
Aron Vinegar

LA FANTASIE DU CANARD ET DU HANGAR DÉCORÉ

Dans leur ouvrage fondateur intitulé *L'Enseignement de Las Vegas*¹, Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour repensent l'un des grands principes du modernisme, à savoir la dialectique qui existe en architecture entre intérieur et extérieur, et le postulat que le dehors exprime le dedans. Comme le dit Rem Koolhaas dans *New York Délire*, « l'architecture occidentale est partie de l'hypothèse humaniste selon laquelle il est souhaitable d'établir un lien moral entre les deux, le dehors laissant filtrer sur le monde du dedans certaines révélations que le dedans va corroborer² ».

Appelons cela l'aspiration moderniste à la « transparence expressive », avec ce qu'elle comporte de rêves excitants sur la profondeur de l'expression, la clarté morale et la communication sans entrave. De leur côté, nos trois auteurs – s'appuyant sur des exemples contemporains puisés dans le phénomène d'expansion urbaine qui caractérise l'Amérique de l'après-guerre (*urban sprawl*) et dans le développement de la grande artère commerciale de Las Vegas (le Strip) – soulignent la contradiction qu'ils observent entre intérieur et extérieur. La question que semble poser *L'Enseignement de Las Vegas* est donc celle du sens à donner à cette dislocation d'un certain héritage de l'architecture moderniste de l'après-guerre, et de la direction à prendre à partir du moment où l'aspiration à la transparence expressive s'est dénaturée au point que « le but expressif a déformé le tout³ ».

La réponse qu'apporte *L'Enseignement de Las Vegas* au rêve de cette transparence expressive rejoint un problème cher au scepticisme, celui de la connaissance des « autres esprits »,

dilemme intimement lié, en effet, à la question du rapport entre intérieur et extérieur, transparence et opacité, expression et inexpression. Comme le dit le philosophe américain Stanley Cavell :

« À un certain stade, le sceptique va être impressionné par le fait que ma connaissance des autres dépend de ce qu'ils s'expriment, en mots et dans leurs conduites⁴. »

Mais la connaissance ne suffit pas à susciter une réponse à ces expressions ou à en assumer la responsabilité. Pour Cavell, le maître mot est celui de « reconnaissance » (*acknowledgment*), qui n'est pas une alternative à la « connaissance » (*knowledge*) mais qui lui apporte une réponse éthique. Si le dilemme du sceptique concernant notre aptitude à connaître autrui repose sur une interaction entre le dedans et le dehors, c'est-à-dire sur les capacités expressives d'un corps et sur notre désir de reconnaître ou d'éviter ces capacités, l'architecture serait alors – par son investissement profondément enraciné dans la métaphorique du corps et

l'importance qu'elle accorde à la relation entre intérieur et extérieur – l'un des domaines privilégiés dans lesquels entre en scène le scepticisme concernant les « autres esprits ».

Cette dialectique entre expression et inexpression se retrouve très clairement dans la célèbre comparaison établie par Venturi et Scott Brown entre le « canard » (*duck*) et le « hangar décoré » (*decorated shed*). Pour simplifier, le canard révèle une relation directe mais, en définitive, hyperexpressive et « déformée » entre le dedans et le dehors, alors que le hangar décoré illustre cette relation sous une forme indirecte, disjointe et radicalement inexpressive. Cette opposition, qui met en scène concrètement les arguments des auteurs et exprime le dilemme du scepticisme sur la connaissance d'autrui, est ainsi définie dans *L'Enseignement de Las Vegas* :

« 1. Quand les systèmes architecturaux d'espace, de structure et de programme sont submergés et déformés par une mise en forme symbolique d'ensemble, nous nous trouverons devant un type de bâtiment-devenant-sculpture que nous appellerons *canard* en l'honneur de la rôtisserie en forme de canard, le "Long Island Duckling" illustré dans *God's Own Junkyard* de Peter Blake. 2. Quand les systèmes d'espace et de structure sont directement au service du programme et que l'ornementation est appliquée indépendamment d'eux, nous l'appellerons alors le *hangar décoré* »⁵.

L'Enseignement de Las Vegas rappelle très clairement que de nombreux bâtiments, dans toute l'histoire, doivent être perçus à la fois sous l'aspect du canard et sous celui du hangar décoré, même si la sympathie des auteurs penche pour le second, plus pertinent pour leur époque. Bien que le canard et le hangar décoré soient censés s'opposer, il me paraît plus intéressant d'y voir deux termes extrêmement mobiles, souples et associés, comme dans un chiasme. Pris ensemble, ils expriment un certain *imaginaire* de l'expression et de l'inexpression, par quoi je n'entends pas simplement un état coupé de la réalité mais une certaine interprétation de la réalité. Comme le dit encore Cavell :

« C'est par l'imaginaire que se forme notre conviction de la valeur de la réalité ; se couper de son imaginaire serait perdre le contact avec le monde »⁶.

Ensemble, le canard et le hangar décoré permettent de réétalonner le registre, afin de réinventer l'architecture à un moment où sa voix stridente et moderniste n'est plus perçue comme une conviction claire et articulée, mais comme une gesticulation vide et dénuée de pertinence. Révélateurs sont

les mots ou expressions qui servent à décrire le canard : surarticulé, spectaculaire, agressivement déformé, tordu, violemment héroïque et original, extraordinaire⁷. La question de l'expression et de l'inexpression – avec leurs « articulations » relatives – est donc au cœur du couple que forment le canard et le hangar décoré.

Dans leur critique du canard, Venturi et Scott Brown récusent toute version contemporaine d'une architecture qui repose-rait sur les prémisses d'une « architecture parlante » cher-

« C'est par l'imaginaire que se forme notre conviction de la valeur de la réalité ; se couper de son imaginaire serait perdre le contact avec le monde. » Stanley Cavell

chant à développer des modes d'expérimentation formelle et à éliminer l'usage des conventions ou de signes ajoutés, pour leur préférer l'expression directe de la « nature intérieure » du bâtiment⁸. Comme le fait remarquer fort justement Karsten Harries, « l'architecture parlante de [Claude-Nicolas] Ledoux est une architecture de canards »⁹. À l'extrême, le canard met en scène un « mélodrame » du modernisme, dans lequel les expériences formelles d'expression directe d'une « nature intérieure » se déforment en un monument élevé à sa propre impasse communicationnelle. Le mélodrame, dans ce cas, est le lieu d'une « expression excessive » – le moment où, pour reprendre les termes de Venturi et Scott Brown, « l'expression est devenue expressionnisme »¹⁰. C'est pourquoi, comme le relève Cavell, le mélodrame est aussi le lieu du « vide de l'expression », situation qui fait écho à la critique, dans *L'Enseignement de Las Vegas*, des « gestes vides » de l'architecture moderniste de l'après-guerre¹¹.

Le canard est donc un symptôme de notre incapacité à signifier ce que nous disons ou faisons, comme si nous devions forcer une certaine idée de l'architecture à s'inscrire dans un contexte qui a cessé d'être viable. Il semble pousser l'aspiration moderniste à la transparence jusqu'à son point de rupture, dans une région où sa quête de pureté ou de totalité, et sa conception de l'expression « absolue » paraissent nous étouffer au lieu d'exprimer nos besoins, nos désirs et nos idéaux. Les auteurs définissent éloquemment ce dilemme dans un passage clé :

« Se mettre à la hauteur des implications architecturales et des questions sociales cruciales de notre ère exigera que nous

abandonnions notre expressionnisme architectural embrouillé et notre fausse prétention à bâtir en dehors d'un langage formel, et nous forcera à trouver des langages formels appropriés à notre temps¹².»

Leur critique du canard repose, selon eux, non sur sa « mal-honnêteté » mais plutôt sur sa non-pertinence (*irrelevancy*)¹³. Autrement dit, le canard n'est pas dénué de signification (*meaningless*), mais il est dépourvu de raison d'être (*pointless*). Il marque la région dans laquelle l'aspiration à la transparence expressive se met à affronter son aporie non reconnue, à savoir une forme d'opacité et d'absence de profondeur qui est la condition de toute communicabilité. Comme si ce besoin réprimé avait conduit le « visage public » de l'architecture à se tordre en une grimace ou en un masque dans lequel « une certaine théâtralité devient le signe d'une inaptitude à signifier, à faire passer notre message¹⁴. »

Par opposition, le hangar décoré semble illustrer une certaine inexpressivité hyperbolique, ce que Cavell appellerait un « mélodrame de l'inconnaissance », qui se caractérise, selon lui, « par un clivage d'autrui entre le dehors et le dedans¹⁵ ». Comme si *L'Enseignement de Las Vegas* demandait une certaine dose de *séduction* – être séparé de soi-même, être entraîné en dehors de soi – afin d'exposer l'architecture à elle-même et à autrui d'une autre manière encore. Selon moi, la grande enseigne dans les schémas du hangar décoré – celle où l'on peut lire « Eat » [« Mange »], qui est détachée du bâtiment et sépare celui-ci des voitures sur la route – est un élément crucial pour comprendre les questions en jeu dans les notions de séparation, de limitation et de distinction qui sont au cœur du scepticisme concernant les autres esprits. Dans un acte de ventriloquisme architectural, la « voix » de l'architecture, dans le hangar décoré, se sépare de son corps. Le panneau semble nous demander dans quelle mesure l'architecture est coupée des mots qui servent à l'exprimer ou, plus précisément, de sa « voix » telle qu'elle s'exprime dans ces mots. Quelle voix l'architecture a-t-elle (si elle en a une) quand elle parle d'elle-même à un moment crucial de l'histoire où sa signification paraît soit s'étouffer elle-même sous la pression de ses propres idéaux modernistes (elle est enfermée dedans), soit risquer de perdre toute pertinence face à (et en concurrence avec) un environnement de plus en plus médiatisé (elle est enfermée dehors) ?

Mais l'analogie avec le ventriloquisme n'est pas tout à fait juste ; c'est plutôt une dysanalogie. Le hangar décoré est un ventriloquisme qui tourne mal. La situation ressemble plutôt à un film mal synchronisé où, selon l'image que donne

Maurice Merleau-Ponty, une panne de son laisse soudain sans voix le personnage dont « le visage, tout à l'heure animé, s'épaissit et se fige comme celui d'un homme interloqué », créant une sorte de stupeur¹⁶. Avec le hangar décoré, nous sentons réellement la manière dont nos mots et la voix qui les porte parviennent à leur aboutissement grâce à des actes fragiles qui supposent un « sang-froid » difficile à acquérir. Il attire l'attention sur cette fragilité et, ce faisant, il laisse entendre que la manière dont nous conversons et échangeons des mots et des idées sur l'architecture – et, d'ailleurs, sur tout sujet – n'exprime ou ne révèle peut-être pas les attitudes ou les liens que nous souhaitons communiquer.

Comment le signe « Eat » peut-il, dès lors, alimenter notre réflexion ? Que nous dit-il sur notre *appétit* d'architecture ? S'agit-il surtout d'une faim d'images, comme le propose Fredric Jameson dans *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*¹⁷ ? Ou d'un appétit pour les « signes » en général, les « textes » ou la « théorie », comme certains voudraient le croire en lisant *L'Enseignement de Las Vegas* ? Aucune de ces possibilités ne semble rendre vraiment justice à ce qui est profondément en jeu ici. Il m'apparaît en effet que le signe « Eat » est une tentative pour explorer nos besoins primitifs, à savoir dresser l'inventaire de ce que nous attendons de l'architecture, ou de la vie, par rapport à ce que nous en obtenons ou non. Pour tenter une comparaison, on pourrait considérer l'enseigne « Eat », couplée au hangar décoré, comme une version réactualisée de l'affirmation d'Henry David Thoreau dans *Walden*, à savoir que « les bêtes sauvages n'ont besoin que de nourriture et d'un abri¹⁸ ». Autrement dit, elle exprime le fantasme profondément nécessaire de l'engagement de l'architecture à anticiper (pour y répondre) nos besoins les plus fondamentaux de survie, de plaisir et de vie sociale.

L'indétermination constitutive du signe « Eat » est inhérente à la fragilité et à l'ouverture de ce fantasme. L'absence délibérée de *contexte* dans lequel s'affiche ce mot du hangar décoré est une provocation ; elle oblige le lecteur à reconnaître qu'il nous incombe d'identifier les critères partagés capables de donner sens à ce mot. S'agit-il d'une injonction à l'impératif : « Vas-y, mange ! » ? On imagine la voix paternelle rauque de l'industrie culturelle qui nous enfourne quelque chose dans la gorge. Est-ce qu'on l'absorbe de bon gré ? Ou est-ce la voix douce et aimante d'une figure parentale qui, comme le dirait Theodor Adorno, nous sert des niaiseries pré-digérées pour notre consommation infantile (les deux côtés d'une même pièce) ? Ou encore, est-ce le grommellement d'un homme, d'une femme ou d'un enfant qui meurt de faim et qui

ne peut plus émettre qu'un unique mot pour exprimer un besoin urgent, entre la vie et la mort ? Est-ce la voix vibrante, perçante, forte et répétitive, « mange, mange, mange », qui hurle pour se faire entendre dans le vacarme de Las Vegas (pensons au titre du célèbre essai de Tom Wolfe sur Las Vegas¹⁹ ou imaginons les cris d'encouragement qui accompagnent les concours de plus gros mangeurs) ? Ou est-ce la représentation d'une scène de retour aux origines, où nous serions de nouveau à l'état *d'infans*, c'est-à-dire ne parlant pas encore mais nous apprêtant à entrer dans le langage ? Comment le savoir ? Nous paraissions frappés d'une « agnosie tonale », dans laquelle « les qualités expressives des voix disparaissent – leur ton, leur timbre, leur sentiment, leur caractère tout entier – tandis que les mots [...] sont parfaitement compris²⁰ ». Cette éliasion délibérée de l'émotion de la voix est un aspect fondamental du fantasme de l'expression et de l'inexpression tel qu'il apparaît, pour Venturi et Scott Brown, dans le canard et dans le hangar décoré. Et, dans *L'Enseignement de Las Vegas*, il se manifeste avec une force toute particulière par un humour froid ou « pince-sans-rire » (*deadpan humor*), un type d'élocution rhétorique, plat, utilisé dans les discours, les conférences publiques et la comédie, et que l'on associe surtout à la culture anglo-américaine.

L'intérêt que Scott Brown portait de longue date à une approche impartiale, réceptive et neutre de nos environnements ordinaires explique sans doute son attirance pour Ed Ruscha et ses livres d'art photographique des années 1960-1970. Des ouvrages comme *Twentysix Gasoline Stations* (1962), *Every Building on the Sunset Strip* (1966) ou *Thirtyfour Parking Lots* (1967) sont des illustrations parfaites de cet humour pince-sans-rire. Dans un article de 1969, intitulé « Pop Art, Permissiveness, and Planning », Scott Brown écrivait :

« Son *Sunset Strip*, un long dépliant en accordéon, montre tous les bâtiments de chaque côté du *Strip*, chacun soigneusement numéroté mais non commenté. D'un humour flegmatique (*deadpan*), cette monographie érudite, avec couverture argentée et coffret, pourrait se trouver sur les piazzas de Florence, mais elle évoque une nouvelle vision du monde très imminent qui nous entoure²¹. »

S'inspirant de Ruscha, Scott Brown estime que la première mission de l'architecte et de l'urbaniste est d'apporter une réponse qui retarde le jugement afin de renforcer la sensibilité au « monde très imminent qui nous entoure ». Cette technique du flegme pince-sans-rire offre un modèle de réceptivité et d'ouverture qui s'inscrit en faux contre certaines tendances du modernisme à systématiser les choses

prématurément et à porter des jugements moralisateurs sur l'expansion urbaine et commerciale de l'Amérique. Cet *ethos*, intégré dans le tissu même de *L'Enseignement de Las Vegas*, contrebalance les critiques éculées de l'ouvrage, que l'on voudrait caractériser par son ironie légère, son historicisme pastiche et son acceptation passive de l'industrie culturelle.

L'exemple le plus célèbre et le plus frappant d'humour pince-sans-rire en action est, sans nul doute, Buster Keaton, le grand acteur comique du film muet, connu pour son visage de marbre. Dans tous ses films, il conserve cette même impassibilité, quelles que soient les mésaventures qui lui arrivent. Dans trois passages différents, Cavell fait directement référence à la logique des comédies de Keaton, une logique qui, selon lui, « absorbe le scepticisme ». « Le raffinement de Keaton est, ajoute-t-il, de connaître tout ce à quoi le scepticisme peut penser²². » Son humour froid est, pour lui, une attitude idéale pour affronter le scepticisme. On pourrait parler de « reconnaissance comique » du monde²³.

L'éternelle agilité de Keaton et son absence de toute expression faciale expriment précisément sa réceptivité particulière au monde. Son regard permet une égalisation des choses ou une disponibilité qui fait que n'importe quel objet peut valoir n'importe quel autre ; autrement dit, Keaton est prêt à accepter ce que le monde peut lui offrir de meilleur ou de pire²⁴. Peut-être pourrait-on voir chez lui une reconnaissance du fait « qu'il ne s'agit pas de connaître le monde mais de l'accepter²⁵ ». Ceci devrait nous rappeler la proposition de Scott Brown qui, s'appuyant avant tout sur l'exemple de Ruscha, conseillait de cultiver une sensibilité renforcée au monde en retardant le jugement, grâce à « une investigation sans parti pris ni jugement de valeur²⁶ ». Venturi l'exprime autrement : « Apprendre de Las Vegas et apprendre de tout²⁷. » La platitude flegmatique illustrée par le hangar décoré mobilise le désir d'être suffisamment réceptif pour reconnaître la complexité du monde quotidien qui nous entoure, et elle neutralise la voix et l'expression de l'architecture afin de nous permettre de mieux réinventer comment et où elles pourraient de nouveau se rejoindre, sous une forme différente.

L'insistance avec laquelle Venturi et Scott Brown évoquent le fonctionnement perturbé de la dialectique entre l'intérieur et l'extérieur en architecture est une manière d'attirer l'attention sur le monde en tant qu'univers composé de surfaces qui sont à la fois d'une opacité transparente et profondément superficielles. Le canard et le hangar décoré semblent proclamer l'idée que l'architecture n'est plus « enracinée » dans

la métaphore traditionnelle du bâtiment en tant que tel, mais concerne davantage notre engagement imaginaire et éthique dans la fragilité et la profondeur des surfaces, et la manière dont ces dernières sont « posées, déposées et exposées²⁸ ». Et peut-être est-ce la meilleure leçon que l'on puisse tirer de *L'Enseignement de Las Vegas*, à savoir que, en définitive – et compte tenu de l'importance explicitement accordée par Venturi et Scott Brown à la « communication », aux « leçons » et aux « signes » –, leur ouvrage n'ébranle jamais le sentiment que savoir ne suffit pas.

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

Aron Vinegar est l'auteur de *I AM A MONUMENT: On Learning from Las Vegas*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2008.

1. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1977 ; éd. française : *L'Enseignement de Las Vegas, ou le Symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles/Liège, Pierre Mardaga, 1978.
2. 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, p. 100.
3. R. Venturi et D. Scott Brown, « On Ducks and Decoration », *Architecture Canada*, n° 10, 1968, p. 48.
4. Stanley Cavell, « Knowing and Acknowledging », *Must We Mean What We Say?*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 ; éd. française : « Connaître et reconnaître », *Dire et vouloir dire*, trad. Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 398.
5. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas...*, *op. cit.*, p. 97.
6. S. Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York, Viking Press, 1971, p. 85.
7. Ces mots et ces expressions apparaissent dans R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas...*, *op. cit.*, *passim*.
8. Dettel Mertens, « The Shells of Architectural Thought », in K. Michael Hays (dir.), *Hejduk's Chronotope*, Princeton (N.J.), Princeton Architectural Press, 1996, p. 32.
9. Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1997, p. 73.
10. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas...*, *op. cit.*, p. 154.
11. S. Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 40 et 43. Une grande partie de ce qui suit s'inspire de cet ouvrage.
12. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas...*, *op. cit.*, p. 161.
13. *Ibid.*, p. 111 ; la traduction française dit « parce qu'il est irrelevant ».
14. S. Cavell, *Contesting Tears*, *op. cit.*, p. 40.
15. *Ibid.*, p. 90.
16. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 271, cité par Steven Connor, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 11.

17. Fredric Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (N.C.), Duke University Press, 1991, p. 97-101.
18. « None of the brute creation requires more than Food and Shelter. » (Henry David Thoreau, *Walden* [1854], Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 13.)
19. Tom Wolfe, « Las Vegas (What!) Las Vegas (Can't Hear You! Too Noisy) Las Vegas!!! », *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1965.
20. Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales*, New York, Summit Books, 1985.
21. D. Scott Brown, « On Pop Art, Permissiveness, and Planning », *Journal of the American Institute of Planners*, mai 1969, p. 185-186.
22. S. Cavell, « What Becomes of Things on Film », *Themes Out of School: Effects and Causes*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 174-177 ; *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 452 ; et *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 36-37.
23. Simon Critchley, *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*, Londres, Verso, p. 78.
24. S. Cavell, *The Claim of Reason*, *op. cit.*, p. 452.
25. S. Cavell, « What Becomes of Things on Film », *op. cit.*, p. 174.
26. R. Venturi et D. Scott Brown, « Préface à la première édition », *L'Enseignement de Las Vegas...*, *op. cit.*, p. 7.
27. R. Venturi et D. Scott Brown, *Architecture as Signs and Systems for a Mannerist Time*, Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 2004, p. 40.
28. Jean-Luc Nancy, *La Ville ou le toin*, Paris, Mille et une nuits, 1999, p. 15.