



HAL
open science

Learning from Las Vegas :manifeste retroactif du suburbanisme

Valéry Didelon, Denise Scott Brown

► **To cite this version:**

Valéry Didelon, Denise Scott Brown. Learning from Las Vegas :manifeste retroactif du suburbanisme. EAV (Ecole nationale supérieure d'architecture de Versailles), 2006. halshs-02297057

HAL Id: halshs-02297057

<https://shs.hal.science/halshs-02297057v1>

Submitted on 27 Sep 2019

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

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



point de vue / point of view

P

4 *Learning from Las Vegas: manifeste rétroactif du suburbanisme*
Learning from Las Vegas: a retroactive manifesto for suburbanism
Valéry Didelon

Learning from Las Vegas: manifeste rétroactif du suburbanisme

Valéry Didelon

« Comment écrire un manifeste d'urbanisme pour la fin du xx^e siècle, dans une époque qui a la nausée des manifestes ? » Ainsi s'ouvre *Delirious New York*, le premier ouvrage que publie Rem Koolhaas à la fin des années soixante-dix¹. La nausée vient après un siècle d'idéologies, de chartes et de professions de foi qui ne tiennent plus leurs promesses; le Mouvement moderne en est réduit au Style international et son destin se scelle le 15 juillet 1972, avec la destruction du grand ensemble «exemplaire» de Pruitt-Igoe à St Louis². Avec le recul, cet événement fut pourtant moins destructeur pour la doctrine moderniste que la publication, la même année, de *Learning from Las Vegas* par Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour³. Cet ouvrage donne en effet lieu à une controverse d'une rare intensité, qui en quelques années suscite plusieurs dizaines de réactions sous forme de recensions, d'articles polémiques et d'essais en tout

Valéry Didelon est historien et critique d'architecture.



1. Denise Scott Brown et Robert Venturi à Las Vegas vers 1970. — Denise Scott Brown and Robert Venturi in Las Vegas around 1970. (Photo Venturi, Scott Brown and Associates, Inc.)

Learning from Las Vegas: a retroactive manifesto for suburbanism

Valéry Didelon

“How to write a manifesto—for what remains of the 20th century—in an age disgusted with them?” These are the opening words of *Delirious New York*, the first work published by Rem Koolhaas at the end of the 1970s.¹ Disgusted after a century of ideologies, charters and professions of faith that had broken all their promises: the modern movement had become nothing more than the international style and its fate was sealed on July 15, 1972 with the destruction of the exemplary Pruitt-Igoe housing project in St Louis.² With

Valéry Didelon is an architectural historian and critic.

hindsight, however, this event was less destructive to the doctrine of modernism than the publication, in the same year of *Learning from Las Vegas* by Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour.³ For this work gave rise to a controversy of rare intensity, generating in a few years several dozen responses in the form of recensions, polemical articles and essays of all kinds. The book was literally “embattled”,⁴ before bringing about “a polarization of virtually the entire field of architecture (and not only in America) into opponents and sympathizers of the supposed or real ‘position’ of the Venturis.⁵ How are we to understand such an upheaval,

incommensurate as it was with the response to the publication of Robert Venturi’s previous book, *Complexity and Contradiction*, in 1966?⁶ What is it in this work that disturbs architects and town planners so deeply? What kind of paradigm shift are we seeing? These are all questions that seem to arise out of the book’s first sentence—“Learning from the existing landscape is a way of being revolutionary for an architect.”—which we will consider here.

What exists

Let us first consider “learning from the existing landscape”, which in subsequent pages the authors refer to

variously as “existing conditions”, “existing environment” or even “existing American urbanism”. What exists is what has reality here and now, i.e. for the Venturis, the urban landscape of late 1960s America not as it *should* be, but as it *is*.

This vernacular is specific to the country. It exists above and beyond architectural culture and, *a fortiori*, above and beyond the abstract models from Europe to which most architects continue to refer. The Venturis are not the only ones interested in it and, if we confine ourselves to US publications of the time, interest in the vernacular recalls Douglas Haskell’s essays in *Architectural*

Forum on architecture and popular taste,⁷ the background work done by John Brinckerhoff Jackson in his journal *Landscape* from the early 1950s,⁸ Tom Wolfe’s iconoclastic articles on Pop culture⁹ and Reyner Banham’s repeated calls for the recognition of American roadside architecture.¹⁰ Nonetheless, all these remain marginal to the dominant discourse of modernism.

For the Venturis, the interest in what exists is not just current, but is part of a tradition: the romantic architects had rediscovered “existing” rustic architecture and the first modern architects had adapted an “existing” industrial vocabulary. Very often, in

order to create, artists use what is already there, as Denise Scott Brown discovered from the protagonists of The Independent Group in 1950s England.¹¹ So the Venturis felt themselves to be entirely legitimate in continuing this usage: “Our acknowledgment of existing, commercial architecture at the scale of the highway is within this tradition.”¹²

We see here that the existing landscape in question is neither that of the East Coast metropolises, nor that of the great open spaces, but rather the landscape along the main highways and in the industrial outskirts. In their preface to *Learning from Las Vegas*, the authors state: “Such a

genre. Le livre est littéralement « pris d’assaut⁴», avant d’entraîner « une polarisation de pratiquement l’ensemble du champ architectural (et pas seulement en Amérique) entre les opposants et les sympathisants des supposées ou réelles ‘positions’ des Venturi⁵». Comment comprendre une telle effervescence, sans commune mesure avec celle qui a accompagné la publication du précédent livre de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction* en 1966⁶? Que trouve-t-on dans cet ouvrage qui dérange tant les architectes et les urbanistes? À quel changement de paradigme assiste-t-on? Bien des questions qui semblent se poser dès la première phrase du livre –« Étudier le paysage existant est pour un architecte une manière d’être révolutionnaire. » – sur laquelle nous nous attarderons ici.

L’existant

Arrêtons-nous d’abord sur « l’étude du paysage existant » (*existing landscape*) que les auteurs déclinent au fil des pages en « conditions existantes », « environnement existant », ou encore « urbanisme américain existant ». Ce qui existe, c’est ce qui a une réalité ici et maintenant, c’est-à-dire, pour les Venturi, le paysage urbain de l’Amérique de la fin des années 60 non pas tel qu’il devrait être, mais tel qu’il est. Ce vernaculaire est propre au pays. Il existe par-delà la culture architecturale et, *a fortiori*, par-delà les modèles abstraits venus d’Europe auxquels se réfèrent encore la plupart des architectes. Les Venturi ne sont pas les seuls à s’y intéresser et, si on s’en tient aux publications de la même époque aux États-Unis, l’intérêt pour le vernaculaire renvoie aux essais de Douglas Haskell dans *Architectural Forum* sur l’architecture et le goût populaire⁷, au travail de fond mené dans sa revue *Landscape* par John Brinckerhoff Jackson depuis le début des années cinquante⁸, aux articles iconoclastes de Tom Wolfe sur la culture Pop⁹ et à l’engagement répété de Reyner Banham

pour la reconnaissance de l’architecture américaine de bord de route¹⁰. Tous sont cependant marginaux en regard du discours dominant de tendance moderniste. Pour les Venturi, l’intérêt pour l’existant est non seulement d’actualité, mais participe d’une filiation ancienne ; les architectes romantiques ont redécouvert l’architecture rustique qui « existait » et les premiers architectes modernes ont adapté un vocabulaire industriel « existant ». Les artistes, bien souvent, pour créer du nouveau se servent de ce qui est déjà là, comme l’a découvert Denise Scott Brown auprès des protagonistes de The Independent Group dans l’Angleterre des années cinquante¹¹. Les Venturi se sentent donc tout à fait légitimes en perpétuant cet usage :« Notre acceptation de l’architecture commerciale existante à l’échelle de l’autoroute s’insère dans cette tradition ». On voit ici que le paysage existant dont il s’agit, n’est ni celui des métropoles de la côte Est, ni celui des grands espaces sauvages, mais plutôt celui qui s’étend le long des axes routiers et dans la périphérie commerciale. Dans leur préface à *Learning from Las Vegas*, les auteurs précisent : « Une telle étude aidera à définir ce type nouveau de forme urbaine qui s’implante à travers l’Amérique et l’Europe et qui est radicalement différente de celle que nous avons connue auparavant. Nous étions jusqu’à présent mal équipés pour aborder cette forme que, faute de mieux, nous appelons aujourd’hui l’extension urbaine¹². » En définitive, l’étude du paysage existant que veulent nous faire partager les Venturi, c’est celle de la *Roadtown*, du *Roadscape*. Il faut rappeler qu’à la fin des années 60, ce « paysage suburbain de bord de route » n’est pas encore un sujet d’étude admis et encore moins une source d’inspiration. Ceux qui s’en emparent ont tendance à le dénoncer, comme Peter Blake avec son *God’s Own Junkyard*¹⁴. La démarche de Robert Venturi et Denise Scott Brown est d’autant plus inaccoutumée que la recherche sur Las

Vegas est menée dans un cadre académique, celui de l’école d’architecture de Yale. Ils y animent, jusqu’en 1970, un studio qui prend pour objet non pas les modèles canoniques de la ville européenne classique, mais les fragments épars du paysage vernaculaire américain¹⁵.

Anti-utopie

L’étude du paysage de bord de route est donc inhabituelle, mais en quoi est-elle révolutionnaire? Et d’abord, qu’est-ce que signifie pour un architecte « être révolutionnaire »? Pour les auteurs, il ne s’agit ni à la manière de Le Corbusier de renverser l’ordre urbain existant, ni à la manière d’Archigram d’embrasser la révolution technologique. La position des Venturi a de quoi troubler lorsque, plus loin, ils prennent le lecteur à contre-pied et affirment le caractère antithétique de l’étude du paysage existant et de la posture révolutionnaire : « …parce que l’architecture moderne orthodoxe est progressiste, sinon révolutionnaire, utopique et puriste; elle n’est pas satisfaite des conditions existantes.[…] les architectes modernes ont préféré transformer l’environnement existant plutôt que de mettre en valeur ce qui existait déjà¹⁶. » La contradiction n’est qu’apparente. En effet, être révolutionnaire c’est être partisan de changements radicaux et soudains, dans quelque domaine que ce soit. À partir du moment où les révolutionnaires prennent le pouvoir, ils cessent alors de l’être – ce qui pour les Venturi est le cas des architectes modernes. Les renverser devient alors un acte subversif – la réaction est ainsi une révolution. C’est dans ce sens que l’on peut comprendre la formule des Venturi « Étudier le paysage existant est pour un architecte une manière d’être révolutionnaire. » Dans un contexte où l’architecture moderne s’est imposée, où la *tabula rasa* et l’utopie sont des modes de projetation institués, l’étude du paysage existant, le projet qui prend en compte ce qui est déjà-là, est

révolutionnaire. En toute logique, les Venturi sont donc révolutionnaires, parce qu’ils s’opposent aux utopistes installés. L’utopie, c’est, tout au long de *Learning from Las Vegas*, ce que les Venturi combattent. Ils affirment leur goût pour l’étude du paysage vernaculaire et leur défiance pour la spéculation utopique ; ils préfèrent la tolérance de la première à la tendance destructrice de la seconde. Tolérer, accepter la ville telle qu’elle est, ce paysage indigène, domestique, plutôt que chercher ailleurs une réalité de substitution. En se posant en défenseurs d’une lecture inclusive de l’environnement urbain qui inclut la complexité et la contradiction, ils construisent une image repoussoir de l’utopiste qui poursuit, lui, une logique exclusive, à la recherche de la pureté. Forts de ce credo, ils fondent une ligne de conduite : « En général, le monde ne peut pas attendre que l’architecte se construise son utopie et, pour l’essentiel, le souci de l’architecte devrait se porter non pas vers ce qui devrait être, mais vers ce qui est – et chercher comment parvenir à l’améliorer maintenant¹⁷. » Ils se rangent aux côtés de ceux qui, les pieds sur terre, se sont engagés dans une démarche pragmatique et sincère : « …ces nombreux architectes d’aujourd’hui qui, après avoir découvert dans la pratique et sous la pression économique que la rhétorique de la révolution architecturale n’aboutirait pas, l’ont jetée par-dessus bord et construisent des bâtiments francs, conformes aux besoins de leurs clients et de leur époque. »

Ainsi, pour les Venturi, ce n’est pas le paysage qu’il convient de révolutionner, mais la manière dont les architectes interviennent dans le monde. Ils entendent substituer une posture pragmatique à la posture utopique qui, à la fin des années soixante, prolonge les ambitions du Mouvement moderne. Les Venturi visent ainsi, à plusieurs reprises et explicitement, Archigram dont ils semblent ne pas percevoir la posture critique.

Mais si avec les Venturi on peut parler de révolution, alors c’est d’une révolution conservatrice dont il s’agit, car son objectif peut être pris pour la perpétuation de ce qui est déjà là. Certains critiques, comme Kenneth Frampton les ont attaqués sur ce terrain : « … en extase devant la soi-disant démocratisation de la consommation et devant l’inélectabilité de ce que j’ai caractérisé ailleurs comme ‘utopie instantanée’ de Los Angeles, [ils sont] occupés en grande partie à décrire, à faire l’apologie et à extrapoler le triomphe de la culture moyenne qui existe déjà. Ces nouveaux utopistes de l’anti-utopie sont profitablement engagés dans une rationalisation ‘post facto’ de notre environnement déjà ‘pollué’¹⁸. » Lorsque Frampton taxe les Venturi d’« utopistes de l’anti-utopie », il les renvoie à leur prétention révolutionnaire. Comprendre pleinement le sens de la formule qui ouvre *Learning from Las Vegas*, c’est donc en saisir la double signification : sa dimension révolutionnaire pour la profession et la discipline par la rupture avec le courant dominant et sa dimension conservatrice et anti-révolutionnaire vis-à-vis de l’environnement dans lequel les architectes agissent.

Manifeste rétroactif

C’est donc à de nouveaux rapports au réel et à leur discipline que nous invitent les Venturi. *Learning from Las Vegas* apparaît comme le premier manifeste d’un genre nouveau qui va trouver sa forme canonique six années plus tard avec la publication par Rem Koolhaas de *Delirious New York*, un ouvrage auquel il commence à travailler au moment même ou paraît celui des Venturi¹⁹. Koolhaas, alors étudiant à Cornell, choisit pour sa part New York comme objet d’étude. Il entend réparer une injustice et se met à contre-courant du « déferlement d’analyses négatives que Manhattan secrète sur elle-même et qui ont solidement établi Manhattan comme capitale de la crise

perpétuelle », on serait tenté d’ajouter, à égalité avec Las Vegas.

Dans son introduction, il se demande lui aussi et à sa manière si étudier le paysage existant est pour un architecte une manière d’être révolutionnaire. Il pose au préalable que l’utopie, à travers ses manifestes, manque de preuves, alors que l’environnement existant est une montagne d’évidence sans manifeste. Il entend résoudre ce paradoxe en écrivant un « manifeste rétroactif ». Il interprète le déjà-là et fait a posteriori de Manhattan le produit d’une « théorie informulée » : « La formulation rétroactive du programme de Manhattan est une opération polémique. Elle met en évidence certaines stratégies, certaines innovations et certains théorèmes qui non seulement confèrent logique et ordre à l’existence passée de la ville, mais dont la validité toujours actuelle constitue en soi un argument en faveur d’un renouveau du manhattanisme, cette fois-ci en tant que doctrine explicite… » Koolhaas assure donc la « transition entre la production architecturale inconsciente du manhattanisme et sa production consciente », de la même manière que Robert Venturi et Denise Scott Brown ont élaboré une théorie informulée de l’architecture commerciale de bord de route.

Si Delirious New York est le manifeste rétroactif du sururbanisme, de l’urbanisme de la congestion, *Learning from Las Vegas* s’impose comme le manifeste rétroactif du suburbanisme. Il l’explicite, lui ouvre un horizon plus académique et lui fait prendre place parmi les doctrines contemporaines. Mais en réévaluant la *suburb*, les Venturi semblent prôner son absorption et cantonner les architectes à un sous-urbanisme du commentaire. Rappelons que, dès sa couverture, *Learning from Las Vegas* s’annonce comme « un examen réaliste de l’environnement vernaculaire américain tel qu’il est ». Depuis *Learning from Las Vegas*, « Il n’y a

study will help to define a new type of urban form emerging in America and Europe, radically different from that we have known; one that we have been ill-equipped to deal with and that, from ignorance, we define today as urban sprawl.”¹³

Specifically, the existing landscape that the Venturis want us to study with them is the Roadtown, the Roadscape. It should be remembered that in the late 1960s, this suburban landscape was not yet a recognized object of study, let alone a source of inspiration. Those who seized upon it tended to denounce it, like Peter Blake with his book *God’s Own Junkyard*.¹⁴ Robert Venturi and Denise

Scott Brown’s approach was all the more unusual in that the research on Las Vegas was conducted within an academic framework, at the Yale School of architecture. Here, until 1970, they headed a studio which took for its subjects not the canonical models of the classical European city, but the sparse fragments of the vernacular American landscape.¹⁵

Anti-utopia

So studying the roadside landscape is unusual, but in what way is it revolutionary? And to begin with, what does “being revolutionary” mean for an architect? For the authors, it is not a question, like Le Corbusier, of

overturning the existing urban order, or like Archigram, of embracing the technological revolution. The Venturis’ position becomes troubling when, further on, they catch the reader off guard and declare the study of existing landscape to be antithetical to the revolutionary posture: “…because orthodox Modern architecture is progressive, if not revolutionary, utopian, and puristic; it is dissatisfied with existing conditions. Modern architecture has been anything but permissive: Architects have preferred to change the existing environment rather than enhance what is there.”¹⁶ The contradiction is only apparent.

Indeed, to be revolutionary is to be in favor of radical and sudden change, whatever the domain. The moment revolutionaries take power, they cease to be revolutionary—which for the Venturis is the case for modern architects. Overthrowing them then becomes a subversive act—*reaction* is thus revolution. This is how the Venturis’ formula—“Learning from the existing landscape is a way of being revolutionary for an architect”—should be understood. In a context where modern architecture is in the ascendancy, where the *tabula rasa* and the utopia are the dominant forms of project making, learning from the existing land-

scape—the project that takes into account what is already there—is revolutionary. Logically, therefore, the Venturis are revolutionary, because they oppose the utopians in *power*. Throughout *Learning from Las Vegas*, the utopia is what the Venturis are fighting. They declare their taste for the study of the vernacular landscape and their mistrust of utopian speculation; they prefer the former’s tolerance to the latter’s destructive tendency. To tolerate, to accept the city as it is, with its indigenous, domestic landscape, rather than to look for an alternative reality elsewhere. By setting themselves up as defenders of an *inclusive* reading of

the urban environment, with all its complexity and contradiction, they construct a counter-image of the utopian as pursuing an exclusive rationale, in quest of purity. On the basis of this creed, they establish a code of conduct: “In general the world cannot wait for the architect to build his utopia, and in the main the architect’s concern ought not to be with what ought to be but with what is—and with how to help improve it now.”¹⁷ They align themselves with the down-to-earth, architects whose approach is pragmatic and sincere: those many architects today who, having discovered in practice and under economic pres-

sure that the rhetoric of architectural revolution would lead nowhere, have thrown it overboard and are constructing honest buildings, which meet the needs of their clients and of their era.

For the Venturis, therefore, it is not the landscape that needs to be revolutionized, but the way architects intervene in the world. Their intention is to put a pragmatic posture in the place of the utopian stance which, in the late 1960s, had taken up the torch of the modern movement. The Venturis’ repeated and explicit target here is Archigram, of whose critical posture they seem unaware. So if the term revolution can be

applied to the Venturis, the revolution in question is a conservative one, since its objective may be taken to be the perpetuation of what is already there. Certain critics like Kenneth Frampton attacked them on those grounds: “…entranced by the so-called democratization of consumption and by the inevitability of that which I have elsewhere characterized as the “instant utopia” of Los Angeles, it largely occupies itself with describing, eulogizing and extrapolating upon the triumph of mid-cult which already exists. these anti-utopian New Utopians are to be gainfully engaged in the “post facto” rationalization of our already “polluted” environments.”¹⁸ **7**

plus de manifeste – seulement des livres sur les villes qui sous-entendent des manifestes²⁰» nous dit aujourd’hui Koolhaas. En définitive, c’est du rôle dévolu aux architectes dont il est question; s’ils doivent s’accommoder du paysage existant, quel rôle leur reste-t-il à jouer? S’ils ne sont plus les auteurs de la ville, doivent-ils en devenir les nègres? S’ils n’en sont plus les acteurs, peuvent-ils se contenter d’en être les spectateurs? Avec *Learning from Las Vegas*, la révolution laisse la place à la révélation. C’est une révision majeure et à la baisse de l’ambition des architectes, à qui il faudra bien des années pour digérer une telle humiliation.

L’auteur remercie chaleureusement Robert Venturi et Denise Scott Brown pour lui avoir permis de reproduire les clichés originaux. Cet article prend place dans le cadre d’une thèse de doctorat en préparation à l’université Paris-Panthéon-Sorbonne sous la direction de Mme Dominique Rouillard.

1. Rem Koolhaas, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, New York, Oxford Univ. Press, 1978. Édition française: Chêne, Paris, 1978.

2. Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, Rizzoli, New York 1977.

3. Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972. On se référera ici à l’édition en français publiée sous le titre «L’enseignement de Las Vegas» chez Mardaga en 1977.

4. Charles Moore, «Learning from Adam’s House», *Architectural Record*, août 1973.

5. Stanislaus Von Moos, Venturi, Rauch & Scott Brown: *Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1987.

6. Les deux premières années, *Learning from Las Vegas* suscite 35 recensions dans la presse – à titre de comparaison, le précédent livre de Robert Venturi n’avait suscité que 8 recensions sur la même période.

7. Voir notamment «Architecture and Popular Taste» dans *Architectural Forum*, août 1958, et «Jazz in architecture» dans *Architectural Forum*, septembre 1960.

8. Voir notamment J.B Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud, 2003. Denise Scott Brown a détaillé l’influence de Jackson dans son texte «Learning from Brinck», publié dans: Chris Wilson & Paul Groth, *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J.B. Jackson*, University of California Press, Berkeley, 2005.

9. Voir notamment Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, Farrar Straus and Giroux, New York, 1965.

10. Voir notamment «The Missing Motel», *The Listener*, août 1965.

11. Denise Scott Brown s’est longuement expliquée sur l’influence qu’exerça sur elle la pensée des Smithson dans «Learning

from Brutalism», in *The Independent Group: Postwar Britain and the aesthetics of Plenty*, The MIT Press, 1990.

12. Venturi, Scott Brown & Izenour, *op.cit.*, p. 20.

13. *Id.*, p. 7.

14. Peter Blake, *God’s Own Junkyard: The Planned Deterioration of America’s Landscape*, Holt Rinehart & Winston, New York, 1964.

15. Il faut ici rappeler que *Learning from Las Vegas* compile plusieurs essais antérieurs des Venturi et les résultats du studio animé à Yale, à l’automne 1968. Les Venturi mèneront en 1970, un studio sur Levittown, autre paysage vernaculaire.

16. Venturi, Scott Brown & Izenour, *op. cit.*, p. 17.

17. *Id.*, p. 138.

18. Kenneth Frampton, «America 1960-1970: Notes on Urban Image and Theory», in *Casabella* n° 359/360, 1971.

19. Voir «Relearning from Las Vegas», dans le *Harvard Design School Guide to shopping*, Taschen, 2001.

20. Voir note 19.



2. Robert Venturi à Las Vegas vers 1970 – Robert Venturi in Las Vegas around 1970. (Venturi, Scott Brown and associates, Inc.)

When Frampton takes the Venturis to task as “anti-utopian New Utopians”, he is referring to their revolutionary pretensions. The formula with which *Learning from Las Vegas* opens can only be fully understood in this dual sense: it is revolutionary for the profession and the discipline in its break with the dominant current, and conservative and antirevolutionary vis-à-vis the environment in which architects operate.

Retroactive manifesto

It is therefore a new relationship with the real and with their discipline to which the Venturis invite us. *Learning from Las Vegas* thus emerges as

the first manifesto of a new genre which was to find its canonical form six years later with the publication by Rem Koolhaas of *Delirious New York*, a text on which he began work at the very time when the Venturis’ book came out.¹⁹ Koolhaas, then a student at Cornell, chooses New York as his object of study. His aim is to right a wrong by countering the “torrent of negative analyses that emanates from Manhattan about Manhattan and that has firmly established Manhattan as the *Capital of Perpetual Crisis*”... on an equal footing with Las Vegas, one would be tempted to add. In his introduction, he too wonders

in his own way whether learning from the existing landscape is a way to be revolutionary for an architect. He begins with the observation that the utopia, despite its multiple manifestoes, lacks evidence, while the existing environment is a mountain of evidence without a manifesto. His aim is to resolve this paradox by writing a “retroactive manifesto”. He interprets the already-there and makes Manhattan the *a posteriori* product of an “unformulated theory”: “The retroactive formulation of Manhattan’s program is a polemical operation. It reveals a number of strategies, theorems and breakthroughs that not only give logic and

pattern to the city’s past performance, but whose continuing validity is itself an argument for a second coming of Manhattanism, this time as an explicit doctrine...” Koolhaas thus makes the “transition from Manhattan’s unconscious architectural production to a conscious phase.”, just as Robert Venturi and Denise Scott Brown constructed an unformulated theory of commercial roadside architecture. Where *Delirious New York* is the retroactive manifesto of superurbanism, of the urbanism of congestion, *Learning from Las Vegas* becomes the retroactive manifesto of suburbanism. It explains suburbanism,

gives it a more academic horizon and a place in contemporary doctrine. By re-evaluating the suburb, however, the Venturis seem to be promulgating its acceptance and confining architects to a sub-urbanism of commentary. It should be recalled that, right on the cover of the book, *Learning from Las Vegas* declares itself to be “a realistic examination of the American vernacular environment—as-it-is”. After *Learning from Las Vegas*, “there are no manifestoes – only books about cities that imply manifestoes”, Koolhaas tells us today.²⁰ Ultimately, what is at stake is the role of architects; if they have to accom-

modate to the existing landscape, what role remains for them to play? If they are no longer the authors of the city, are they to become its ghost-writers? If they are no longer its actors, must they be content to be its spectators? With *Learning from Las Vegas*, revolution gives way to revelation. It is a major downgrading of the ambitions of architects, a humiliation that it will take them many years to digest.

This article has grown out of a doctoral thesis being prepared at the University Paris-Panthéon-Sorbonne under the supervision of Mrs Dominique Rouillard.

1. Rem Koolhaas, *Delirious New York*, New York, Oxford University Press, 1978.

2. Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, Rizzoli, New York 1977.

3. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press,

Cambridge, 1972.

4. Charles Moore, “Learning from Adam’s House”, *Architectural Record*, August 1973.

5. Stanislaus Von Moos, Venturi, Rauch & Scott Brown: *Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1987.

6. In the first two years, there were 35 references to *Learning from Las Vegas* in the press—by way of comparison, there were only 8 references to Robert Venturi’s previous book over the same period.

7. See in particular “Architecture and Popular Taste” in *Architectural Forum*, August 1958, and “Jazz in architecture” in *Architectural Forum*, September 1960.

8. See in particular J.B Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1984. Denise Scott Brown described Jackson’s influence in her text “Learning from Brinck”, published in: Chris Wilson & Paul Groth, *Everyday America: Cul-*

tural Landscape Studies after J.B. Jackson, University of California Press, Berkeley, 2005.

9. See in particular Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, Farrar Straus and Giroux, New York, 1965.

10. See in particular “The Missing Motel”, *The Listener*, August 1965.

11. Denise Scott Brown explained the influence on her of the Smithsons’ thought at length in “Learning from Brutalism”, in *The Independent Group: Postwar Britain and the aesthetics of Plenty*, The MIT Press, 1990.

12. Venturi, Scott Brown & Izenour, *op.cit.*, p. 20.

13. *Id.*, p. 7.

14. Peter Blake, *God’s Own Junkyard: The Planned Deterioration of America’s Landscape*, Holt Rinehart & Winston, New York, 1964.

15. It should be mentioned here that *Learning from Las Vegas* includes several of the Venturis’ previous essays and the results of the studio run at Yale in fall 1968. In 1970, the Venturis would run a studio on Levittown, another vernacular landscape.

16. Venturi, Scott Brown & Izenour, *op.cit.*, p. 17.

17. *Id.*, p. 138.

18. Frampton Kenneth, “America 1960-1970: Notes on Urban Image and Theory”, in *Casabella* n° 359/360, 1971.

19. See “Relearning from Las Vegas”, in *The Harvard Design School Guide to shopping*, Taschen, 2001.

20. See note 19.