



---

Martino Stierli

# ***L'ENSEIGNEMENT DE LAS VEGAS : HISTOIRE D'UNE CONTROVERSE CRITIQUE***

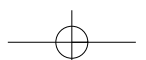
---

*L'Enseignement de Las Vegas*, des architectes américains Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, est depuis longtemps considéré comme un classique de la théorie architecturale et urbanistique moderne. Mais sa publication en 1972 provoqua de vives polémiques qui se poursuivent jusqu'à nos jours, entraînant une véritable polarisation de la profession et amenant à un changement du discours théorique des années 1970 sur le rapport entre l'architecture et la société, et par conséquent le rôle de l'architecte.

À l'automne 1968, lorsque les architectes américains Robert Venturi et Denise Scott Brown se rendirent à Las Vegas avec leur assistant Steven Izenour et leurs étudiants de la Yale University pour étudier la forme de cette ville de l'Ouest américain orientée sur la voiture, ils ne pouvaient guère prévoir les conséquences que leur projet de recherche aurait sur le discours architectural<sup>1</sup>. Cette étude était sans aucun doute conçue autant comme une provocation contre l'*establishment* architectural que comme l'inventaire sans préjugés d'un *statu quo* urbain. Mais rien ne permettait de prévoir que *L'Enseignement de Las Vegas*<sup>2</sup> électrifierait le discours professionnel bien au-delà de sa publication en 1972. En réalité, plus qu'aucun autre texte de théorie architecturale, cette étude touchait une corde sensible de l'époque. Si l'architecture, sous le signe des conditions de production du capitalisme tardif de l'après-guerre, était entrée en crise, *L'Ensei-*

*gnement de Las Vegas* servit au discours théorique de ces années pour négocier à nouveau le rapport entre l'architecture et la société, et par conséquent le rôle de l'architecte. Cette confrontation déboucha finalement sur une polarisation parfaite de la profession – pour ou contre Venturi. Le « phénomène » *L'Enseignement de Las Vegas* est bien plus qu'une simple étude d'urbanisme s'inscrivant dans une longue tradition. Sa réception s'est au contraire mêlée à la teneur originelle de cette démarche pour former un véritable hypertexte, une sorte de palimpseste, au sens où l'entendait Gérard Genette, palimpseste que l'on ne peut pratiquement plus ramener à ses éléments constitutifs<sup>3</sup>.

L'argument central utilisé contre *L'Enseignement de Las Vegas*, et qui joua un rôle déterminant dans la suite de la discussion, fut très tôt exprimé dans les rangs de la gauche engagée.





Cette ligne d'argumentation était fondée sur l'idée (marxiste) que la société (dans le sens de la superstructure idéologique) était définie par la forme de l'environnement construit (dans le sens de l'infrastructure matérielle). L'architecte, auquel il revenait de mettre en forme les fondements matériels de la société, se voyait donc attribuer un rôle de premier plan, en tant que critique et parce qu'il pensait être capable de dépasser la situation sociale par les moyens de l'architecture même. De fait, la confrontation entre Venturi et Scott Brown, d'un côté, et leurs opposants, de l'autre, tourna très largement autour de la question de savoir quelle attitude devait adopter l'architecture à l'égard de la réalité construite. Alors que les critiques reprochaient aux auteurs de *L'Enseignement de Las Vegas* leur attitude affirmative, Venturi et Scott Brown insistaient sur l'idée que toute tentative d'amélioration du *statu quo* social et urbanistique devait être précédée par l'inventaire détaillé et sans préjugés de cette situation donnée. Cette dispute s'exprime de manière exemplaire dans un commentaire publié en 1970 par Tomás Maldonado<sup>4</sup>. Ce théoricien et critique de la culture accusa Venturi et Scott Brown d'esthétiser la ville contemporaine et ses problèmes, et de reléguer les architectes dans le rôle de spectateurs extérieurs et purement passifs :

« Venturi, tout comme Kevin Lynch, semble s'intéresser uniquement aux aspects visuels de la ville comme "paysage" ; la fonction de la ville en tant que "territoire opérationnel-existential" est oubliée, sous-estimée ou différée. Il présente une tendance très nette à se situer toujours en spectateur de la ville, rarement en acteur<sup>5</sup>. »

Maldonado reprochait aux auteurs de *L'Enseignement de Las Vegas*, de s'adonner à un « nihilisme culturel », et même de pratiquer une « gymnastique conformiste<sup>6</sup> ». Dans une telle perspective, il était impossible de concilier un engagement social critique et l'intérêt pour les points de vue formels et esthétiques de la ville que Venturi et Scott Brown faisaient apparaître dans leur analyse. Scott Brown réfuta résolument ce point de vue :

« L'intérêt porté par les architectes à la forme et à son esthétique est conciliable avec leurs préoccupations sociales et leur idéalisme social<sup>7</sup>. »

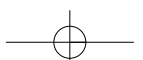
Alors qu'on perçoit, dans les jugements de Maldonado, la conviction que la première mission de l'architecte consiste à développer un contre-projet utopique à la ville réelle, *L'Enseignement de Las Vegas* faisait au contraire de celle-ci le point de départ d'une théorie de l'architecture : Venturi et Scott Brown ne s'intéressaient pas à la ville telle qu'elle doit être, mais à la ville telle qu'elle est effectivement. Ils ris-

quaient alors, presque obligatoirement, qu'on les soupçonne d'être des apologistes naïfs de l'esthétique commerciale triviale et, au-delà, du système social capitaliste<sup>8</sup>. On ne porta guère à leur crédit le fait qu'ils avaient seulement qualifié de « presque corrects » (en insistant sur le « presque ») des phénomènes comme Main Street ou l'immeuble d'habitation des investisseurs de la Co-op City et parlé explicitement de « l'agonie » de la culture populaire et de son esthétique<sup>9</sup>. Les critiques ne tinrent pas compte non plus du fait que Venturi et Scott Brown, dans la « Philadelphia Crosstown Community Study », à laquelle ils travaillaient en même temps qu'à leur étude sur Las Vegas, avaient précisément fait preuve de la sensibilité sociologique que leur déniaient les critiques<sup>10</sup>. Venturi et Scott Brown brandirent aussi, mais en vain, l'argument selon lequel l'observation isolée de la forme et de l'esthétique de la ville commerciale répondait aux critères du travail scientifique<sup>11</sup>.

La confrontation atteignit un point de cristallisation en 1971, dans la revue italienne *Casabella Continuità*, où le théoricien de l'architecture Kenneth Frampton et Denise Scott Brown se livrèrent directement à une passe d'armes verbale<sup>12</sup>. Frampton contestait en particulier l'idée que la tentative menée par Venturi et Scott Brown pour mettre l'esthétique de la culture populaire à la disposition du projet architectural fût comparable au mode de travail du pop art, dont Venturi et Scott Brown n'avaient cessé de souligner le caractère exemplaire dans différentes contributions théoriques. Scott Brown avait ainsi écrit en 1969 :

« Dans les beaux-arts, on a découvert une nouvelle source d'énergie qui fait horreur : le populaire [...] architectes et urbanistes sont [...] de nouveaux venus sur cette scène, et ils peuvent apprendre les uns des autres<sup>13</sup>. »

Du point de vue de Frampton, en revanche, il manquait à Las Vegas un critère central du pop art, celui de la « dureté » ou de la « factualité », qu'avait établi l'artiste pop américain Robert Indiana et qu'il illustrait entre autres, dans sa contribution, par l'image d'une chaise électrique d'Andy Warhol<sup>14</sup>. Pour Frampton, Las Vegas était simplement « la ville de la manipulation du kitsch<sup>15</sup> ». Scott Brown contesta cette interprétation. Pour elle, le Strip de Las Vegas était quelque chose comme une authentique culture populaire américaine, une sorte de chanson populaire visuelle de la culture de la consommation. Elle remettait ainsi en cause l'affirmation de Frampton selon laquelle cette esthétique était le produit de l'industrie culturelle capitaliste, que l'on octroyait, sans lui avoir demandé son avis, à la majorité passive et silencieuse. Du point de vue de Scott Brown, il était tout à fait possible





d'avoir une position critique vis-à-vis de l'industrie culturelle, que ce soit dans l'esprit d'une consommation « active » ou en pratiquant des activités, comme le « *customizing* », qui individualisent les produits de consommation ; une procédure dans laquelle Scott Brown discernait un potentiel subversif. Elle rejetait en revanche l'attitude des architectes modernistes, l'assimilant à du paternalisme et à une mise sous tutelle, et se justifiait en affirmant que ceux-ci, dans leurs projets, se laissaient guider par leurs propres jugements de goût au lieu de s'intéresser aux « gens modestes<sup>16</sup> ».

La question traitée ici était au bout du compte le rapport entre la culture de haut niveau et la culture populaire, ainsi que la distinction entre les catégories « pop », « populaire » et « quotidien<sup>17</sup> ». La dispute fondamentale sur le rapport entre la culture populaire et l'industrie culturelle joua un rôle décisif dans la réception de *L'Enseignement de Las Vegas*. Sur ce point, Maldonado avait déjà trouvé une formule très frappante :

« [Venturi] voit dans Las Vegas le résultat d'une authentique explosion de l'imagination populaire. C'est là qu'il se trompe. Las Vegas n'est pas une création *par* le peuple mais *pour* le peuple<sup>18</sup>. »

Du point de vue des critiques, on pratiquait un raccourci intellectuel en assimilant l'esthétique du « *commercial vernacular* » urbain aux préférences esthétiques des gens « modestes ». La mission de l'architecte était au contraire de démasquer l'image de la ville du temps présent comme une construction artificielle du système économique capitaliste et de la remplacer par une image correspondant aux conceptions et aux besoins esthétiques « réels » des gens. (Maldonado et Frampton n'indiquaient cependant pas par quel biais on pouvait définir ces conceptions.) Venturi et Scott Brown doutaient en revanche qu'il fût possible de brosser une contre-image de la ville contemporaine sans imposer aux gens « modestes » son propre goût élitaire. Pour avoir une pertinence dans la société de masse, l'architecture ambitieuse devait puiser dans l'iconographie de cette dernière. Tandis que Maldonado et Frampton adoptaient la position critique de « l'apocalyptique », Venturi et Scott Brown prenaient l'attitude des « intégrés<sup>19</sup> ». Au lieu de jouer le porte-flambeau culturel, omnipotent et omniscient, l'architecte contemporain devait, de leur point de vue, se contenter du rôle de l'interprète culturel dont la mission consistait avant tout à développer, à partir et au sein des rapports dominants, des solutions esthétiques dotées d'une pertinence à la fois sociale et esthétique<sup>20</sup>.

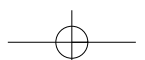
La confrontation entre Venturi, Scott Brown et leurs critiques donne une idée du fossé idéologique qui séparait deux écoles

de pensée importantes du XX<sup>e</sup> siècle : la critique idéologique ou la Théorie critique de l'École de Francfort, d'un côté, et la sociologie urbaine américaine inspirée par la Chicago School, de l'autre. La position de la Théorie critique sur le rapport entre la culture de haut niveau et la culture de masse est illustrée de manière exemplaire par l'attitude que Theodor W. Adorno adopte dès 1932 vis-à-vis de la musique populaire<sup>21</sup>. Si celle-ci a été, au cours des siècles précédents, l'expression authentique d'un goût populaire vivant, elle ne constitue de nos jours qu'une pâle réplique, faite sur mesure pour le marché et les masses, de thèmes et de motifs empruntés à la « grande » musique<sup>22</sup>. Selon Adorno, la musique populaire répète en quelque sorte dans un code « restreint » ce qu'un niveau stylistique élevé avait dans un premier temps présenté dans un code « élaboré ». De ce point de vue, l'échange culturel entre les sphères du « *high* » et du « *low* » prend exclusivement, ou du moins avant tout, la forme d'un processus en « *top-down* ». Le mouvement inverse de « *bottom-up* », c'est-à-dire la « fécondation » de la culture de haut niveau par des influences relevant de la culture populaire, n'a cependant (plus) lieu parce que la musique populaire, compte tenu de la pression exercée par le capitalisme pour l'exploiter, a perdu toute authenticité et a muté pour devenir le produit de l'industrie culturelle. Dans l'optique d'Adorno, la musique populaire n'est toutefois pas déficitaire seulement sous l'angle esthétique. Elle sert aussi à conserver les structures sociales du pouvoir, en reléguant ceux qui la reçoivent au rang de sim-

**« [Venturi] ... se trompe. Las Vegas n'est pas une création *par* le peuple mais *pour* le peuple. » Tomás Maldonado**

ples consommateurs et en leur imposant d'étroites « limites de conscience ». Le « peuple » n'intervient plus, en aucune manière, comme producteur actif de prestations culturelles ; il se contente d'assumer le rôle du consommateur passif qu'on alimente avec des produits de deuxième ordre et qu'on maintient de bonne humeur en imposant partout une « ambiance d'éblouissement ».

La sociologie urbaine empirique de la Chicago School of Sociology constitua un important pôle opposé à la Théorie critique ; l'approche de Venturi et Scott Brown se situe dans sa lignée par le biais des écrits du sociologue Herbert Gans, auxquels ils se réfèrent de différentes manières. Gans a exposé de manière détaillée ses réflexions sur le rapport entre la culture de haut niveau et la culture populaire dans un volume dont la première publication remonte à 1974,





*Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, texte qui se fondait sur un essai publié dès 1966 sur le même sujet<sup>23</sup>. La culture de masse ou populaire n'était pas seulement, pour le sociologue américain, un pôle opposé à la culture de haut niveau ; il établissait au contraire une différence entre cinq « cultures du goût », chacune d'elles exprimant les préférences esthétiques d'une catégorie ou d'une classe socio-économique<sup>24</sup>. Le point central de ce « pluralisme esthétique » était la relative égalité de valeur de toutes les structures du goût. Au modèle vertical d'une polarité *high-*

## « 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. »

*low*, celui de l'École de Francfort, Gans répondait par conséquent avec un contre-schéma horizontal. Gans contestait radicalement l'idée que la culture populaire ait été une version « corrompue » et pilotée par l'industrie culturelle de la culture de haut niveau. De son point de vue, le consommateur, même dans la culture de consommation contemporaine, n'était pas simplement un récepteur passif. Dès lors qu'on lui laissait le choix, il avait la possibilité au moins implicite d'exercer sa critique et de diriger l'offre. Si l'échange culturel entre culture de haut niveau et culture populaire, selon la Théorie critique, devait être pensé comme un « sens unique » suivant un mouvement *top-down*, il se présentait dans la conception de Gans comme un « trafic bidirectionnel » de mouvements simultanément *top-down* et *bottom-up*. Cette supposition fondamentale constitua une importante prémisse idéologique pour *L'Enseignement de Las Vegas*. Car Venturi et Scott Brown ne se contentaient pas eux non plus de constater la possibilité d'une fécondation culturelle « d'en bas », mais en faisaient pratiquement le point de départ programmatique de leur théorie de l'architecture :

« Il y a de la perversité dans le processus d'apprentissage : 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<sup>25</sup>. »

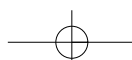
La prétention implicite de cette formulation – se fonder sur l'esthétique de la culture populaire pour développer les bases du projet architectural – a représenté un nouveau sujet de controverse dans la réception de *L'Enseignement de Las Vegas*. La critique d'architecture Ada Louise Huxtable, par exemple, souleva l'objection suivante :

« Le paysage pop a ses qualités et ses enseignements. Cependant, il est dangereux de vouloir intellectualiser les résultats de cette analyse pour en faire un système de conception et essayer de produire délibérément le même effet, de faire évoluer l'évolution spontanée à un geste conscient d'imitation [...]»<sup>26</sup>. »

Du point de vue de ces critiques, le projet de Venturi et Scott Brown débouchait sur une imitation, une copie de deuxième ordre par rapport à « l'original » authentique de la culture populaire. Mais ils négligeaient ainsi le processus de transformation artistique entre le modèle de la culture populaire et le projet architectural dans l'œuvre de Venturi et Scott Brown. L'esthétique de l'architecture pop coïncidait tout aussi peu avec celle du Strip que le pop art n'était identique aux univers iconographiques de la culture populaire dans lesquels il puisait ses ressources. Entre

les modèles historiques, issus de la culture populaire, et les bâtiments de Venturi et de Scott Brown, un « *built gap* » (au sens de l'effet de distanciation brechtien) reste visible de manière constante et distincte pour l'observateur<sup>27</sup>.

La première critique de *L'Enseignement de Las Vegas* a lourdement pesé sur la réception ultérieure de cette étude, et a, jusqu'à nos jours, marqué le débat de son empreinte. Mais cet accueil controversé n'a pas empêché les prémisses méthodologiques de l'étude d'accéder entre-temps au rang de norme pour la recherche architecturale, souvent sans que leurs tenants contemporains en soient tout à fait conscients. Avec son recueil *New York Délire*, paru en 1978<sup>27</sup>, Rem Koolhaas semble par exemple évoluer dans le sillage direct de Venturi et Scott Brown, d'autant plus que ce deuxième texte fondateur du courant architectural postmoderne a directement été inspiré, sous l'angle méthodologique, par *L'Enseignement de Las Vegas*<sup>28</sup>. En apparence, Koolhaas traitait du plus grand contraste possible avec la forme de ville décentralisée et organisée autour de la voiture que représente Las Vegas, puisqu'il s'intéressait à la culture de la densité et au manhattanisme, c'est-à-dire à la ville centrée à la puissance « n ». Bien qu'elles divergent au plus haut point sur le fond, les deux approches sont tout de même directement comparables sur le plan méthodologique. Dans un cas comme dans l'autre, la ville, dans son existence réelle, était supposée et acceptée en tant que fait. Dans un cas comme dans l'autre, l'architecte se voyait en tout premier lieu dans le rôle de lecteur et d'interprète d'un agrégat culturel et urbain existant, auquel on faisait appel « rétroactivement » comme point de départ pour la constitution d'une théorie urbanistique, dont les deux





architectes auteurs apparaissaient comme les *ghostwriters*<sup>30</sup>. Cette attitude leur permet de considérer avec distance le rôle que s'était assigné l'architecte de l'avant-garde, celle du démiurge semblable à un dieu qui ne se considère plus comme engagé par rapport à la réalité urbaine mais par rapport à une utopie sociale et architecturale qui reste à réaliser. C'est cette attitude qui porte jusqu'à nos jours son empreinte déterminante sur la recherche en architecture. Le mérite de Venturi et Scott Brown a été d'avoir ramené le discours sur la ville dans la réalité de l'ici et du maintenant.

Pour A. B.

Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni

1. Ce texte présente quelques résultats d'une recherche conduite dans le cadre d'une thèse de doctorat à l'École polytechnique fédérale de Zurich (ETH) qui donnera lieu à une publication: Martino Stierli, *Las Vegas im Rückspiegel. Zum Stadtbegriff von Robert Venturi und Denise Scott Brown*, Zurich, GTA, 2010.
2. Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1972 ; éd. française: *L'Enseignement de Las Vegas, ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles, Mardaga, 1987.
3. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
4. Cf. Tomás Maldonado, *Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical Ecology* [1970], New York, Harper & Row, 1972.
5. *Ibid.*, p. 66 [ndlr: en anglais dans le texte original ; trad. par Jean-François Allain dans toutes les fois où il n'est pas fait mention d'une édition française].
6. *Ibid.*, p. 60.
7. D. Scott Brown, « On Architectural Formalism and Social Concern: A Discourse for Social Planners and Radical Chic Architects » (1975), in K. Michael Hays (éd.), *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, New York, Princeton Architectural Press, 1998, p. 317-330, ici p. 319.
8. Cf. Stanislaus von Moos, « Las Vegas oder Die Renaissance des Futurismus », *Neue Zürcher Zeitung*, 23 septembre 1973, p. 53.
9. Cf. D. Scott Brown, « Reply to Frampton », *Casabella Continuità*, vol. 35, 1971, n° 359-360, p. 41-46, citation p. 41.
10. Cf. R. Venturi, D. Scott Brown et S. Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas...*, *op. cit.*, p. 126-133.
11. Cf. D. Scott Brown, « Reply to Frampton », art. cité, p. 41.
12. À ce sujet, cf. aussi Deborah Fausch, « Ugly and Ordinary: The Representation of the Everyday », in Steven Harris et Deborah Berke (éds.), *Architecture of the Everyday*, New York, Princeton Architectural Press/Yale Architecture on Architecture, 1997, p. 88-89.
13. D. Scott Brown, « On Pop Art, Permissiveness, and Planning », *Journal of the American Institute of Planners*, n° 35, mai 1969, p. 184-186, ici p. 185.
14. Cf. Kenneth Frampton, « America 1960-1970: Notes on Urban Images and Theory », *Casabella Continuità*, vol. 35, 1971, n° 359-360, p. 25-37, ici p. 31.
15. *Ibid.*, p. 33.
16. Cf. D. Scott Brown, « Reply to Frampton », art. cité, p. 43.
17. Sur la théorie du « quotidien » dans une perspective critique, cf. Henri

- Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947 ; Michel de Certeau, *Arts de faire*, Paris, Union générale d'édition, 1980, ainsi que Michael Gardiner, *Critiques of Everyday Life*, Londres, Routledge, 2000 ; appliquée à l'architecture, cf. Steven Harris et Deborah Berke (éds.), *Architecture of the Everyday*, *op. cit.*
18. T. Maldonado, *Design, Nature...*, *op. cit.*, p. 65.
  19. Cf. Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milan, Bompiani, 1964.
  20. Fredric Jameson a estimé qu'une attitude critique de ce type, qui agit dans le contexte et à partir du système dominant, était fondamentale pour la postmodernité. Cf. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (N.C.), Duke University Press, 1991.
  21. Cf. Theodor Wiesengrund Adorno, « Zur gesellschaftlichen Lage der Musik », in *Zeitschrift für Sozialforschung*, t. I, 1932, p. 103-124 et p. 356-378.
  22. *Ibid.*, p. 373.
  23. Cf. Herbert J. Gans, « Popular Culture in America: Social Problem in a Mass Society or Social Asset in a Pluralist Society? », in Howard S. Becker (éd.), *Social Problems. A Modern Approach*, New York, Wiley, 1966, p. 549-620 ; Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1999.
  24. Cf. H. J. Gans, *Popular Culture and High Culture...*, *op. cit.*, p. 6.
  25. R. Venturi, D. Scott Brown et S. Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas...*, *op. cit.*, p. 17-20.
  26. Ada Louise Huxtable, « In Love With Times Square », *The New York Review of Books*, 18 octobre 1973, p. 45-48, ici p. 47-48.
  27. Cf. Stanislaus von Moos, *Venturi, Scott Brown & Associates: Buildings and Projects, 1986-1998*, New York, Monacelli, 1999, p. 48-51.
  28. Rem Koolhaas, *Delirious New York*, New York/Oxford, Thames & Hudson, 1978 ; éd. française: *New York Délire*, trad. de l'anglais par Catherine Collet, Marseille, Parenthèses, 2002.
  29. Cf. Rem Koolhaas, « Flâneurs in Automobiles: A Conversation between Peter Fischli, Rem Koolhaas and Hans Ulrich Obrist », in Hilar Stadler et Martino Stierli, *Las Vegas Studio. Images From the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2009, p. 169.
  30. Cf. dans ce sous-ban Valéry Didelon, « Learning from Las Vegas: le n° 11 rétroactif du suburbanisme », in *EaV* [École d'architecture de Versailles], n° 11, 2005-2006, p. 2-9.

