil. Le goût et l'intérêt des auteurs pour le patrimoine français ont d'ailleurs été réaffirmés plus tard avec la réalisation entre 1992 et 1999 de l'hôtel du département de la Haute-Garonne à Toulouse<sup>8</sup>. Quasi-morceau de ville dont le chromatisme reprend les dominantes de la ville rose, ce monument public intègre par des allusions formelles l'histoire du quartier où il a été érigé. Les architectes ont fait de cette commande une sorte de manifeste d'esthétique venturienne, montrant ainsi que, contrairement aux idées reçues, leur architecture pouvait dépasser les limites de la culture américaine et faire école dans un environnement français. Cette pertinence extra-américaine se manifeste à la même époque à Londres avec la réalisation de l'aile Sainsbury de la National Gallery.

Pour l'essentiel, le présent ouvrage concerne les débats architecturaux des années soixante-dix. C'est l'époque où sont discutés les postulats du Mouvement moderne et les réalisations qui s'en réclament. Aux États-Unis, les projets du programme fédéral de l'*Urban Renewal*, incarnations américaines des propositions urbanistiques des Ciam (Congrès internationaux d'architecture moderne), sont particulièrement critiqués. Robert Venturi et Denise Scott Brown plaident pour un retour à l'histoire de l'architecture, une prise en compte des réalités

<sup>8</sup> Sur l'historique de cet édifice, on peut consulter la thèse de Françoise Blanc soutenue en 2007 à l'Université de Toulouse Le Mirail et intitulée *Robert Venturi et Denise Scott Brown, Architectes de l'ordinaire, Anatomie d'un bâtiment*.

contemporaines du paysage urbain ordinaire, un mélange de culture populaire et de culture savante, une attention au contexte urbain où vient s'insérer un nouveau bâtiment. Les discussions sont vives car elles vont au-delà des questions purement esthétiques. Le rôle social, voire politique, des architectes et de l'architecture contemporaine est l'enjeu primordial et véritable comme le montrent les polémiques avec Kenneth Frampton, le couple Smithson et la critique d'architecture Martin Pawley.

À cet égard, *Vu depuis le Capitole* permet de clarifier les positions de Robert Venturi et Denise Scott Brown par rapport à ce qu'il est convenu d'appeler le postmodernisme. L'étiquette de « postmodernes » qui leur a été attribuée n'a guère été revendiquée par les architectes et ils s'en expliquent ici dans plusieurs pages consacrées à la question du symbolisme architectural. En 2012, Denise Scott Brown publie dans le catalogue d'une exposition sur le postmodernisme au Victoria & Albert Museum de Londres un article qui précise les positions du couple Venturi sur cette question<sup>9</sup>. Pour eux, le postmodernisme est inséparable d'une prise en compte de la dimension sociale de l'architecture en ce qu'il intègre les apports des sciences humaines et sociales des années soixante. En ce sens, ils se disent postmodernes. Ce qu'ils dénoncent, c'est ce qu'ils appellent le PoMo, incarné en particulier par les positions et les réalisations de Philip Johnson. Le PoMo est centré sur la pratique architecturale déconnectée de ses dimensions sociales. Il s'inscrit dans une perspective essentiellement commerciale. Dans leur manière de recourir à l'histoire des formes, les architectes PoMo procèdent par imitation plus que par allusion et négligent la question des contextes dans lesquels s'inscrit toute

<sup>9</sup> Denise Scott Brown, « Our Postmodernism », in Glenn Adamson et Jane Pavitt (ed.), *Postmodernism : Style and Subversion 1970-1990*, Londres, V&A Publishing, 2011, p. 106-111. Denise Scott Brown s'est récemment intéressée à l'architecte autrichien Josef Frank. Auteur de la villa Beer à Vienne (1931) et designer exilé en Suède après 1933, ses positions distancées par rapport au modernisme strict en font une sorte de précurseur d'une architecture de la complexité et de la contradiction. Sous l'intitulé « Reclaiming Frank's Seat at the Table », Denise Scott Brown a préfacé le premier tome de ses écrits. Cf. Josef Frank, *Writings*, vol. 1, 1910-1930, Vienne, Metroverlag, 2012.

nouvelle architecture. Si le couple Venturi se reconnaît comme postmoderne, il dénonce les dérives et les réductions auxquelles ce courant a donné lieu. Denise Scott Brown résume cette évolution par la formule « du PM au PoMo ».

Le plaidoyer en faveur d'un maniérisme dans l'architecture contemporaine est également perceptible dans *Vu depuis le Capitole*. Il s'enracine dans un savoir historique de première main concernant aussi bien l'architecture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle que des monuments de l'art anglais.

Par sa portée et ses résonances, le présent ouvrage déborde largement les contours de la décennie décisive des années soixante-dix dans l'histoire de l'architecture contemporaine. Il intéresse encore aujourd'hui par l'érudition des auteurs dans les domaines de l'histoire de l'art et de l'architecture. Leur connaissance de la culture architecturale européenne, en particulier italienne, anglaise et française, fournit un regard américain aiguisé sur ces patrimoines. Un regard qui s'inscrit dans la grande tradition des appropriations par les intellectuels américains de la culture européenne. Dans une perspective certes différente, une approche semblable était à l'œuvre dans le propos de l'exposition du Museum of Modern Art de New York de 1932 et du livre éponyme, *The International Style* de Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson<sup>10</sup>. Une interprétation esthétisante de l'architecture européenne est à l'œuvre, dans ses composantes d'avant-garde chez Hitchcock et Johnson, dans ses témoignages historiques chez Venturi et Scott Brown. Ces derniers étaient animés en outre du souci d'ouvrir socialement le champ de l'architecture américaine sur un monde plus vaste géographiquement et plus ouvert dans ses références théoriques. Ce processus de transfert culturel aboutit à des lectures certes partiales et partielles mais, pour cette même raison, stimulantes.

<sup>10</sup> *Le Style international*, Marseille, Parenthèses, 2002.

*A View from the Campidoglio* jette un éclairage sur les activités ultérieures de l'agence Venturi/Scott Brown, dont le rythme s'est accéléré après 1983, date du dernier texte figurant dans le recueil.

On ne saurait trop insister sur le rôle de quasi-modèle joué par les réalisations de l'architecte de Philadelphie du XIX<sup>e</sup> siècle, Frank Furness (1839-1912). Tout jeune, Robert Venturi a été imprégné par ses compositions puissantes et contrastées présentes à Philadelphie. Si, malheureusement, plusieurs œuvres de Frank Furness ont disparu (en particulier l'immeuble de la National Bank of the Republic), il reste deux chefs-d'œuvre. Le premier, la Pennsylvania Academy of the Fine Arts (1876), une des plus anciennes écoles d'art des États-Unis, fait ici l'objet d'un article très élogieux. Son architecture puissamment originale n'a cessé d'être une source de formules et de plaisirs pour Robert Venturi. Sur le campus de l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie, se situe le second, l'étonnant Furness Building crénelé en grès rouge (1888) qui était, à l'origine, une bibliothèque. Il n'est pas surprenant que les Venturi en aient réalisé la restauration extérieure et intérieure entre 1987 et 1991.

Les Venturi se sont illustrés dans plusieurs catégories d'édifices, catégories que l'on retrouve dans les cas étudiés dans *A View from the Campidoglio* : maisons particulières, édifices universitaires, bâtiments commerciaux, musées, aménagements urbains. Les édifices universitaires (résidences, salles de cours, laboratoires de recherche, etc.) représentent une part importante de leur travail. Le campus de l'Université Princeton comprend plusieurs réalisations de l'agence : l'édifice Gordon Wu Hall (1980-1983), les laboratoires de biologie moléculaire Lewis Thomas (1983-1986) et le Fisher and Bendheim Hall (1986-1990).

Le couple est également intervenu à plusieurs reprises sur le campus de l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie avec, en particulier, le Clinical Research Building (1985-1989). Avec le Perelman Quadrangle (1994-2000), sur ce même campus, est mise en œuvre une réflexion d'ordre urbanistique. Une place définie par plusieurs édifices

d'époque, dont les halls d'entrée ont pour certains été aménagés, a reçu une identité forte par un aménagement en amphithéâtre, de la présence végétale et des éléments d'iconographie (panneaux décrivant l'histoire du lieu ou porteurs du blason de l'Université, etc.). La réflexion urbanistique appliquée aux campus universitaires se retrouve également dans l'ambitieux projet pour le plan de masse du campus de l'Université du Michigan (1997-2004).

Globalement, les édifices universitaires des Venturi sont dans la lignée des réflexions présentées dans *A View from the Campidoglio*. Il s'agit de définir une monumentalité dans l'espace démocratique américain. La typologie du *loft*, c'est-à-dire du bâtiment de type industriel à plusieurs étages disposant d'un éclairage égal et reposant sur une trame répétitive tant en élévation que dans le plan, est au fondement de cette architecture et permet des variations nombreuses. Pour le couple Venturi, une des sources majeures de cette architecture neutre se trouve dans l'architecture des usines conçues par Albert Kahn dans les années trente, comme par exemple à Détroit l'unité de fabrication du Dodge Half-Ton (1938). De ce *loft* ainsi entendu, l'article sur l'extension du musée d'art de Oberlin montre toute la portée.

Le programme des bâtiments de laboratoires représente un type de commande particulièrement adapté à la typologie du *loft*. À l'intérieur, une distribution modulaire et régulière permet d'inclure des fonctions de recherche et des espaces communs. Les façades avec leurs motifs ornementaux, leurs ouvertures tantôt régulières et tantôt irrégulières, leur chromatisme uniforme donnent une apparence d'homogénéité volumétrique tout en prenant en compte le contexte immédiat. L'écriture des façades résout les problèmes d'échelle et produit des effets esthétiques. De nouveau, l'exemple de la nouvelle aile du musée de Oberlin s'impose.

Plusieurs projets de l'agence illustrant avec force les thèses des Venturi restent dans les mémoires même s'ils n'ont pas été construits. Comme le montre la lecture de *Vu depuis le Capitole*, les

Venturi accordent une grande importance aux projets non réalisés. Même si pour eux l'architecture est aussi une activité de conception, leur but reste malgré tout le projet construit où se donne à voir l'attention portée aux détails. On notera ici et là dans le texte des regrets à propos de projets qui n'ont pas abouti. Le projet de terminal Whitehall pour le ferry reliant Manhattan à l'île de Staten Island (1992-1998) reposait sur l'idée de signal fort et de porte d'entrée symbolique. Pour le pavillon américain de l'Exposition universelle de Séville de 1992, les architectes conçoivent en 1989 une structure simple susceptible d'abriter de multiples fonctions, le tout placé derrière une immense façade sur laquelle se déploie le motif du drapeau américain. C'est une sorte de monumentalisation de la catégorie du hangar décoré. L'important projet pour la salle de concert de Philadelphie (1987-1996) dit Centre Kimmel, où une frise de notes de musique métalliques aurait été appliquée sur une façade classique à fronton, n'a pas été retenu. Autre projet non réalisé, celui de tours jumelles pour Shanghai (2003) aurait montré la pertinence des thèses venturiennes dans le contexte d'une métropole chinoise qui est comme un nouveau laboratoire de la valeur des signes dans l'espace urbain<sup>11</sup>.

Malgré certains échecs, les Venturi ont laissé leur empreinte sur la ville de Philadelphie. Outre l'aménagement de Franklin Court, dont il est question dans *Vu depuis le Capitole*, on leur doit l'obélisque du Christopher Columbus Monument (1992) dans lequel des plaques d'acier ont ironiquement remplacé la pierre traditionnelle. Pour l'aménagement du hall d'accueil occidental du Philadelphia Museum of Art (1989), les architectes ont subtilement évoqué par les couleurs du hall la polychromie figurant sur les frontons néo-grecs de la façade principale, tandis que la signalétique repose sur une variation sur le thème du griffon, emblème du musée.

<sup>11</sup> Sur la façon dont les Venturi perçoivent les villes chinoises contemporaines, cf. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 382, mars 2011.

Les musées constituent une autre catégorie d'édifices réalisés par les Venturi. On peut citer le Museum of Art (1986-1991) de Seattle (Washington) et The Children's Museum à Houston (1989-1992). Mais, surtout, par son contenu, *A View from the Campidoglio* représente indirectement une bonne introduction au prestigieux bâtiment maniériste construit ultérieurement par l'agence au cœur de Londres entre 1985-1991, à savoir l'aile Sainsbury de la National Gallery à Trafalgar Square. Les problèmes posés par l'adjonction d'une nouvelle aile à un musée existant sont minutieusement analysés et résolus dans l'article publié ici sur le Allen Memorial Art Museum à Oberlin. Ces pages sont particulièrement éclairantes sur les questions que pose la rencontre de l'ancien et du neuf.

Comme pour les ouvrages précédents, ce livre ne se donne pas pour une présentation théorique systématique, unifiée et cohérente. La méthode est ici pragmatique, allusive, distanciée, ce qui n'exclut pas de fermes prises de position doctrinales. Le propos écrit rejoint l'articulation des bâtiments construits. Le même ton ironique, brillant et spirituel s'y exprime. C'est cette couleur et cette tonalité qui confèrent encore aujourd'hui toute sa saveur et son charme à ce recueil d'articles.

## Avant-propos

L'écriture fut importante pour nous lorsque, plus jeunes architectes, nous n'avions pas encore eu l'occasion d'exprimer nos idées par le biais de bâtiments. À mesure que notre activité s'est développée, nous avons malgré tout continué à écrire des essais régulièrement, pour les mêmes raisons que nous et d'autres architectes faisons des esquisses lorsque nous projetons : il s'agit de préciser nos réflexions sur l'architecture. Il semble bien que le mélange de moyens d'expression — comme les livrets d'opéra, les légendes accompagnant des tableaux, les bâtiments accompagnés d'écrits — soit notre caractéristique. Pour nous, l'écriture fait partie d'un cycle de développement qui débouche à la fois sur la théorie et la construction : nous regardons, analysons, synthétisons à travers l'écriture, synthétisons en élaborant notre projet, puis nous regardons de nouveau. Tantôt le projet résulte de l'écriture, tantôt l'écriture procède du projet. Les deux sont à la fois la cause et la conséquence de ce que nous enseigne notre regard pivotant sur l'environnement que nous créons.

Ces articles, extraits du corpus de nos écrits de 1953 à 1982, couvrent nos carrières à tous les deux jusqu'à aujourd'hui. Ce sont des mots subsidiaires, étapes vers la définition d'idées plus amples, écrits dans des périodes de recherche pour préciser une argumentation ou affirmer un point de vue. Pour cette raison, ils possèdent un caractère d'urgence, comme des lettres d'un champ de bataille. Certains textes sont plus vigoureux que d'autres parce qu'ils traitent de désaccords avec des collègues ou qu'ils témoignent d'un désir de venir en aide à un prédécesseur que nous admirons.

Les articles sont présentés avec très peu de modifications (même si certains titres ont été changés). J'ai rajouté de petites choses et ai supprimé quelques passages pour éviter des répétitions. Je me suis néanmoins autorisé des répétitions lorsque la seconde version présentait des références différentes ou lorsqu'elle offrait plus de détails que la première. Je n'ai pas cherché à changer ou à expliquer les expressions ancrées dans leur époque. Par exemple, les références fréquentes à la « rénovation urbaine » désignent spécifiquement le programme fédéral américain de l'*Urban Renewal*, aubaine des architectes dans les années cinquante, bête noire des critiques sociaux dans les années soixante, privé de financement dans les années soixante-dix et contourné dans les années quatre-vingt. J'ai également laissé les références à l'architecte avec le pronom « il ». Cela aussi fait partie de notre histoire. Dans nos textes ultérieurs, nous essayons d'écrire de façon élégante et, sans que cela se remarque, dans une langue dépourvue de genre.

La série d'articles débute par un point de vue sur le Capitole de Rome, qui a donné son titre au livre. C'est le regard d'un jeune architecte sur Rome. Ses analyses contiennent en germe tout ce qu'il a défendu ensuite : l'architecture comme contexte, sujet de son mémoire de maîtrise à Princeton ; la continuité historique dans laquelle s'inscrit l'action de l'architecte ; une vision complexe, et même les joies possibles du « grotesque ». Le style est sobre et éloquent et montre que Bob pouvait écrire par lui-même. C'est le dernier texte de ce type. Après cela, tous les textes ont fait l'objet de commentaires de ma part et, généralement, de retouches.

Entre le premier et le deuxième article, il y a eu un intervalle de quinze ans. Pendant cette période, Bob est retourné à Rome, à l'Académie américaine. Nous nous sommes rencontrés alors que nous étions enseignants à l'Université de Pennsylvanie ; nous sommes devenus amis et cela a débouché sur des collaborations universitaires puisque j'animais les travaux dirigés de son cours sur les théories de l'architecture. À partir de son cours, Bob a écrit son livre *De l'ambiguïté en architecture*. Peu de temps après sa parution, nous nous sommes mariés ; je suis entrée dans l'agence Venturi et Rauch et

notre enseignement commun s'est poursuivi à Yale. Nous avons aussi commencé à écrire ensemble pour décrire notre travail, défendre nos théories et approfondir nos idées.

À cette époque, après une collaboration de presque dix ans, nos idées étaient si inextricablement entrelacées qu'il était devenu impossible de savoir qui de nous deux avait écrit tel ou tel texte. Nous sommes tombés d'accord pour établir que le rédacteur de la plus grande partie du premier jet placerait son nom en premier. *L'Enseignement de Las Vegas* publié en 1972 fut une collaboration de ce type. Malgré cela, au début des années soixante-dix, j'avais pris conscience que toutes les fois où nos deux noms étaient accolés, seul Bob était considéré comme l'auteur. Par conséquent, à partir de cette date, j'ai écrit mes propres articles et c'est pour cette même raison que ce recueil ne comporte que trois articles de moi. Cela ne nous empêche pas, Bob et moi, de rechercher avidement les idées de l'autre et de réécrire mutuellement nos textes. Les lecteurs attentifs remarqueront d'importants croisements fertiles entre son travail et le mien ainsi que quelques références mutuelles.

Après une brève interruption de cette série, alors que nous écrivions *L'Enseignement de Las Vegas*, les articles ont continué à paraître au rythme d'environ un par an. D'une façon ou d'une autre, la gamme de nos idées et le développement en séquence de notre réflexion pendant cette période sont établis. Certains textes nous ont aidés à lancer une idée. Par exemple, notre plaidoyer en faveur de Sir Edwin Lutyens, écrit en 1969, approfondit la première discussion postmoderne de cet architecte qui a paru dans *De l'ambiguïté en architecture*. « L'enseignement de Lutyens » est l'un de mes articles préférés, en partie du fait des jeux de mots qu'il recèle, qui rendent hommage au goût de Lutyens pour ces procédés (architecturaux et verbaux), mais aussi parce que ce texte démonte les manières pompeuses de ses critiques.

Plusieurs textes prolongent des axes de réflexion initiés ailleurs. Par exemple, dans « La diversité, la pertinence et le figuratif dans l'historicisme... », la maison Vanna Venturi est réévaluée en fonction de ses qualités classiques qui, bien qu'ayant toujours été présentes, étaient, dans les années soixante, moins remarquées que les tendances

au maniérisme. Cette maison rassemblait en miniature pour ainsi dire tous les éléments qui ont été développés ultérieurement dans une série de maisons et de bâtiments institutionnels. Elle est devenue une icône du postmodernisme et appartient désormais à l'histoire. C'est pour quoi il est nécessaire de la réévaluer lorsque l'occasion se présente.

*L'Enseignement de Las Vegas* répondait à une question qui n'avait pas été posée : « Qu'avez-vous appris de *De l'ambiguïté en architecture* ? » Les derniers textes de ce recueil s'efforcent de répondre à la question qui, elle, fut beaucoup posée : « Qu'avez-vous appris de *Las Vegas* ? » Tandis que ces deux livres s'éloignaient dans le temps, notre vision bénéficiait d'un certain recul, et nos principaux thèmes architecturaux se révélaient dans le corps de notre travail. Ce que nous avons appris à Las Vegas est devenu évident dans l'évolution ultérieure de notre architecture et de nos idées.

Mais peut-être n'avons-nous eu, après tout, qu'une seule idée. C'est déjà une chance pour une personne d'avoir une idée dans toute son existence. Nous avons trouvé la nôtre à Rome, nous l'avons confrontée à Las Vegas, puis ramenée à Rome, nous l'avons polie et fait briller à travers un ensemble de projets exigeants, de mots et de réalisations, et en réaction aux mouvements sociétaux et aux courants intellectuels qui ont suivi l'agitation sociale des années soixante.

À l'époque où parut le premier texte de ce livre, Le Corbusier avait construit quelques bâtiments surprenants de l'après-guerre, Mies van der Rohe représentait la principale source d'inspiration des architectes et les nouveaux brutalistes s'approprièrent à mettre en question l'architecture moderne. À la fin de la période que couvre ce livre, nos écrits, nos croquis, nos plans avaient fortement influencé la profession. Les problèmes auxquels nous étions confrontés personnellement au début de nos carrières étaient devenus les problèmes de l'architecture du moment. Aujourd'hui, tout le monde retient les leçons du Capitole de Rome.

Comme notre travail était au départ étrange et peu familier, nous avons dû lutter pendant presque toute notre vie professionnelle. Dans l'univers de la pratique, nos idées ont fourni plus

d'opportunités à d'autres architectes qu'à nous-mêmes. Aujourd'hui, de nombreux bâtiments sont construits selon nos idées et, même si la plupart de ces édifices résultent d'une mauvaise interprétation de nos positions, certains s'imposent avec plus d'aplomb que si nous les avions faits nous-mêmes.

Étant donné ce nouveau contexte, des notions évoquées dans ce livre, qui faisaient monter naguère certains sur leurs ergots, peuvent aujourd'hui paraître évidentes ou indiscutables. Des bâtiments dont la conception semblait audacieuse peuvent être perçus aujourd'hui comme très banals. La mince ligne de brique blanche au niveau de la corniche de Guild House semble en effet modeste comparée aux bandes et taches criardes que présentent de nombreux bâtiments postmodernes mais, en 1965, il fallait un certain courage pour la réaliser. En 1984, nous trouvons l'architecture postmoderne effrontée, fragile et sans véritable lien avec ce que nous nous proposons de faire. Nous pensons également que certains de nos bâtiments n'ont pas encore été reconnus comme ils devraient l'être : c'est le cas par exemple de la maison Brant à Greenwich (Connecticut). Néanmoins, nous sommes satisfaits de voir que le temps nous a plus ou moins donné raison.

Que dire encore ? L'évolution de notre réflexion nous a fait prendre d'autres directions. Même si nos centres d'intérêt et notre pratique ont toujours recouvert aussi bien la planification urbaine que la décoration intérieure, nous sommes particulièrement surpris de nous voir dessiner une théière (pour Alessi à Milan) et une zone urbaine (pour Westway à New York). En dehors de ces activités, nous avons en projet les centres de Austin et de Memphis, deux musées d'art, une série de bâtiments pour l'Université de Princeton, du mobilier, des tissus, des objets en porcelaine et en verre. La grande envergure de ces projets a contribué à accroître notre intérêt pour le symbolisme et la figuration à différentes échelles. Nous avons continué à étudier l'emploi du motif et de l'élément appliqué en architecture et les objets et, en même temps, nous avons élargi notre étude des relations urbaines au-delà de l'architecture jusqu'à inclure des zones où la ville et les sciences économiques jouent le rôle de muses.

Pour que cette diversité d'activités fonctionne d'un point de vue professionnel, nous devons maintenant nous intéresser à la structure et à l'organisation de notre agence d'architecture. Nous devons trouver le meilleur moyen de conserver un ancre d'alchimiste à Main Street, bourré d'enseignes, de tissus, de sculptures, de bâtiments, de cartes et de livres et, en même temps, respecter les délais et les impératifs de production qu'implique l'architecture de plus grande échelle que nous réalisons. Comment utiliser au mieux nos capacités d'attention ? Pouvons-nous préserver le bonheur et le sentiment d'accomplissement de notre groupe composé principalement de chefs et de quelques Indiens, de gens qui, essentiellement, sont comme nous ?

Les questions auxquelles nous sommes confrontés à la fin du livre portent sur le « faire » de l'architecture et sur notre effort pour la faire bien. Elles insistent sur la qualité plutôt que sur la polémique, sur le fait de bien faire plutôt que de faire du neuf. Elles résultent des occasions qui nous ont été données de mettre la théorie en pratique. Les questions qui harcèlent le monde de l'architecture aujourd'hui sont-elles les mêmes ? Nous ne le savons pas.

Nos écrits ont été rédigés avant tout pour nous aider en tant qu'architectes à apprendre de notre propre expérience. Les leçons sont modestes et terre-à-terre ; si nous les poursuivons, c'est surtout pour améliorer notre propre art.

Denise SCOTT BROWN  
Main Street, Manayunk  
Septembre 1984

Robert Venturi

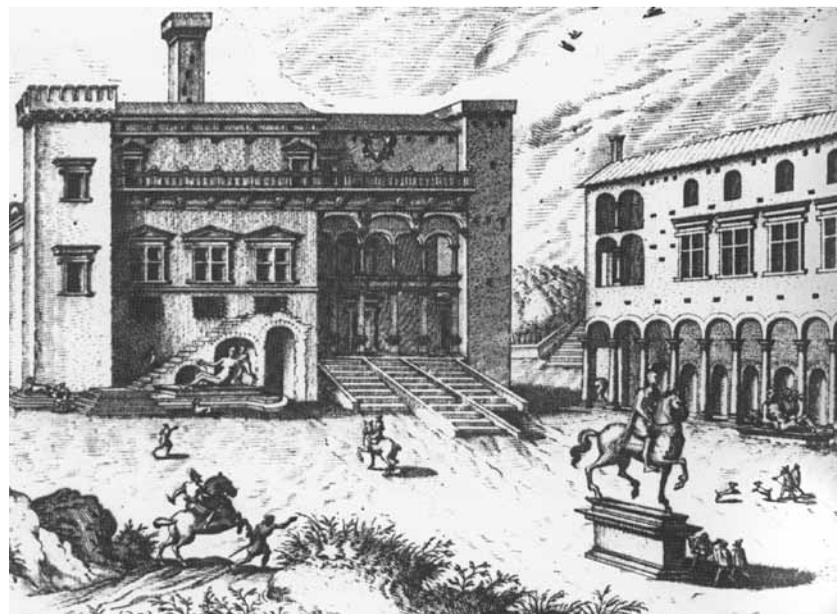
## Le Capitole de Rome : étude de cas

Cet essai faisait partie du mémoire de maîtrise de beaux-arts de Robert Venturi à l'Université de Princeton. Il a été publié pour la première fois dans *The Architectural Review*, mai 1953, p. 333-334.

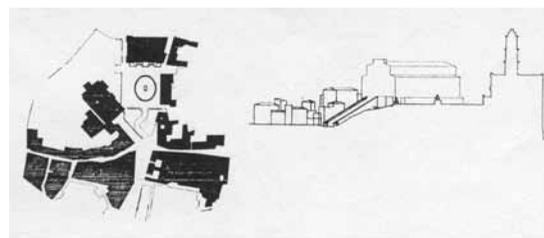
L'architecte a une responsabilité à l'égard du paysage qu'il peut subtilement mettre en valeur ou abîmer car il s'agit d'une perception d'ensemble ; l'introduction d'un nouvel édifice dans un lieu en modifie tous les autres éléments. Le Capitole de Rome a été blessé par l'ignorance de ce principe. L'étude des changements du site au travers de cartes et dessins montre un groupe d'édifices qui n'a pas, en soi, été grandement altéré, mais révèle des variations dans l'expression et la qualité.

Le projet de Michel-Ange pour le Capitole peut ainsi être considéré comme une mise en valeur du palais des Sénateurs qui se dressait là au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle [FIG. 1, 2]. L'usage de pilastres, d'un entablement et d'architraves aux fenêtres l'a en effet imperceptiblement modifié. C'est de fait dans son rapport à la forme et à l'emplacement des bâtiments adjacents [FIG. 5] que le palais des Sénateurs prit une valeur nouvelle. Le contraste des couleurs et des textures, ainsi que le rythme neutre et régulier des façades à colonnes contribuèrent à donner du relief au palais. Leur disposition singulière a déterminé une orientation et créé l'illusion de dimensions augmentées ; plus encore, elle a offert un accès réservé au palais [FIG. 3], qui contribua à sa monumentalité. La *piazza* ainsi formée créait un espace plus riche devant le palais.

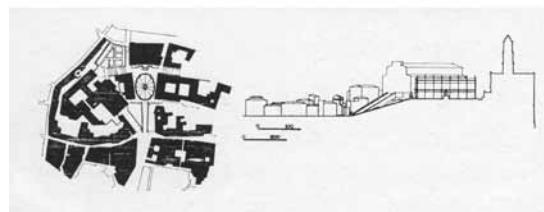
Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on doit approcher le groupe du Capitole en regardant droit devant soi, de préférence avec des ceillères. Sur la gauche, omniprésent dans le champ de vision, se profile le monument à Victor-Emmanuel, non seulement ridicule en soi, mais catastrophique par ses effets sur le Capitole voisin. Bien plus



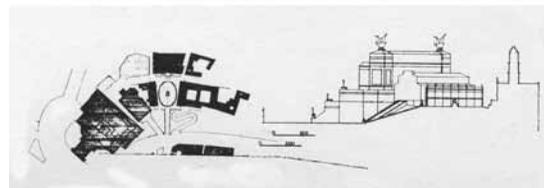
1



2

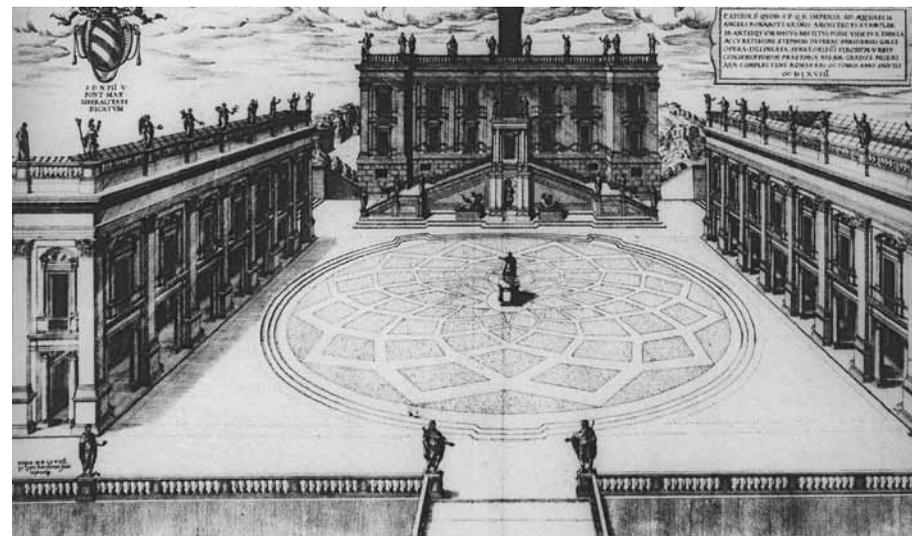


3

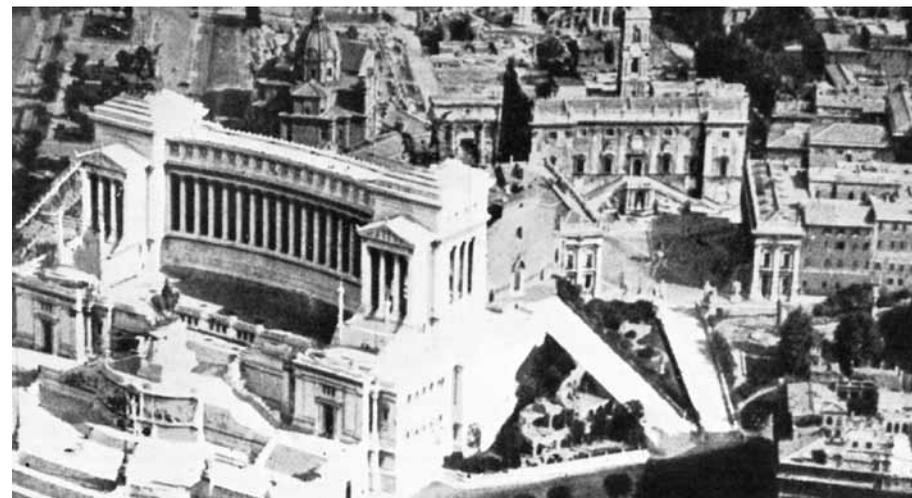


4

1. Perspective du Capitole au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.
2. Plan et coupe.
3. Plan et coupe avec les modifications.
4. Plan et coupe avec les changements effectués sous Mussolini.



5. Dessin du Capitole avec les modifications et les bâtiments adjacents.



6. Vue aérienne du Capitole et du monument à Victor-Emmanuel.

que sur sa forme (qui pourrait séduire notre sens du grotesque), les critiques hostiles à ce monstre éclatant devraient porter sur ses effets sur l'architecture alentour. De fait, il a, par sa taille, son échelle et sa couleur, affaibli le Capitole. Pire, l'orientation du monument [FIG. 6] a fait du Capitole une sorte de fond de scène et lui a fait perdre toute signification urbaine en tant que capitole.

La substitution, sous Mussolini, d'un tissu de petits quartiers denses par de grands boulevards et des parcs clos monumentaux [FIG. 4] eut un effet aussi drastique. Le complexe d'autrefois réservait des vues tourmentées interrompues par des avant-plans architecturaux riches et sans prétention. Après être passé par de petits espaces, on ressentait un effet de puissance en arrivant sur la *piazza* du Capitole. On peut douter du bénéfice social de la suppression des zones surpeuplées, et le remplacement des fragments routiers n'a eu guère d'intérêt pour l'ensemble du système de circulation de la ville. À Paris, les vastes aménagements et autres embellissements ont privé les édifices et leurs espaces extérieurs immédiats de leur force. Le respect scrupuleux des planificateurs modernes à l'égard d'un projet de Michel-Ange les a conduits à laisser physiquement intact le Capitole, mais ils ont néanmoins obscurci sa signification et sa portée. Une équipe de démolisseurs ne l'aurait pas endommagé davantage.

Robert Venturi

## Un bâti-panneau qui associe des films, des reliques et de l'espace

Ce texte a paru pour la première fois dans *Architectural Forum*, avril 1968, p. 74-79.

La plupart des concours auxquels notre agence a participé ont un trait commun : leur caractère hybride. Notre projet de mémorial F. D. Roosevelt [FIG. 1] était à la fois architecture *et* paysage ; notre fontaine pour la Commission du parc Fairmount à Philadelphie [FIG. 2] associait architecture *et* sculpture ; notre proposition pour la place Copley à Boston [FIG. 3] mêlait architecture *et* design urbain. Notre projet le plus récent, le Centre national des célébrités du football, est à la fois un bâtiment *et* un panneau d'affichage.

Le programme de ce concours imposait des restrictions concernant le cubage maximum autorisé ; des stipulations précises et détaillées portaient sur les espaces dédiés à l'administration, à la recherche, à la bibliothèque et au restaurant ; les espaces d'exposition devaient pouvoir accueillir des banquets de mille personnes. En revanche, aucune restriction ne portait sur la principale fonction du bâtiment comme musée populaire ni sur les méthodes d'exposition.

Les spécificités de ce programme, les expositions et leur contenu reposaient sur les choix du mécène : la National Football Foundation. Dans les brochures, ce musée est décrit par son président comme : « Un centre idéologique au service de notre structure sociale et éducative et de notre économie concurrentielle — en dernier ressort, c'est le peuple qui détient le pouvoir de décision. À l'heure de la révolte sur les campus de beatniks barbus à cheveux longs, honorer [les héros du football] montre combien la Fondation est convaincue que la discipline imposée par le football en fait la plus grande et la meilleure des salles de classe du pays pour enseigner la capacité à diriger. »

Denise Scott Brown

## Tirer les leçons du pop

Ce texte a été publié pour la première fois dans *Casabella*, décembre 1971, n° 359-360, p. 15-23.

Las Vegas, Los Angeles, Levittown, les solitaires branchés du Westheimer Strip, les terrains de golf, les plaisanciers, Co-op City, le décor des feuilletons télévisés, les publicités à la télévision et dans les magazines de masse, les panneaux d'affichage et la Route 66 sont autant de sources pour une sensibilité architecturale en plein changement. On recherche de nouvelles sources lorsque les formes anciennes sont usées et que l'on a du mal à en sortir. C'est alors qu'un héritage classique, un mouvement artistique ou une « architecture sans architectes » d'ingénieurs et de primitifs peuvent contribuer à balayer les restes fleuris de la vieille révolution déclenchée par des descendants conservateurs. Dans l'Amérique des années soixante, un ingrédient est venu s'ajouter à cette recette du changement artistique : la révolution sociale. La rénovation urbaine qui a fourni du travail aux architectes pendant deux décennies et constitua un site important de vestiges du Mouvement moderne n'était pas seulement stérile d'un point de vue artistique, elle était aussi socialement nuisible. L'urgence de la situation sociale ainsi que la critique de la rénovation urbaine et de l'architecte comme étant au service des seuls riches — en particulier la critique formulée par Herbert Gans — ont joué un rôle aussi important que les artistes pop pour nous orienter vers la ville américaine d'aujourd'hui et ses bâtisseurs. Si les architectes haut de gamme ne produisent pas ce que le peuple veut ou dont il a besoin, qui le fera, et qu'ont-ils à nous apprendre ?



1. Pico Boulevard, Santa Monica (Californie).

Robert Venturi

# Alvar Aalto

Ce texte a été publié pour la première fois dans  
*Arkkitehti* (Helsinki), vol. 73, n° 7-8, 1976, p. 66-67.

Parmi les œuvres des maîtres modernes, l'œuvre de Alvar Aalto est celle qui a le plus compté pour moi. En termes d'art et de technique, c'est la source d'enseignements la plus émouvante, la plus pertinente et la plus riche. Comme toute œuvre qui survit à son époque, celle de Aalto peut être interprétée de différentes façons. Chaque interprétation est plus ou moins vraie selon l'époque, car une œuvre de cette qualité possède diverses dimensions et divers niveaux de signification. Quand j'ai débuté en architecture dans les années quarante et cinquante, l'architecture de Aalto était grandement appréciée pour sa qualité humaine, comme on disait alors, qui venait de plans libres autorisant des exceptions dans l'ordre initial et de l'emploi du bois naturel et de la brique rouge — matériaux traditionnels introduits dans les formes simples du vocabulaire industriel de l'architecture moderne. Ces éléments contradictoires de l'œuvre de Aalto évoquaient — plus paradoxalement qu'il n'y paraît aujourd'hui — des qualités de simplicité et de sérénité.

Les bâtiments de Aalto ne paraissent plus ni simples ni sereins. Leurs contradictions évoquent désormais la complexité et la tension. Aalto est devenu un Andrea Palladio du Mouvement moderne, un maître maniériste, en plus modeste. Parmi les complexités et les contradictions que je vois dans son œuvre figurent ses éléments architecturaux conventionnels organisés de façon non conventionnelle, son équilibre entre ordre et désordre, et ses effets simultanés du simple et du recherché, du modeste et du monumental.

Maintenant que nous pouvons avoir une vue d'ensemble de l'œuvre de Aalto, le caractère conventionnel et cohérent de son œuvre apparaît très clairement. Il y a peu de changement dans l'orientation ou l'évolution de son œuvre au fil des ans en comparaison



Bureaux du quotidien *Turun Sanomat*, Turku (Finlande), Alvar Aalto. Cage d'escalier.

Siège de Enso-Gutzeit, Helsinki (Finlande), Alvar Aalto.

avec les développements variés de l'œuvre de Le Corbusier, ou même avec les changements que l'on observe entre les premières et les dernières œuvres de Mies van der Rohe. En outre, les éléments de l'architecture de Aalto — fenêtres, serrurerie, colonnes, appliques, mobilier, matériaux (sauf le bois et la brique) — sont conventionnels dans leurs formes et leurs agencements. Ils s'inspirent des formes industrielles et cubistes et des symboles du style moderne : dans un manuel sur les éléments classiques de l'architecture moderne, on trouverait les purs profilés en acier et les dalles en travertin de Mies, les formes en béton brut de Le Corbusier, qui lui sont très personnelles même si elles sont devenues presque universelles, mais ce sont les divers éléments pourtant conventionnels de Aalto qui prédomineraient.

La qualité des éléments de Aalto ne provient pas de leur originalité ou de leur pureté, mais des distorsions — parfois très légères, parfois grossières — qu'ils subissent dans leur forme et leur contexte. Leur force vient des tensions produites par ces distorsions. La rampe d'escalier des bureaux du *Turun Sanomat* paraît classique, mais à y regarder de plus près, on note le caractère légèrement inhabituel de sa forme et de son emploi, et le raffinement incomparable de son dessin. Les fenêtres en béton du bâtiment Enso-Gutzeit ressemblent à celles de la trame nette et dépouillée d'un immeuble de bureaux démodé de SOM<sup>1</sup>, mais elles s'écartent légèrement de la norme par leurs proportions et leur taille et sont tout à fait décalées par leur emploi sur la façade arrière.

L'ordre de l'architecture de Aalto est aussi plein de tensions. Là encore, une comparaison avec d'autres maîtres modernes pourrait clarifier mon point de vue. Mies est célèbre pour son ordre simple et cohérent auquel le programme et les activités humaines se conforment sereinement. Le Corbusier est connu pour son ordre classique aux exceptions spectaculaires et aux juxtapositions complexes parfois teintées de *terribilité*. Frank Lloyd Wright est connu pour son ordre riche regorgeant de motifs. L'ordre de Aalto n'est pas fondé sur la sérénité, le spectaculaire ou la cohérence, mais sur la tension produite par les exceptions à l'ordre, comme sur la façade arrière du bâtiment Enso-Gutzeit, ou par les distorsions de l'ordre initial, comme dans le plan des tours d'habitation à Brême dans le Nord-Ouest de l'Allemagne,

<sup>1</sup> Il s'agit de la très puissante agence américaine Skidmore, Owings & Merrill qui en particulier a longtemps construit des immeubles de bureaux pour de grandes entreprises dans la veine de Mies van der Rohe [NDT].

ou encore par un ordre ambigu à la limite du désordre comme dans le plan complexe du centre culturel de Wolfsburg, ou tel que Paul Rudolph s'en est plaint à moi : pourquoi faut-il que Aalto utilise trois appliques différentes dans une même petite pièce ?

Je pense qu'il est opportun de tirer de l'architecture de Aalto des leçons sur la monumentalité. La monumentalité architecturale est utilisée sans discernement à notre époque et elle hésite entre une pureté austère et une grandiloquence ennuyeuse. Les partisans de Mies ont souligné la cohérence dans la monumentalité architecturale aux dépens du contenu symbolique et des questions d'échelle. Sans surprise, les disciples omniprésents de Le Corbusier n'ont pas réussi à imiter les *tours de force* héroïques d'un génie énigmatique en fin de vie. La monumentalité de Le Corbusier n'est pas faite pour tous les architectes et pour tous les lieux, et la rhétorique explicitement héroïque ne convient pas à l'architecture de notre temps. La monumentalité de Aalto est adaptée quels que soient le lieu et la façon dont elle est utilisée et dont elle est suggérée par un équilibre de tensions, là encore dans un jeu de contradictions. L'auditorium de l'Institut technique de Otaniemi associe échelle collective *et* échelle intime, formes expressionnistes *et* formes conventionnelles, symbolisme simple *et* recherché, et ordre pur interrompu par des perturbations prévues aux bons endroits.

Mais la particularité de Aalto qui m'est la plus chère, tandis que je m'efforce de conclure cet article, c'est qu'il n'a jamais rien écrit sur l'architecture<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Au sujet des écrits de Alvar Aalto, cf. la note 4, *infra*, p. 8 [NDE].

Robert Venturi

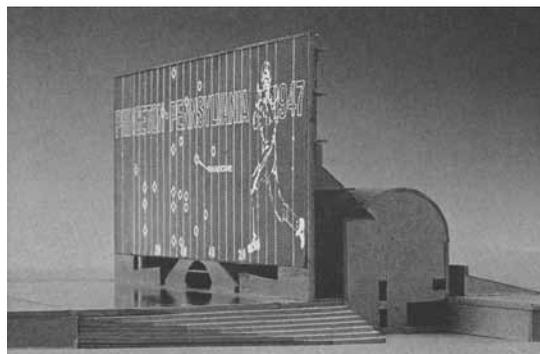
## Tirer les bonnes leçons des Beaux-Arts

Ce texte est celui d'une conférence avec projection d'images prononcée lors de la conclusion de la Rencontre sur les Beaux-Arts qui s'est tenue à l'Architectural Association à Londres en mai 1978. Il a été publié pour la première fois dans la revue *Architectural Design* (Londres), vol. 49, n° 1, 1979, p. 23-31.

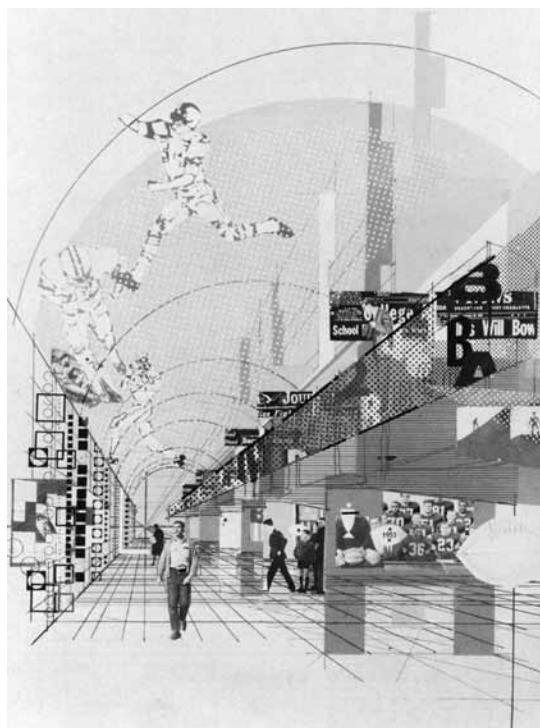
Robert Middleton est-il sadique ? Pour cette conférence, il a prévu un banquet de dix plats digne de la Belle Époque servi par un Escoffier alors que les précédentes conférences, notamment celle sur l'œuvre de Venturi et Rauch, méritaient d'être suivies d'un gâteau de riz en dessert. Robin essaie-t-il de prouver la thèse de Victor Hugo, plus tôt décrite avec brio par Neil Levine, sur la mort imminente de l'architecture en juxtaposant l'architecture succulente des premières décennies de ce siècle avec quelques exemples de frugalité des dernières décennies ?

Je parlerai comme un architecte, non pas comme un théoricien, mais comme un architecte moderne — et non un architecte postmoderne ou néo-Beaux-Arts. Notre travail évolue à partir du passé récent. Honorer nos grands-pères à cette occasion ne m'oblige pas à tuer nos pères : parfois je pense que mon prochain manuel devrait s'appeler *L'Architecture moderne se porte à peu près bien*. Donc, d'une façon singulière, nous nous considérons comme faisant partie du Mouvement moderne et comme évoluant en son sein. Mais de manière générale, les architectes sont toujours modernes, modernes avec un *m* minuscule. Je pense que les architectes de l'École des beaux-arts de toutes les époques se considéraient comme modernes.

Je suis un architecte moderne qui fut l'étudiant à Princeton de Jean Labatut qui lui-même était passé par l'École des beaux-arts, dont il avait conservé les méthodes d'enseignement. Les



1



2

1. Maquette de bâti-panneau, projet de Centre national des célébrités du football, 1967.
2. Perspective intérieure sur la galerie.

jeunes architectes présents ici auront du mal à imaginer combien Princeton était méprisante aux yeux du monde extérieur lorsque j'y étais au milieu des années quarante, combien elle était considérée comme un trou perdu réactionnaire dans ces années dominées par le Bauhaus et la Harvard School of Design. Mais je suis reconnaissant à Labatut et à Princeton de m'avoir donné des choses que je n'aurais pu trouver nulle part ailleurs, toutes ces choses que Denise Scott Brown a énumérées hier dans son évaluation de l'enseignement Beaux-Arts. C'est là que j'ai appris que j'étais partie prenante d'une évolution historique, là que j'ai appris la tolérance esthétique et critique et la fragilité des idées ; et que l'arrière-garde d'aujourd'hui peut être l'avant-garde de demain.

Avant de parler de notre travail actuel, j'évoquerai un autre de mes professeurs à Princeton, Donald Drew Egbert, un historien de l'art qui saluait l'École des beaux-arts à la fin des années trente. Je vais lire une partie de mon introduction à son livre sur l'histoire du Grand Prix qu'il a commencé dans les années quarante et qui ne sera publié que prochainement, de façon posthume, par David Van Zanten :

« J'ai suivi quatre fois le cours de Egbert sur l'histoire de l'architecture moderne. En première année, j'y ai assisté ; en deuxième année, je l'ai choisi comme projet ; en troisième année, je l'ai pris comme crédit et, étudiant diplômé, j'y ai enseigné comme assistant. Pendant plusieurs décennies, d'autres étudiants en architecture à Princeton ont été attirés par ce cours, s'y sont consacrés et ont été influencés par lui.

« Egbert considérait l'architecture Beaux-Arts comme faisant partie intégrante de la civilisation complexe du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Son regard était ouvert aux réalités de cette époque que des historiens plus doctrinaires, attachés à prouver leur point de vue, ne percevaient pas. Pour Egbert, l'influence de l'École des beaux-arts représentait une partie importante de l'histoire de l'architecture des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ; ce qui n'avait rien d'évident trente-cinq ans en arrière. Pour Sigfried Giedion, à cette époque, les Beaux-Arts étaient ce qu'il appelait un fait transitoire. Même si pour Giedion, l'histoire, ce n'était pas un tissu de foutaises, contrairement à ce que pensaient la plupart des modernes de cette époque entre les années quarante et les années soixante, elle était soumise à une interprétation simplifiée et personnelle qui n'acceptait comme faits constitutifs (encore une expression de Giedion) que certains antécédents historiques de l'architecture moderne. Il reconnut une certaine architecture baroque ainsi que les

premières formes industrielles, mais il a exclu comme faits transitoires d'autres antécédents, le plus important étant l'architecture de l'École des beaux-arts. Je me souviens que, dans *Espace, temps, architecture*, il reconnaît Henri Labrouste principalement pour son usage de la fonte. L'histoire de l'architecture moderne de Egbert était inclusive, c'était une évolution complexe plutôt qu'une révélation spectaculaire faite d'impératifs sociaux et symboliques tout autant que formels et technologiques.

« Jamais doctrinaire, il était rarement dans le courant principal. Il a mis l'accent sur l'architecture Beaux-Arts à une époque où la vision spatiale et technologique de Giedion inspirée par le Bauhaus dominait en histoire de l'art. Son livre intitulé *Social Radicalism in the Arts* allait à l'encontre d'une autre tendance importante de l'histoire de l'architecture moderne, celle défendue par Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson dont le travail influent sur le Style international avait minimisé le contenu social radical du Mouvement moderne et planté le décor de la dominance du formalisme dans l'architecture moderne en Amérique, toujours vraie aujourd'hui. Egbert étudiait l'histoire pour y chercher des vérités, jamais pour prouver quelque chose.

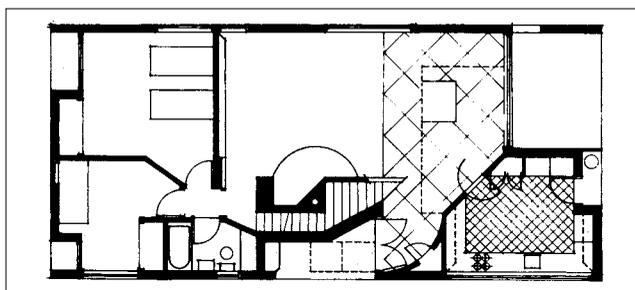
« Autre ironie aujourd'hui de la position de Egbert : le Museum of Modern Art a maintenant adopté l'École des beaux-arts. Dans cette nouvelle configuration, le protagoniste d'origine dont les positions impopulaires furent ignorées pendant des décennies par l'élite de l'architecture moderne, n'a pas été reconnu, même si deux des trois historiens qui ont collaboré à l'exposition, David Van Zanten et Neil Levine, sont d'ex-étudiants de Princeton. De même, il est peut-être significatif que trois princetoniens soient présents ici à cette rencontre sur les Beaux-Arts. Ultérieurement, l'ouverture d'esprit de Egbert eut un effet très bénéfique sur moi. J'ai appris à m'attendre à ce que, lorsque je rencontre un auteur dont les œuvres m'ont influencé ou un ancien professeur qui a beaucoup compté pour moi, ils ne puissent presque jamais accepter la direction que mon œuvre a prise et ne s'y reconnaissent pas. Ce n'était pas le cas avec Egbert, et je conserve précieusement une lettre qu'il m'a écrite en tant qu'ancien étudiant peu de temps avant sa mort et dans laquelle il disait apprécier mon travail. Dans cette lettre, il écrivait également ceci : "Bien entendu, la différence entre un historien et un artiste est que l'historien doit essayer d'être objectif, même s'il ne peut y parvenir complètement, tandis que le bon artiste/architecte doit être un homme de profonde conviction." Je pense que Egbert lui-même combinait tous ces traits. »



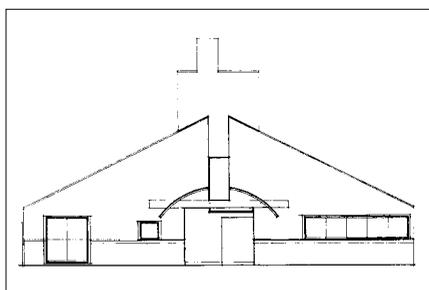
10



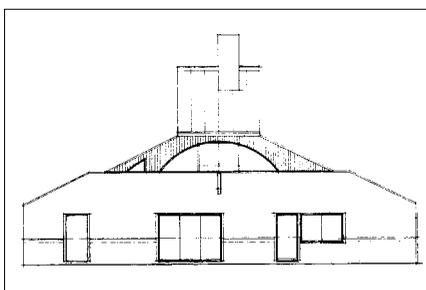
11



12



13



14

#### Maison Vanna Venturi, Philadelphie (Pennsylvanie), 1962.

- 10. Vue de la façade avant.
- 11. Vue de la façade arrière.
- 12. Plan du rez-de-chaussée.
- 13. Élévation de la façade avant.
- 14. Élévation de la façade arrière.

contradiction dans l'architecture classique, manifeste dans la distorsion et l'exception, apparaît dans l'œuvre de Palladio et de nombreux autres architectes qui sont mes guides.

Dans la maison de ma mère, on trouve aussi bien des aspects classiques que contradictoires. Le plan et les façades avant et arrière [FIG. 12, 13, 14] sont symétriques par rapport à un axe central mais, à l'intérieur du périmètre régulier du plan, les extrémités varient pour s'adapter aux exceptions du plan. De même, dans les profils homogènes des façades, les extrémités varient pour se conformer aux exceptions de l'intérieur. La disposition des fenêtres est asymétrique, bien qu'équilibrée, pour la même raison. Le noyau central de la maison est un plein, et non un vide typique d'un plan palladien. Ce noyau plein comprend une cheminée et un escalier, à la façon des maisons de Nouvelle-Angleterre au XIII<sup>e</sup> siècle. L'entrée centrale de la façade avant se lit comme un vide dont l'importance rappelle une villa palladienne à portiques, mais se voit contredite par le mur nu en retrait du noyau plein, lui-même déformé de façon à pouvoir circuler autour. La symétrie du plan est donc modifiée aux extrémités par des exceptions et, plus près du centre, par des distorsions.

Les façades avant et arrière sont classiquement symétriques et leur partie centrale joue un rôle primordial. La façade avant est un fronton classique. J'ai emprunté cette idée de façade-fronton au pavillon situé à l'arrière de la villa Barbaro à Maser de Palladio [FIG. 15]. Un pignon en façade était une chose inhabituelle en 1964. Ce pignon est aussi un fronton fendu qui révèle le bloc central de la cheminée placé derrière, accentue les effets maniéristes de la superposition des espaces et fait ainsi de la façade une sorte d'enseigne désintéressée. La façade comme fronton neutre ou enseigne abstraite [FIG. 16] est également renforcée par les parapets des murs avant et arrière, ce qui laisse croire qu'ils sont séparés de la toiture et des côtés de la maison. L'élément central de la façade arrière est la grande fenêtre au cintre de moins d'un demi-cercle. À la manière des façades néo-classiques, elle donne une certaine ampleur et une belle unité à un modeste pavillon.

Autre caractéristique inhabituelle de ce bâtiment pour l'époque : les fenêtres qui ressemblent à des fenêtres. Le châssis coulissant marque le rythme des ouvertures dans le mur à la manière traditionnelle plutôt que la simple absence de mur selon l'usage plus moderne. Le meneau croisé horizontal (élément singulier inséré dans un châssis standard Arcadia) renvoie à l'idée de fenêtre en ce qu'il évoque les fenêtres traditionnelles. Cette fenêtre à meneaux de quatre

carreaux — qui peut être grande, petite, coulissante, en auvent ou à guillotine — est désormais un élément standard de l'architecture postmoderne.

Le trait le plus nouveau de ces façades pour 1964 se trouvait peut-être dans la décoration appliquée d'inspiration classique. Il y a un lambris d'appui sur les façades avant et arrière. Il s'agit d'une moulure en bois placée un peu haut par rapport aux précédents classiques et qui accroît l'ampleur d'un petit édifice. Une même moulure légèrement arquée est appliquée au-dessus de l'entrée. Cet arc est posé sur le linteau de béton qui, lui, est au même niveau que le mur de plâtre. Ensemble, arc et linteau contribuent à amplifier l'ouverture centrale déjà relativement grande. Cet usage de la redondance ornementale et des références classiques complète la composition classique de l'ensemble. La qualité abstraite et linéaire de l'ornement classique appliqué sur les murs de plâtre lisses, associée à l'interruption des murs au niveau des parapets, donne l'impression que les façades sont dessinées, et met en avant les qualités figuratives de l'architecture classique.

On trouve dans ce projet des éléments importants qui ne sont pas classiques, comme par exemple le châssis industriel et la fenêtre en longueur de la cuisine. Ils fonctionnent comme des contrepoints ; ils constituent une partie de l'élément de contradiction classico-maniériste à l'intérieur de l'ensemble et situent cette architecture à la fois dans l'évolution du modernisme et dans un retour au classicisme. Dans *De l'ambiguïté en architecture*, je n'ai pas présenté cette maison comme étant explicitement classique car, dans les années soixante, j'étais davantage intéressé par ses qualités maniéristes. Cela ne m'a pas empêché de faire des analogies avec l'architecture historique classique dans cette description du bâtiment, ce qui est devenu depuis un procédé littéraire postmoderne.

Le classicisme fondamental de la maison de ma mère est typique de la plupart des bâtiments que j'ai projetés. Ces bâtiments ressemblent plus à Castle Howard<sup>2</sup> tel qu'il a été construit avec l'asymétrie ultime de sa façade nord, qu'à Castle Howard tel qu'il a été projeté avec sa symétrie ininterrompue. Néanmoins, tous les deux sont Castle Howard.

<sup>2</sup> Castle Howard a été conçu par Sir John Vanbrugh et Nicholas Hawksmoor en 1702-1732 et se trouve dans le Yorkshire en Angleterre.



15



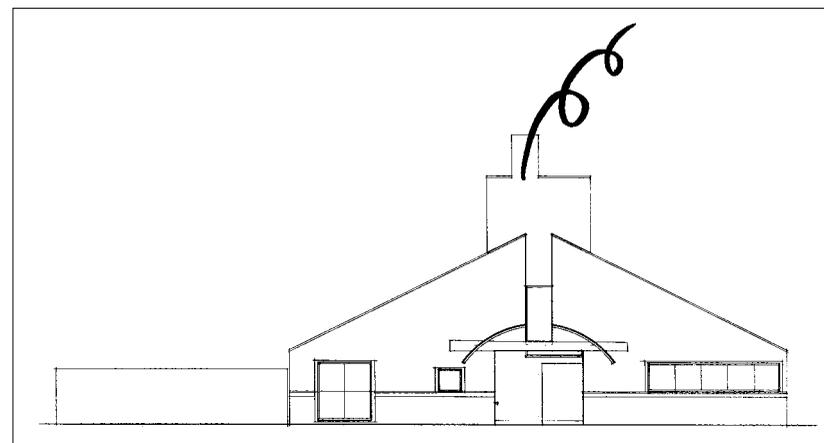
16

15. Palladio, villa Barbaro, Maser (Italie). Pavillon arrière.

16. Maison Vanna Venturi, vue sur la façade arrière montrant le parapet.

Finalement, je parle d'un symbolisme historiciste qui recherche l'essence d'un style — ou d'un lieu, ou d'une tradition. J'espère que la maison de ma mère dans son contexte produit une essence du classicisme. La quête de cette essence est le but ultime de notre usage du symbolisme dans l'architecture. Mais c'est le propos d'un autre article.

Certains ont dit de la maison de ma mère qu'elle ressemble à une maison dessinée par un enfant [FIG. 17] représentant les éléments fondamentaux de l'abri : pignon, cheminée, porte et fenêtres. J'aime penser qu'il en est ainsi : c'est-à-dire que je sois parvenu à une autre essence, celle de la maison comme genre premier.



17. Maison Vanna Venturi. Élévation de la façade avant avec un graffiti.

# Index

*Les projets notés [VSB] sont de l'agence  
Venturi, Scott Brown and Associates.*

- AALTO Alvar : 6-8, 30, 32, 116-119, 203.  
 ABRAMS Charles : 75.  
 Absecon (NJ)  
*Maison Absecon* [VSB] : 171.  
 ADAM Robert : 46.  
 Ancône (Italie)  
*Église Santa Maria della Piazza* : 220.  
 Ahmedabad (Inde)  
*Villa Sarabhai* : 203.  
 ANNESLEY VOYSEY Charles Francis : 40-41.  
 ARCHER Thomas : 46.  
 ASPLUND Gunnar : 214.  
 Athènes (Grèce)  
*Parthénon* : 77, 134.  
 Atlantic City (NJ)  
*Bijouterie Palley* [VSB] : 148, 150.  
*Casino-hôtel Marlborough  
Blenheim* [VSB] : 166-167.  
 BAKER Sir Herbert : 197.  
 BANHAM Reyner : 59.  
 Barcelone (Espagne)  
*Pavillon de Mies van der Rohe* : 212.  
 BLAKE Peter : 92.  
 BLOUGH Roger : 29.  
 Boston (MA)  
*Place Copley* [VSB] : 27-28.  
 BRAMANTE : 43-45, 90.  
 BRUNELLESCHI Filippo : 101.  
 BUNSHAFT Gordon : 46.  
 BURGEE John : 160.  
 BURNHAM Daniel Hudson : 139.  
 California City (CA)  
*Merbisc Mart* [VSB] : 149.  
 Cambridge (MA)  
*Carpenter Center for the Visual  
Arts* : 203.  
*Résidence Baker House (Campus du  
MIT)* : 6.  
 CAMP Walter : 29.  
 CAMPBELL William : 93.  
 Chandigarh (Inde)  
*Place du Capitole* : 39, 212.  
 Charlotte (NC)  
*Musée des Sciences* [VSB] : 163-164.  
 Chartres  
*Cathédrale* : 43, 69, 134.  
 Chestnut Hill (PA)  
*Villa Vanna Venturi* [VSB] : 7, 19, 151,  
221-227.  
 CHIRICO Giorgio de : 129.  
 Clinton (NY)  
*D'Agostino* [VSB] : 82-83, 160-161.  
 COLE Thomas : 173.  
 COLQUHOUN Alan : 42.  
 Columbus (IN)  
*Caserne de pompiers n°4* [VSB] : 160-161.  
 CORTONE Pierre de : 110.  
 DAVIDOFF Paul : 70.  
 Dessau (Allemagne)  
*Bauhaus* : 127.  
 Détroit (MI)  
*Unité de fabrication Dodge Half-Ton* : 13.  
 Devon (PA)  
*Maison Wike* [VSB] : 82-84, 152, 155.  
 DOMENIG Günther : 72.  
 DONOGHUE Denis : 196.  
 DREXLER Arthur : 137-138, 141.  
 DUC Louis : 148.  
 DYCKMAN John W. : 70.  
 Ednaston (Grande-Bretagne)  
*Ednaston Manor* : 169.  
 EGBERT Donald Drew : 144-145.  
 EISENHOWER Dwight D. : 29.  
 ELIOT Thomas Stearns : 132, 196.  
 Espoo (Finlande)  
*Auditorium de l'institut technique de  
Oitaniemi* : 30, 32, 119.  
 ESCOFFIER Auguste : 143.  
 EVENSON Norma : 75, 80.

Florence (Italie)  
*Chapelle Pazzi* : 202, 204.  
*Palais Pitti* : 110.  
*Palais Rucellai* : 213.

FRAMPTON Kenneth : 6, 10, 69-76.

FRANK Josef : 10.

FRANKLIN Benjamin : 148.

FRANZEN Ulrich : 72.

FREYSSINET Eugène : 131.

FURNESS Frank : 6, 12, 93-94.

GALBRAITH John Kenneth : 63-64.

GANS Herbert : 51, 70, 133, 137, 141, 173, 201.

GIEDION Sigfried : 41, 121, 123, 144-145.

GILBERT Cass : 99-101, 103, 105, 109, 113-114.

GIOTTO : 38.

GREENBERG Allan : 39, 45.

Greenwich (CT)  
*Maison Mount Vernon* [VSB] : 192-194.  
*Maison Brant* [VSB] : 21, 152, 154.

GROPIUS Walter : 73, 75, 85, 91, 122, 126-127, 130, 133, 176, 203.

HAWKSMOOR Nicholas : 46, 224.

HEFFELFINGER William : 29.

Helsinki (Finlande)  
*Siège de Enso-Gutzeit* : 116-118.

HITCHCOCK Henry-Russell : 11, 145.

Holkham (Grande-Bretagne)  
*Holkham Hall* : 85.

HOOVER Herbert : 29.

Houston (TX)  
*Club de jazz Nichol's Alley* [VSB] : 163, 165, 167.  
*Residence The Park Regency* [VSB] : 200.  
*The Children's Museum* [VSB] : 15.

HOWE George : 82.

HUGO Victor : 143, 148.

HUSSEY Christopher : 43.

Hyannisport (MA)  
*Maison Hersey* [VSB] : 78, 81.

IZENOUR Steven : 6.

JACKSON Andrew : 176.

JAMES Henry : 195-196.

JOHNS Jasper : 192.

JOHNSON Philip : 10-11, 145, 160.

JOPLIN Scott : 166.

JOYCE James : 132.

KAHN Albert : 13.

KAHN Louis : 89-90, 121, 203.

Katonah (NY)  
*Maison Tucker* [VSB] : 156-158.

KENNEDY John F. : 29.

L'ENFANT Pierre : 176-177, 180.

LABATUT Jean : 9, 127, 143-144, 215.

LABROUSTE Henri : 145.

LE BERNIN : 216.

LE CORBUSIER : 20, 39-40, 42, 57, 80, 90, 118-119, 121, 128-131, 194, 197, 203, 215-216.

LE NÔTRE André : 177, 218.

LE TINTORET : 37.

LEDoux Claude-Nicolas : 8, 197, 216-217.

LÉGER Fernand : 131.

LEVINE Neil : 143, 145, 147-148.

Londres (Grande-Bretagne)  
*Cathédrale Saint-Paul* : 44-45.  
*National Gallery* : 9, 15.  
*Sainsbury (aile de la National Gallery)* [VSB] : 9, 15.  
*Saint Stephen Walbrook* : 45.  
*Syon House* : 82, 163.  
*Victoria and Albert Museum* : 10.

Loos Adolf : 122.

LOURIE Donald B. : 29.

LOWENSTEIN Allard K. : 75.

LUTYENS Sir Edwin : 6, 19, 39-46, 82, 156, 169, 176, 197, 204.

LYNCH Kevin : 69, 73.

MACARTHUR Douglas : 29.

MACKINTOSH Charles Rennie : 40-41.

MALDONADO Thomas : 77.

MANSART François : 43, 46.

MARCUSE Herbert : 75.

Maser (Italie)  
*Villa Barbaro* : 148, 223, 225.

McKim, Mead & White (groupe d'architectes) : 192.

MICHEL-ANGE : 5, 23, 26, 43, 197.

MIDDLETON Robert : 143.

MIES VAN DER ROHE Ludwig : 20, 73, 118, 122, 130, 147, 212.

MILLS Robert : 177, 182.

MITCHELL Robert B. : 70.

MONTGOMERY Roger : 72.

MORTON Jelly Roll : 166.

Moscou (Russie)  
*Palais des Soviets* : 131.

MUSSOLINI Benito : 24, 26.

Nantucket (MA)  
*Maison Trubeck* [VSB] : 85-87, 157.  
*Maison Wislocki* [VSB] : 85, 87, 157.

New Brunswick (NJ)  
*Centre national des célébrités du football* [VSB] : 27-37, 142, 147, 214.

New Delhi (Inde)  
*Durbar Hall* : 43-45.

New Haven (CT)  
*Caserne de pompiers Dixwell* [VSB] : 198.

New York (NY)  
*Madison Avenue* : 53, 57, 71-72, 160.  
*MoMA ou Museum of Modern Art* : 8, 11, 141, 145, 175.

*Whitehall (projet de terminal pour ferry)* [VSB] : 14.

New York Five (groupe d'architectes) : 129, 144, 216, 221.

NITSCHKE Günter : 72.

NOLLI Giambattista : 62-63.

O'GORMAN James F. : 93.

Oberlin (OH)  
*Bosworth Hall* : 100.  
*Chapelle commémorative Finney* : 101-102.  
*Cour Clarence* [VSB] : 105.  
*Ellen Johnson Gallery* [VSB] : 106, 108, 111, 162.  
*Oberlin College* : 98-100, 103, 105, 148-149, 160, 162, 219.  
*Allen Memorial Art Museum* [VSB] : 13-15, 99.

Onions, Bouchard & McCulloch (agence d'architectes) : 189.

Orly  
*Hangars* : 131.

Orvieto (Italie)  
*Cathédrale* : 33.

Palermo (Italie)  
*Chapelle de la Martorana* : 202, 204.

PALLADIO Andrea : 117, 197, 221, 223, 225.

Paris  
*Bibliothèque Sainte-Geneviève* : 147.  
*Champs-Élysées* : 48.  
*Place Pigalle* : 201.  
*Place de la Concorde* : 201.

PATER Walter : 195.

PAWLEY Martin : 10, 47-49.

PAXTON Joseph : 212.

Philadelphie (PA)  
*Christopher Columbus Monument* [VSB] : 14.  
*Clinical Research Building* [VSB] : 12.  
*Franklin Court (complexe historique et culturel)* [VSB] : 14, 150.  
*Furness Building* [VSB] : 12.  
*Guild House* [VSB] : 6-7, 21, 152-153.  
*Kimmel Center for the Performing Arts* [VSB] : 14.  
*National Bank of the Republic* : 12.  
*Pennsylvania Academy of the Fine Arts* : 12, 93-94.  
*Perelman Quadrangle* [VSB] : 12.  
*Philadelphia Museum of Art* [VSB] : 14.  
*Pont Benjamin-Franklin* : 93.  
*Provident Life and Trust Company* : 93.

PIRANÈSE : 70, 163, 212.

Poissy  
*Villa Savoye* : 37.

PRICE Cedric : 40.

PRICE William : 166.

Princeton (NJ)  
*Fisher and Bendheim Hall* [VSB] : 12.  
*Gordon Wu Hall* [VSB] : 12.  
*Laboratoire de biologie moléculaire Lewis Thomas* [VSB] : 12, 77, 173.

RAPHAËL : 166.

REMBRANDT : 166.

RICHARDSON Henry Hobson : 100.

River Forest (IL)  
*Maison Winslow* : 98, 100.

ROCKNE Knute : 29, 147.

Rome (Italie)  
*Basilique Santa Maria in Cosmedin* : 128-129.  
*Capitole* : 18, 20, 23-26, 34.  
*Cathédrale Saint-Pierre* : 43-45.  
*Chapelle Sixtine* : 37.  
*Église Il Gesù* : 125.  
*Monument à Victor-Emmanuel* : 23, 25.  
*Panthéon* : 43, 45, 147.  
*Porta Pia* : 152.

RUOFF William : 186.

RUSCHA Ed : 71.

SAARINEN Eero : 131.

Saint-Louis (MO)  
*Gateway Arch* : 131.

SCARLATTI Domenico : 122, 132-133, 207.

SCULLY Vincent : 47, 49.

Seattle (WA)  
*Museum of Art* [VSB] : 15.

SEVERENS Kenneth : 100.

Shanghai (Chine)  
*Tours jumelles* [VSB] : 14.

SHEELER Charles : 131.

Skidmore, Owings & Merrill (agence d'architectes) : 118.

SMITHSON Peter et Alison : 6, 10, 39-41, 43, 45-46, 148.

SOANE Sir John : 46.

SOLTAN Jerzy : 76.

STAGG Amos Alonzo : 29.

STERN Robert : 47.

STICKLEY Gustav : 186.

Stratford (CT)  
*County Federal Savings* [VSB] : 168-169.

SUMMERSON Sir John : 45.

THIEL Phil : 72.

TRIEPOLO Giambattista : 147.

Toulouse  
*Hôtel du département de Haute-Garonne* [VSB] : 9.

TRIPPE Juan T. : 29.

Tuckers Town (Bermudes)  
*Maison Brant* [VSB] : 169-170, 183, 188-189.

Turku (Finlande)  
*Turun Sanomat (bureaux)* : 116, 118.

- TWAIN Mark : 81.  
 Vail (CO)  
*Chalet Brant-Johnson* [VSB] : 156, 159, 183, 186-187, 189.  
 VAN EYCK Aldo : 75.  
 VAN ZANTEN David : 144-145.  
 VANBRUGH Sir John : 46, 85, 156, 197, 224.  
 Venise (Italie)  
*Basilique San Giorgio* : 182.  
*San Marco (piazzetta)* : 182.  
 Vienne (Autriche)  
*Villa Beer* : 10.  
 VITRUVÉ : 91, 122, 126.  
 VIVALDI Antonio : 173.  
 VON MOOS Stanislaus : 205.  
 WARHOL Andy : 183.  
 Washington (D.C.)  
*Capitole* : 176, 180-181.  
*Maison Blanche* : 176, 180.  
*Pennsylvania Avenue* : 176, 178, 180.  
*Smithsonian Institution* : 207.  
*Treasury Building* : 176.  
 WEBBER Melvin : 70, 74.  
 WHITE Byron « Whizzer » : 29.  
 Whites (groupe d'architectes) : voir New York Five.  
 Wilmington (DE)  
*House* [VSB] : 213.  
 WILSON Edmund : 196.  
 WOLFE Tom : 69.  
 Wolfsburg (Allemagne)  
*Centre culturel* : 119.  
 Wormley (Grande-Bretagne)  
*Tigbourne Court* : 45.  
 WOTTON Sir Henry : 126.  
 WREN Christopher : 44-46.  
 WRIGHT Frank Lloyd : 39, 98, 100, 118, 121, 203.  
 York (Grande-Bretagne)  
*Castle Howard* : 224.

# Table

## Crédits

*Architectural Forum* : 28, 32, 36, 142.  
*Architectural Review* : 25 (b).  
 BERNARD, Tom : 108-115, 149 (b), 162 (b), 167 (m, b), 170 (b), 178 (h), 181, 188, 191 (h), 198, 208 (h), 208 (b, avec Steven Izenour), 210 (h).  
*Casabella* : 50-58, 65.  
 COHN, Mark : 150 (h).  
 CRANE, Tom : 158.  
 D.R. : 98, 102, 104, 162, 172 (h), 202, 210 (h), 213 (h), 220, 225 (h).  
 HILL, Stephen : 155 (h).  
 HIRSCH, David : 161 (m).  
 IZENOUR, Steven : 66 (b), 86, 87, 153 (h), 157 (h), 186, 187 (h), 208 (b, avec Tom Bernard).  
*L'Architecture d'Aujourd'hui* : 164, 165, 167 (h), 168, 171, 172, 174, 178,  
 « Learning from Las Vegas » Studio : 62 (b), 65.  
 « Learning from Levittown » Studio : 60-61, 62 (h).  
 Library of Congress (Washington) : 95-97.  
 POHL, George : 31, 35, 78, 142 (h), 222 (m), 225 (b).  
 ROBINSON, Cervin : 154 (b), 185.  
 ROLLIN R. LA FRANCE : 28 (h), 151, 222 (h).  
 SCOTT BROWN, Denise : 50, 54 (h), 66 (h).  
 Venturi, Scott Brown and Associates : 78, 83, 84, 86, 87, 91, 107, 146, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 157, 159, 161, 178, 179, 187 (b), 191, 193, 200, 213 (b), 222, 225 (b), 227.

## Préface

<b>L'enseignement de Denise Scott Brown et Robert Venturi</b>	5
<b>Avant-propos</b>	17
<i>Robert Venturi</i> <b>Le Capitole de Rome : étude de cas</b>	23
<i>Robert Venturi</i> <b>Un bâti-panneau qui associe des films, des reliques et de l'espace</b>	27
<i>Robert Venturi et Denise Scott Brown</i> <b>L'enseignement de Lutyens : réponse à Alison et Peter Smithson</b>	39
<i>Robert Venturi et Denise Scott Brown</i> <b>« Diriger depuis l'arrière » : réponse à Martin Pawley</b>	47
<i>Denise Scott Brown</i> <b>Tirer les leçons du pop</b>	51
<i>Denise Scott Brown</i> <b>Dégage ! — Réponse à Kenneth Frampton</b>	69
<i>Robert Venturi et Denise Scott Brown</i> <b>Quelques maisons déconsidérées</b>	79
<i>Robert Venturi et Denise Scott Brown</i> <b>Le fonctionnalisme : oui, mais...</b>	89
<i>Robert Venturi</i> <b>Complexité et contradiction dans l'œuvre de Furness</b>	93

<i>Robert Venturi</i> <b>L'architecture simple et recherchée de Cass Gilbert et la nouvelle aile du Allen Memorial Art Museum de Venturi et Rauch, à Oberlin</b>	99
<i>Robert Venturi</i> <b>Alvar Aalto</b>	117
<i>Robert Venturi</i> <b>Une définition de l'architecture comme abri décoré et nouveau plaidoyer pour un symbolisme de l'ordinaire en architecture</b>	121
<i>Denise Scott Brown</i> <b>Tirer les mauvaises leçons des Beaux-Arts</b>	137
<i>Robert Venturi</i> <b>Tirer les bonnes leçons des Beaux-Arts</b>	143
<i>Robert Venturi</i> <b>Il Proprio Vocabolario, Quatre maisons pour Gran Bazaar</b>	183
<i>Robert Venturi</i> <b>Le discours annuel au Riba</b>	195
<i>Robert Venturi</i> <b>La diversité, la pertinence et le figuratif dans l'historicisme ou <i>Plus ça change...</i> plus un plaidoyer en faveur des motifs couvrants en architecture avec un post-scriptum sur la maison de ma mère</b>	203
<b>Index</b>	229