



HAL
open science

**Travailler avec Robert Venturi, Denise Scott Brown,
John Rauch et Steve Izenour : entretien avec Jeffrey D.
Ryan**

Léo Noyer Duplaix

► **To cite this version:**

Léo Noyer Duplaix. Travailler avec Robert Venturi, Denise Scott Brown, John Rauch et Steve Izenour : entretien avec Jeffrey D. Ryan. Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère, 2022. hal-03806632v1

HAL Id: hal-03806632

<https://hal.science/hal-03806632v1>

Submitted on 7 Oct 2022 (v1), last revised 12 Oct 2022 (v2)

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.

Travailler avec Robert Venturi, Denise Scott Brown, John Rauch et Steve Izenour

Entretien avec Jeffrey D. Ryan

Working with Robert Venturi, Denise Scott Brown, John Rauch and Steve Izenour

Interview with Jeffrey D. Ryan

Léo Noyer Duplaix



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/craup/10535>

ISSN : 2606-7498

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Léo Noyer Duplaix, « Travailler avec Robert Venturi, Denise Scott Brown, John Rauch et Steve Izenour », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], Matériaux de la recherche, mis en ligne le 07 octobre 2022, consulté le 07 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/craup/10535>

Ce document a été généré automatiquement le 7 octobre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Travailler avec Robert Venturi, Denise Scott Brown, John Rauch et Steve Izenour

Entretien avec Jeffrey D. Ryan

Working with Robert Venturi, Denise Scott Brown, John Rauch and Steve Izenour

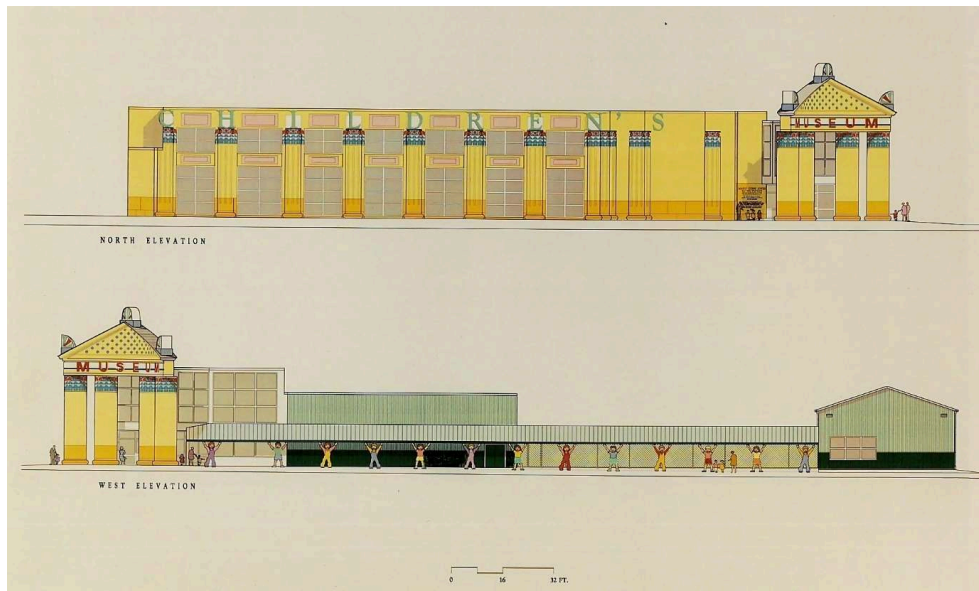
Interview with Jeffrey D. Ryan

Léo Noyer Duplaix

Introduction

- 1 À Houston au Texas, dans le Museum District situé au sud-est de la ville, le passant peut, en moins de dix minutes de marche, contempler les manifestations de deux des grands courants de l'architecture américaine de la seconde moitié du XX^e siècle : *Less is more*, au 1001 Bissonnet Street, lorsque Ludwig Mies van der Rohe imagina les extensions du Museum of Fine Arts construites en 1958 et 1974¹, et *Less is a bore*, au 1500 Binz Street, où Jackson & Ryan Architects conçurent, en association avec Venturi, Scott Brown and Associates (VSBA), le Children's Museum en 1992². À la pureté miesienne, Venturi et ses associés répondirent par un *Decorated Shed*, jouant avec les échelles et avec les codes de l'architecture muséale ; les élévations de l'édifice sont flanquées d'une monumentale colonnade et d'un porche supporté par une série de *Caryakids* – c'est-à-dire de piliers prenant la forme d'enfants aux bras levés (fig. 1). Loin d'être le premier musée de Robert Venturi et Denise Scott Brown – l'extension du Seattle Art Museum avait été inaugurée un an auparavant – le Children's Museum constitua toutefois une application concrète de leur théorie, et ce, avec un humour et un sens de la contradiction – voire de la provocation – particulièrement développés.

Figure 1. Children's Museum, élévations ouest et nord, par Shanon Fowler de l'agence Jackson & Ryan Architects, tirage, 1990-1991



Archives de l'agence Jackson & Ryan Architects

- 2 Le Children's Museum ne fut pas l'œuvre de VSBA seule. En effet, Jeffrey D. Ryan (1945-), cofondateur en 1986 avec Guy Jackson (1947-) de l'agence houstonnienne Jackson & Ryan Architects, participa activement à sa conception puis fut chargé de son extension. Terminée en 2009, celle-ci permit, tout en respectant les principes architecturaux initiaux, de doubler sa surface.
- 3 Originaire de Philadelphie, Jeffrey D. Ryan (fig. 2) avait été dès ses années d'études d'architecture en relation avec Venturi et Scott Brown³, dont les travaux étaient alors d'abord théoriques. Séduit par « l'humanité » de ces derniers, il rejoignit l'agence Venturi and Rauch dans laquelle il œuvra de janvier 1973 à août 1981.

Figure 2. Jeffrey D. Ryan, photographie, 2019



Archives de l'agence Jackson & Ryan Architects

- 4 Cette contribution constitue un entretien biographique avec l'architecte, depuis ses années aux universités Rice et Harvard jusqu'à la fondation de sa propre agence. La collaboration de Jeff Ryan avec Venturi et Scott Brown tient une place prépondérante dans le propos, et notamment l'extension du Allen Memorial Art Museum à Oberlin en Ohio en 1976⁴ et le Children's Museum de Houston. Pour autant, cette rencontre témoigne plus largement de la riche carrière de Jeff Ryan, un maître d'œuvre américain entré dans la profession concomitamment aux chocs pétroliers et qui vit l'architecture et l'urbanisme radicalement se métamorphoser.
- 5 Les premiers contacts avec Jeff Ryan ont été noués début 2021, dans le cadre de recherches conduites sur le postmodernisme pour l'Inventaire général du patrimoine culturel de la région des Pays de la Loire⁵. Les échanges avec l'architecte, empreints de franchise et d'accessibilité, se sont rapidement révélés être éclairants s'agissant de la pratique concrète de Venturi et ses associés, ainsi que des trajectoires des architectes américains durant les années 1970 et 1980, qui furent bien éloignées de celles des maîtres d'œuvre européens. Durant l'été et l'automne 2021, une intense correspondance avec Jeff Ryan a été menée, dont la traduction en français⁶ – qui a été validée par l'architecte – est ici présentée.

Entretien avec Jeffrey D. Ryan

Études et fondements théoriques

Léo Noyer Duplaix (LND) : Jeff Ryan, vous êtes né en 1945 à Philadelphie, en Pennsylvanie. Pouvez-vous évoquer votre famille ? Comptait-elle des architectes ? Des artistes ?

Jeff Ryan (JR) : Je suis l'enfant du milieu d'une fratrie de trois garçons. Jeune, j'aimais dessiner et peindre : pour mes 5 ans, j'ai demandé une planche à dessin. Ma mère a

encouragé mon intérêt pour le design et l'architecture. J'aimais aller dans le centre-ville de Philadelphie pour voir l'hôtel de ville, les musées et l'Independence Hall. Mais il n'y avait pas d'architectes dans ma famille, mon père était officier militaire de carrière.

LND : Pourquoi avez-vous choisi l'université Rice pour vos études d'architecture ?

JR : J'ai opté pour Rice car elle était la seule école gratuite qui délivrait un diplôme d'architecture en cinq ans. Elle était également de petite taille et située dans une ville émergente, Houston⁷.

LND : Quand vous êtes entré à l'université, en 1963, quelle était votre conception de l'architecture ?

JR : Elle était très limitée. Mon entretien d'admission pour Rice a eu lieu à l'université de Pennsylvanie car je ne pouvais pas me permettre de voyager à Houston. Il s'est déroulé face à un ancien étudiant de Rice, qui était alors à la tête du département de physiologie pour les nouvelles tours médicales Richards de Louis Kahn⁸. Il m'a demandé si je connaissais Kahn, ce qui n'était pas le cas. Après l'entretien, je n'ai pas pu en apprendre beaucoup sur l'architecte, mais le peu que j'ai pu découvrir m'a fait douter de mon admission à l'université Rice, à cause de la teneur de ma réponse. En 1963, sur la base d'une recherche dans le *Periodical Guide to Art and Architecture*, je dirais qu'il y avait très peu de publications sur Louis Kahn.

LND : Quand vous étiez étudiant, quel regard portiez-vous sur les grands noms de l'architecture américaine ?

JR : Après mon entretien à l'université de Pennsylvanie, je me suis efforcé d'en savoir plus sur les grands architectes. Philadelphie était un endroit idéal pour visiter les bâtiments de Frank Lloyd Wright (Beth Shalom⁹), Louis Kahn ou Mellor-Meigs & Howe¹⁰ (PSFS Building). J'ai aussi entendu parler de Mies van der Rohe et du Bauhaus.

LND : Comment perceviez-vous justement Mies van der Rohe, le fonctionnalisme et le style international ?

JR : Je m'intéressais au concept de minimalisme abstrait et à l'expression de la révolution industrielle, avec ses implications sociales. Dans mon studio de conception de première année à Rice, nous débattions de Mies. Le professeur Anderson Todd¹¹ en était un défenseur. Avec lui, nous sommes allés voir plusieurs fois l'extension du Museum of Fine Arts de Houston, afin de discuter de la façon dont Mies a ajouté à l'édifice de style beaux-arts d'origine, un volume qui reprenait essentiellement la forme du bâtiment du IIT à Chicago¹².

LND : Connaissez-vous alors Robert Venturi¹³, Denise Scott Brown¹⁴ et leurs travaux ?

JR : Durant l'été 1964, je suis retourné à Philadelphie pour travailler chez Vincent G. Kling & Partners¹⁵ en tant que stagiaire dans le groupe de conception. À cette époque, il s'agissait du plus grand cabinet d'architectes de la ville. Les discussions sur la conception et les architectes de Philadelphie étaient animées. J'ai d'abord entendu parler de Bob Venturi par quelques-uns de ces architectes. Je suis allé dans le quartier Chestnut Hill pour voir la maison Vanna (fig. 3) de Venturi¹⁶, ainsi qu'une maison de Louis Kahn¹⁷. Les deux m'ont ouvert les yeux sur les possibilités offertes en matière de conception d'architecture résidentielle, ce qui était totalement nouveau pour moi. J'ai travaillé trois étés consécutifs en tant que stagiaire chez Vincent G. Kling et j'ai grandement bénéficié de cette expérience. Cependant, à

cette époque, Bob et Denise étaient principalement connus comme enseignants et n'avaient que peu construit.

Figure 3. Élévation principale de la Vanna Venturi House, photographie, vers 1989



Archives Carol M. Highsmith, Library of Congress

LND : La venue de Venturi et Scott Brown à l'université Rice pour donner une conférence en 1964 vous a marqué. Pouvez-vous nous parler de cet événement qui annonçait le « *Gentle Manifesto* » qu'a été *Complexity and Contradiction in Architecture* ?

JR : Cette conférence m'a profondément marqué. Le symbolisme et l'incorporation intellectuelle de l'histoire de l'architecture formaient un contraste séduisant face au minimalisme abstrait. Bob et Denise avaient à cette époque très peu de bâtiments construits, et il s'agissait généralement de petits projets. Mais même en tant qu'étudiant en design de deuxième année, l'humanisme du *Gentle Manifesto* de Bob a eu un impact. J'ajouterais que le travail de Louis Kahn, d'Alvar Aalto et d'autres architectes européens a probablement été plus discuté que celui de Bob et Denise. Au printemps 1967, Kahn a donné une conférence à Rice au début du projet du Kimbell Art Museum à Fort Worth au Texas. Il était également pressenti pour un nouveau bâtiment à Rice. Sa conférence était percutante.

LND : Avez-vous personnellement rencontré Venturi et Scott Brown à l'occasion de leur conférence ?

JR : Seulement brièvement. Bob et Denise ont visité les studios de design et fait de brefs commentaires sur les travaux des étudiants. Le professeur Anderson Todd a indiqué à Bob que j'étais de Philadelphie et Bob m'a invité à visiter son bureau lors de mon retour en Pennsylvanie pour l'été. J'ai donné suite à cette proposition et j'ai visité ses locaux situés au carrefour de 16th Street et de Pine Street à Philadelphie¹⁸. Cette rencontre a donné lieu à une invitation à déjeuner avec Denise et la mère de Bob, Vanna, dont j'ai pu visiter la maison. C'était une belle journée ! Elle m'a donné l'occasion de faire part de mon intérêt pour travailler dans l'agence de Bob.

LND : Êtes-vous rapidement devenu partisan des théories de Venturi et Scott Brown ? Pensez-vous qu'elles allaient avoir un tel impact dans le monde de l'architecture ?

JR : Oui, je suis rapidement devenu adepte ; j'ai senti instinctivement que l'approche de l'architecture et l'urbanisme de Bob allait changer le discours sur la conception. Quand j'étais à Harvard (1969-1971) dans le programme de design urbain, je plaçais pour les leçons de Bob et Denise. Cependant Harvard, à cette époque, n'était pas favorable à l'idée d'un « royaume urbain sans lieu ni bornes¹⁹ » comme le soulignait l'urbaniste Webber, à la manière de composer avec les formes urbaines façonnées par l'automobile.

Activité chez Venturi, Rauch and Scott Brown

LND : En 1967, vous obtenez un *Bachelor* en art de Rice, puis vous travaillez de juin 1968 à août 1969 chez Kevin Roche John Dinkeloo and Associates²⁰ à Hamden dans le Connecticut. Par la suite, vous obtenez un *Bachelor* en architecture en 1967 et un master en design urbain en 1971 à l'université d'Harvard. Durant le second semestre 1971, vous effectuez un service actif dans le corps des ingénieurs de l'armée des États-Unis à Fort Belvoir, en Virginie. Début 1973, peu après la parution de *Learning from Las Vegas*, vous rejoignez l'agence Venturi and Rauch, que vous quittez en 1981. Comment fonctionnait l'agence durant cette période ?

JR : L'agence fonctionnait selon un système traditionnel. Un architecte de projet (AP) était désigné pendant la phase de proposition et d'entrevue. L'AP aidait John Rauch²¹ et Bob à sélectionner les consultants appropriés ainsi qu'à obtenir les propositions de ceux-ci. Lorsqu'ils étaient désignés, Bob et l'AP initiaient la phase de SD (*Schematic Design*). Steve Izenour²² était généralement impliqué dans les premières discussions sur la conception. En raison de la longue activité de Steve avec Bob et Denise à l'université de Yale, et en tant que coauteur avec eux de *Learning from Las Vegas*, Bob appréciait la critique perspicace de Steve, en particulier afin d'identifier les problèmes critiques émergeant lors des premières discussions sur la conception. Les commentaires de Steve étaient toujours bref, ciblés et pleins d'esprit.

LND : Quels étaient les rôles respectifs de Robert Venturi, Denise Scott Brown, John Rauch et Steve Izenour ?

JR : Bob était le partenaire de conception, Denise était en charge de la planification et du design urbain, même si pendant les années où je travaillais à l'agence il y avait beaucoup moins d'occasions de projets pour elle. Elle a également collaboré avec Bob sur la conception et a toujours mis l'accent sur les détails qui humaniseraient et accommoderaient les problématiques détaillées du programme. John Rauch était l'associé en charge de la gestion de l'agence, y compris des propositions et des contrats. Steve Izenour était l'associé principal de conception et a collaboré avec Bob sur tous les projets et présentations de conception.

LND : Quels rôles avez-vous joués chez Venturi et ses associés ?

JR : Mon rôle principal dans l'agence était celui de chef d'équipe de conception ou d'AP, ce qui signifiait travailler en étroite collaboration avec Bob pour développer la phase de SD qu'il avait lancée. Une fois qu'il y avait un accord sur la conception et les problèmes à résoudre, je coordonnais le travail de l'équipe de l'agence et des consultants requis avec leurs contributions respectives pour la structure, les MEP²³Systems, la conception de l'éclairage, la recherche sur les matériaux, etc. Je

rencontrais régulièrement Bob, coordonnais le groupe de clients et organisais des réunions et des déplacements quand cela était nécessaire.

LND : Comment se déroulaient les processus de conception ? Y avait-il des moments d'échange d'idées ?

JR : Au début de la conception d'un projet, l'AP rencontrait Bob presque tous les jours pour discuter des travaux en cours de développement et de ses réflexions sur la manière dont le plan du site, le programme de besoins et les possibilités symboliques d'expression architecturale devaient se développer. C'était tellement agréable de travailler avec Bob. Il avait un grand sens de l'humour et un esprit vif. Il n'a jamais été pompeux. Ses critiques sur le travail en cours étaient toujours directes.

LND : Y avait-il des débats théoriques ?

JR : Pas vraiment. Le personnel connaissait bien et appréciait la théorie architecturale et urbaine de Bob et Denise. Lors des réunions de conception, Bob pouvait avoir quelques observations simples sur les *Decorated Shed* ou jouer sur le contexte, mais en général, il n'y avait pas de débats théoriques. Les projets suivaient les commentaires de Bob de manière consensuelle, dans la mesure où ils se développaient selon une méthode généralement simple, comme : « cela doit être plus large », « ce modèle ne fonctionne pas », « essayons ceci », etc.

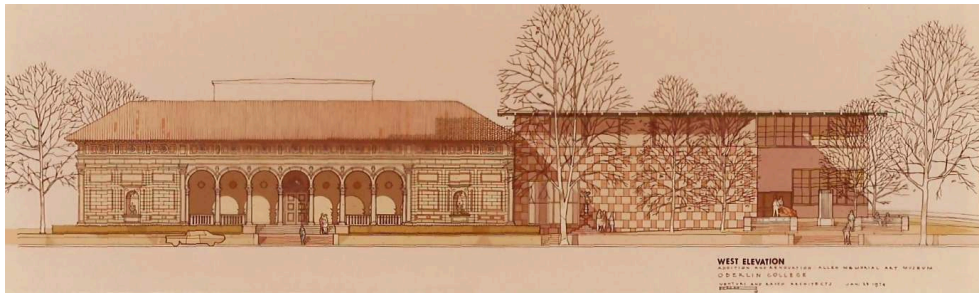
LND : Qu'en était-il des consultants et des collaborateurs ?

JR : Les consultants sélectionnés et les autres collaborateurs étaient généralement réceptifs à l'intention de conception de Bob. Par exemple, les ingénieurs en structure n'ont jamais essayé de suggérer des solutions structurellement plus pures ! Ils ont compris que la structure était au service d'objectifs spatiaux humanisants. L'entrée du bâtiment de l'Art Museum au Oberlin College est typique de la façon dont Bob voyait la structure au service de l'espace. Au Children's Museum de Houston, il a lancé un rythme de structure régulière qui est devenu irrégulier pour s'adapter à l'entrée ou à d'autres besoins du programme.

LND : Justement, en tant qu'architecte de projet, vous avez participé à l'extension et à la rénovation du Allen Memorial Art Museum du Oberlin College en Ohio. Pouvez-vous évoquer ce projet ? Était-ce l'occasion pour vous de concrétiser les théories de Venturi et ses associés ?

JR : L'ajout et la rénovation du Allen Memorial Art Museum à Oberlin College (fig. 4) a été un projet marquant pour Venturi and Rauch. Bob l'a qualifié de premier projet « *high-falutin*²⁴ » de l'agence, une expression caractéristique de son sens de l'humour et de son humilité terre-à-terre. Le projet Oberlin était difficile en raison d'un site contraint, d'un budget restreint durant une période de forte inflation de la construction (augmentation de 1 % par mois) et de la complexité du programme. Mais c'était aussi un projet idéal, qui avait un grand potentiel d'expression symbolique.

Figure 4. Allen Memorial Art Museum, élévation principale du projet d'extension de Venturi et de ses associés, par Jeff Ryan, tirage, 1974



Archives de Jeffrey D. Ryan

Le projet impliquait trois personnalités distinctes : Richard Spear, directeur du Musée et principal client, Paul Bryan, directeur du département des beaux-arts, et Marigene Butler, directrice de l'Intermuseum Conservation Laboratory (IMCL). Cette institution avait une activité d'enseignement, tout en assistant les 23 musées du Midwest qui n'avaient aucune capacité de conservation dans leurs murs. Oberlin était l'un de ces musées. Ces trois chefs de départements ont été d'excellents commanditaires et ont largement coopéré afin de mener à bien le projet. J'ajouterais que tous trois ont également apprécié le *Manifesto* de conception de Bob expliqué dans *Complexity and Contradiction in Architecture*.

LND : Comment s'est déroulée la conception du projet ?

JR : Au début de la phase de *Schematic Design*, Bob a réfléchi au défi de conception en termes de contexte du site, de programme d'hébergement des besoins et de la possibilité d'expression architecturale symbolique (intention). Ensuite, ces aspects ont été discutés de manière simple. Bob avait la merveilleuse qualité de pouvoir transposer des problèmes complexes dans un langage simple et compréhensible, dépourvu de la prétention typique d'un architecte. « *Physical* » n'a jamais été « *physicality* » !

La discussion sur les contraintes et les opportunités du site a été très simple. Le Allen Memorial Museum conçu par Cass Gilbert en 1915-1917 était un pavillon symétrique de style néo-Renaissance qui ne pouvait être étendu que sur le côté jouxtant l'Auditorium imaginé par Harrison et Abramovitz au milieu des années 1960 (pensez au bâtiment des Nations unies à New York). Le premier instinct de Bob a été d'être attentif au bâtiment originel en plaçant la partie muséale du programme aussi loin que possible de l'édifice originel (fig. 5). Mais il voulait également créer des connexions entre une galerie existante et la nouvelle extension à hauteur de la galerie d'expositions temporaires, ainsi qu'entre l'extension des galeries des beaux-arts de 1937 et les nouvelles.

Figure 5. Allen Memorial Art Museum, photographie, 1976



À gauche l'édifice originel de Cass Gilbert, à droite l'extension avec le volume d'exposition puis celui de l'administration.

Archives de Jeffrey D. Ryan

LND : Et s'agissant des espaces de conservation et des studios des beaux-arts ?

JR : La position de Bob à l'égard du hall de l'administration était une aile de studios des beaux-arts de trois étages, comprenant les installations du laboratoire de l'IMCL. La bibliothèque et les studios des beaux-arts devenaient un loft moderne de trois étages qui utilisait le même appareillage de pierre calcaire que celui rencontré à la partie inférieure du bâtiment du Hall. Avec trois niveaux de fenêtres en bandeau de grande dimension et un toit plat en couverture, la nouvelle aile était pratiquement un bâtiment neutre inspiré du Bauhaus.

LND : Mais, à l'inverse du Hall Auditorium voisin, il s'agissait tout de même pour Venturi et ses associés de ne pas déparer avec l'édifice de style néo-Renaissance !

JR : Bob a instinctivement reconnu l'opportunité architecturale d'une juxtaposition de la nouvelle aile de la galerie avec le musée original ordonnancé et ornementé. Bob indiquait que c'était « la révolution industrielle qui rencontre la Renaissance ».

En termes d'illustration du dicton de Bob du « *Decorated Shed over the Duck*²⁵ », l'extension du musée est fondée sur la couleur, le motif et la volumétrie programmatique simple. La façade du nouveau musée emploie du granit rose tendre et du grès rouge. Le granit correspond au calcaire d'origine qui était depuis soixante ans exposé aux intempéries, et le grès rouge provient de la même carrière du Michigan que le grès du bâtiment originel. Cette carrière était fermée depuis plus d'une décennie. Le fournisseur de pierre a pu toutefois obtenir suffisamment de matériau pour répondre aux besoins de la nouvelle aile. Placer le nouveau bâtiment en retrait a permis la création d'une pelouse devant l'aile des beaux-arts, ainsi qu'une nouvelle entrée pour celle-ci. Le programme exigeait également de concevoir un espace extérieur pour la sculpture, qui comprenait l'œuvre en acier Corten et en laiton *Giant Three-Way Plug* de Claes Oldenburg (fig. 6) que Bob aimait ; il m'avait même fait étudier les options pour inclure cette œuvre dans ou sur le bâtiment, mais nous n'avons jamais trouvé de solution appropriée pour cette idée. Le groupe de commanditaires a également convenu que le nouveau bâtiment en retrait était la

meilleure solution pour que le bâtiment initial conserve autant que possible sa qualité d'origine.

Figure 6. Allen Memorial Art Museum, extension et sculpture *Giant Three-Way Plug* de Claes Oldenburg



Archives de Jeffrey D. Ryan

Figure 7. Allen Memorial Art Museum, photographie, vers 1976

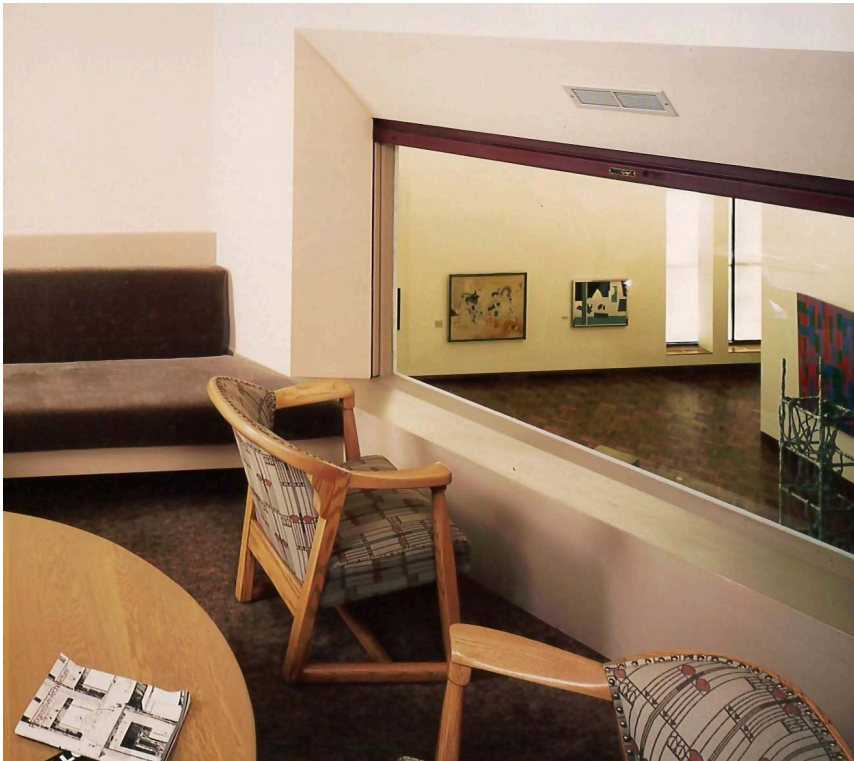


À gauche, le bâtiment de l'administration ; au centre, celui des expositions avec le cheminement extérieur incluant une grande baie donnant sur la galerie précédée d'une monumentale colonne ionique ; à droite, l'extension des années 1930

Archives de Jeffrey D. Ryan

Derrière l'extension de la galerie se trouve un chemin extérieur qui la relie à la cour de 1937 et à l'aile d'enseignement des beaux-arts (fig. 7). De ce chemin, les étudiants peuvent voir à l'intérieur de la galerie d'expositions temporaires afin de se rappeler que la création artistique est un cadeau pour le futur. Il existe un autre lien avec cette galerie à partir du troisième niveau de l'aile des beaux-arts. Une baie en offre une vue depuis la salle de lecture des périodiques de la bibliothèque des beaux-arts, et ce, afin de relier les étudiants en art, lisant sur l'art, à l'exposition d'art elle-même (fig. 8).

Figure 8. Allen Memorial Art Museum, dans le bâtiment de l'administration, vue sur la galerie d'exposition spéciale depuis la salle de lecture des périodiques de la bibliothèque, photographie, vers 1976



Archives de Jeffrey D. Ryan

LND : Comment l'édifice a-t-il été accueilli ?

JR : L'extension et la rénovation du musée d'art Allen Memorial ont été inaugurés en janvier 1976. Ada Louise Huxtable²⁶, du *New York Times*, prononça le discours d'inauguration. Dans son propos elle a souligné les qualités de « ce nouvel espace de galerie au-dessus de la moyenne ». À ce moment-là, John Rauch a déclaré à Bob : « Je crois qu'on vient de nous donner un "C"²⁷ » ! Mon souvenir de travailler avec Bob sur cette importante opération est vraiment positif. Le groupe de clients de l'opération Oberlin était très satisfait du résultat, et au fil des ans, je pense que l'intention architecturale est toujours claire et appropriée.

LND : Dans quels autres projets de l'agence avez-vous été impliqué ?

JR : À Philadelphie, j'ai travaillé pour l'université (plan directeur pour l'éclairage et l'orientation en 1973), pour le Museum of Art (laboratoire de conservation en 1976 et pour le premier plan directeur global pour la croissance et la réorganisation en 1979-1981), mais aussi pour les opérations de l'Institute for Scientific Information

en 1977-1979 et de l'INA Capital Management Corporate Headquarters Offices (Renault Building) en 1979. À Washington, j'ai travaillé sur le Western Plaza sur Pennsylvania Avenue, aux Bermudes, sur la Brant House à Tuckerstown, etc.

Le retour à Houston

LND : En 1981, vous rentrez à Houston et rejoignez l'agence Morris/Aubry Architects²⁸. Pourquoi avez-vous quitté l'agence de Venturi et Scott Brown ?

JR : L'impact des embargos pétroliers de l'Opep continuait d'affecter Philadelphie. J'avais deux filles de 2 et 3 ans et demi ; j'avais besoin de plus de revenus. Houston était en plein essor²⁹ et Morris Aubry était l'occasion pour moi d'intégrer un tout autre studio de conception. Depuis mes années à Rice, plusieurs amis dans cette agence m'ont encouragé à les rejoindre. L'un d'eux était Guy Jackson.

LND : Morris Aubry Architects était une grande agence de plus de 350 architectes, ce qui était très éloigné de Venturi, Rauch and Scott Brown.

JR : Morris Aubry était une agence très différente avec un groupe de conception et des groupes de production distincts. Il s'agissait principalement d'immeubles de clients investisseurs, tels que des tours de bureaux de grande hauteur, des hôtels, des campus d'entreprise, des garages et certains bâtiments institutionnels. Houston, à cette époque, venait de dépasser Philadelphie pour devenir la quatrième plus grande ville des États-Unis, et le rythme de la conception et de la construction était très rapide. C'était un contraste total avec Philadelphie.

LND : Vous indiquez que Morris Aubry Architects vous a offert « de nouvelles opportunités de conception pour appliquer les leçons apprises de Bob et Denise ». Pouvez-vous développer ? Dans quels bâtiments avez-vous pu appliquer leurs enseignements ?

JR : Le Greenspoint Wyndham Hotel à Houston au Texas était un hôtel de 474 chambres avec un atrium de 40 000 gsf³⁰ et une salle de bal de 12 500³¹. Il s'agissait d'un *Decorative Shed* construit pour Fred Trammell Crow³², grand promoteur de Dallas, aujourd'hui décédé. Le First F.A³³ Building (aujourd'hui Bank of America Center) à Orlando, en Floride, n'est pas exactement un *Decorative Shed*. Cependant, pour une association financière communautaire qui n'avait aucune image antérieure, la salle bancaire principale se devait d'être un symbole emblématique. L'intérieur de cette salle était un clin d'œil à Otto Wagner³⁴.

LND : En 1986, vous avez fondé un nouveau cabinet avec Guy Jackson³⁵, un camarade de l'université Rice qui était également associé chez Morris Aubry Architects. Pourquoi avoir créé ce nouveau cabinet dans un contexte économique défavorable à Houston ?

JR : Lorsque la crise de l'énergie³⁶, qui a provoqué une crise bancaire au Texas, s'est produite au milieu des années 1980, Morris Aubry était un cabinet de 365 architectes qui n'avait suffisamment de travail que pour environ 60 personnes. En 1986, 16 associés sont partis pour démarrer de nouvelles entreprises à Houston et ailleurs. Nous avons décidé qu'il était temps de pratiquer l'architecture plutôt que la comptabilité. Nous avons cru en nos capacités et notre expérience de conception. Heureusement, les hôtels Wyndham³⁷ aussi. Nous n'avions donc quasiment pas de travail à Houston, mais la construction hôtelière dans les États non concernés par l'enjeu énergétique nous occupait beaucoup et nous permettait d'intégrer des ordinateurs dans notre travail de conception. C'était une période de voyages.

LND : Comment s'est structuré le travail entre vous, Guy Jackson et les autres architectes associés ? Combien d'employés et d'architectes l'agence a-t-elle comptés au maximum ?

JR : Depuis environ 1991 ou 1992, nous avons eu en moyenne une équipe de 36 à 40 architectes. Notre point culminant a été 45 employés. À l'heure actuelle, notre effectif est d'environ 30 employés en raison de la Covid-19 et d'autres départs normaux. Chacun de nos quatre partenaires actuels conçoit et gère généralement des projets pour nos propres clients du début à la fin.

LND : En dehors du Children's Museum de Houston, Jackson & Ryan Architects a-t-il été pour vous l'occasion d'appliquer les leçons postmodernistes de Venturi et Scott Brown ? Dans quels bâtiments ?

JR : Le portfolio complet de notre firme est l'expression de la grande variété de clients que nous servons³⁸ et des types de bâtiments que nous suivons maintenant. Je citerai le Family Museum of Arts and Science à Bettendorf, en Iowa, le Smithsonian Museo Alameda à San Antonio, au Texas, comme exemples d'application des leçons apprises de Bob et Denise. J'ajouterai bien sûr l'extension et la rénovation du Children's Museum de Houston, que vous venez de mentionner.

LND : En 1989, le Children's Museum était installé dans l'ancienne usine Star Printing sur Allen Parkway, près du centre-ville de Houston. Avec plus de 150 000 visiteurs annuels, l'installation de 13 000 pieds carrés³⁹ était saturée. Comment avez-vous découvert qu'ils cherchaient un nouveau terrain et un architecte ?

JR : La communauté architecturale de Houston est très collégiale, de sorte que la nouvelle de cette commande s'est répandue dans la ville très rapidement. J'ai également été contacté par leur comité de recherche. Fait intéressant, le mot courrait à Houston que Charles Moore était le candidat favori. Nous savions que le comité de sélection recherchait un architecte de renom à l'échelle nationale pour contribuer à leurs objectifs de collecte de fonds. Bob et Denise ont été un choix instantané.

LND : Le comité devait choisir parmi une liste de 40 architectes ! Comment le projet Jackson & Ryan Architects-Venturi, Scott Brown & Associates a-t-il été sélectionné ?

JR : L'entretien a été suivi par Bob et Denise, ainsi que Martha Seng, une architecte de notre agence, et moi-même. Martha a été proposée pour être l'architecte du projet. Bob et Denise ont tous deux été très convaincants quant à leur intention pour ce bâtiment et à son heureuse expression pour l'apprentissage de la petite enfance. Le comité a également beaucoup aimé Martha.

LND : Comment votre agence a-t-elle fonctionné avec celle de Venturi ? Comment l'architecture de ce *Decorated Shed* s'est-elle développée ? Quels ont été votre rôle et celui de Guy Jackson, ainsi que ceux de Robert Venturi et Denise Scott Brown ?

JR : Étant donné que la mission du Children's Museum impliquait la découverte et l'apprentissage collaboratif et comparatif, le comité de construction a souhaité que le processus de conception soit participatif. Bob et moi avons organisé des ateliers de conception dans notre bureau de Houston environ toutes les trois semaines. Nous sommes parvenus à une résolution rapide de leur programme de 43 000 pieds carrés bruts⁴⁰, s'agissant du plan du site et du bâtiment, ainsi que du message et de l'utilisation symbolique de l'échelle, de la couleur et de la forme (fig. 9). Mais les membres du comité de construction, dont aucun n'avait jamais été impliqué dans la conception d'un édifice, n'ont pu se mettre d'accord sur ce design initial. La crainte était que trop peu d'options aient été envisagées. Cela a conduit à l'examen, durant trois mois, de possibilités alternatives qui ont été analysées de manière comparative.

Après cette « recherche », le comité a convenu que le concept original de Bob était la meilleure option.

Figure 9. Children's Museum, colonnade monumentale et porche avec *Caryakids*, photographie, vers 2021



(Archives du Children's Museum de Houston).

LND : Le prix (3,9 millions de dollars⁴¹, 90 au pied carré⁴²) a-t-il été déterminant ?

JR : Bob et moi avons décrit en détail notre bilan de contrôle des coûts qui a été accueilli favorablement par le comité chargé de lever un budget de projet de 10,5 millions de dollars, dans une période économique très mauvaise pour Houston. La ville était encore en train de se remettre de la crise du pétrole. Le coût de 90,00 \$/sf était en effet un défi, car le site n'avait pas été développé auparavant ; il n'avait pas d'équipements et de réseaux, lesquels devaient être apportés par d'autres programmes.

LND : En 2009, avec l'architecte Martha T. Seng, vous agrandissez considérablement le musée. Avez-vous conçu cette extension dans le prolongement de l'architecture extérieure et intérieure d'origine ?

JR : Le client voulait que l'ajout soit mis à l'échelle pour ne pas dominer le bâtiment d'origine qui était devenu une icône de Houston. Il a été décidé que l'ajout de 75 000 pieds carrés bruts⁴³ devrait avoir un niveau de sous-sol de - 25 pieds⁴⁴ de profondeur afin que l'ajout soit d'une échelle appropriée par rapport au bâtiment d'origine (fig. 10). C'était une préoccupation technique et financière, car la nappe phréatique à cet emplacement était de - 20 pieds⁴⁵ et le surcoût pour recourir à un sous-sol était d'au moins 60 \$/sf⁴⁶. Cela avait une incidence sur le montant qui pouvait être dépensé en superstructure.

Figure 10. Children's Museum, extension, plans de niveaux et élévations ouest et nord, tirage, vers 2007



Archives de l'agence Jackson & Ryan Architects

LND : Durant la même décennie, vous concevez avec Lea Bass Rogers le Museo Americano Smithsonian (Museo Alameda⁴⁷) à San Antonio, au Texas. Les leçons de Venturi et Scott Brown étaient-elles toujours pertinentes ?

JR : Les leçons de symbolisme et de contexte de Bob et Denise étaient au cœur de cette conception, et encore plus pertinentes pour la population mexico-américaine de San Antonio. Les concepts de *mestizaje*⁴⁸, *rasquachismo*⁴⁹ et *hojalata*⁵⁰ ont été incorporés dans ce bâtiment pour correspondre au public principalement concerné. Le bâtiment a été conçu comme un *Decorated Shed* et une *Lantern* qui situait le célèbre *Mercado* de San Antonio. L'édifice est de style modeste plutôt que haut de gamme, mais tout à fait en phase avec son contexte et avec l'utilisation de la couleur et du motif sur la forme.

LND : Vous avez enseigné l'architecture de 1973 à 1981 comme professeur associé de design architectural à l'université Drexel de Philadelphie, critique invité à l'université Rice de 1976 à 1979 et à l'université de Pennsylvanie en 1980. Vos cours ont-ils intégré les principes de l'architecture postmoderniste ?

JR : Oui, à Drexel, j'ai enseigné en deuxième année au studio de design. Le programme d'architecture de cette université est le seul programme de cours du soir aux États-Unis. Il faut généralement huit ans pour obtenir un *bachelor* en architecture. J'ai partagé mon travail au sein de l'entreprise et discuté du symbolisme et de l'intention du design tel qu'il s'appliquait à chaque projet du studio.

LND : Comment jugez-vous la théorie de Robert Venturi et Denise Scott Brown en 2021 ?

JR : Je pense qu'elle est solide aujourd'hui, autant qu'elle l'était lors de sa première présentation. L'utilisation de l'histoire de l'art et de l'architecture, du symbolisme et

les principaux concepts de design employés par Bob et Denise, est toujours d'actualité.

LND : Quel regard portez-vous sur l'architecte européenne postmoderniste et les constructions de Riccardo Bofill ou d'Aldo Rossi ?

JR : J'aime de nombreux aspects des bâtiments de ces deux architectes. Ils partagent le concept de la *Gestalt* dont Bob et Denise ont parlé, à savoir que lorsque vous changez l'échelle et le contexte des choses ordinaires, elles prennent un nouveau sens. Bofill et Rossi adoptent également l'humour dans leur travail.

- 6 La Shepherd School of Music⁵¹ de l'université Rice n'est pas caractéristique de l'œuvre de Bofill. Les administrateurs de la Rice ont imposé la norme de conception de l'université à l'architecte, et le budget du projet exigeait un bâtiment plus simple d'un point de vue iconographique par rapport à ce que Bofill avait initialement envisagé.

NOTES

1. Mies van der Rohe imagina deux extensions de l'édifice néoclassique originel – aujourd'hui nommé Caroline Wiess Law Building – qui fut construit en 1924 et 1926 sur les plans William Ward Watkin. Pour de plus amples renseignements voir Michael Grogan, « Texas Two Step : Ludwig Mies van der Rohe's Addition(s) to Houston's Museum of Fine Arts », *Arris: The Journal of the Southeast Chapter of Architectural Historians*, vol. 31, 2020, Chapel Hill (NC), University of North Carolina Press, p. 88-107.
2. Fondé en 1980, le Children's Museum arriva vite à saturation dans ses locaux et décida à la fin de la décennie de construire un édifice *ex nihilo*. Pour de plus amples renseignements, voir David Dillon, « Decorated Shed », *Architecture*, avril 1993 ; et Jeff Ryan, « Collaborating with Robert Venturi and Denise Scott Brown », *Texas Architect Magazine*, 20 novembre 2018, [en ligne] [<https://magazine.texasarchitects.org/2018/11/20/collaborating-with-robert-venturi-and-denise-scott-brown/>], consulté le 12 novembre 2021.
3. La première rencontre eut lieu en 1964 lors d'une visite de Robert Venturi et Denise Scott Brown à l'université Rice, où Jeff Ryan étudiait l'architecture.
4. Voir « Allen Memorial Art Museum Addition, Oberlin, Oh. A summing up », *Progressive architecte*, octobre 1977, p. 50-55.
5. Il s'agissait d'une recherche sur l'hôtel de région nantais – édifice postmoderniste construit en 1987 sur les plans de l'agence Durant-Ménard-Thibault – qui va aboutir à la publication d'un ouvrage dans la collection « Découverte patrimoine en Région » et d'un article scientifique actuellement en soumission.
6. Je tiens à chaleureusement remercier Yves Compain, dont la maîtrise de l'anglais américain a été d'une aide précieuse pour la traduction, ainsi que Catherine Compain-Gajac pour sa relecture avisée.
7. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Houston connut une croissance exponentielle, tant économique, démographique qu'urbaine. L'accroissement de l'activité portuaire, l'importance prise par l'économie de l'énergie, l'implantation du centre spatial ou encore les salaires inférieurs à ceux des États du Nord, expliquèrent ce développement. Houston comptait 596 163 habitants en 1950, 938 219 en 1960 et 1 232 802 en 1970 (« U.S. Decennial Census »,

[en ligne] [<https://www.census.gov/programs-surveys/decennial-census.html>], consulté le 26 février 2022).

8. Le Richards Medical Research Laboratories fut construit sur campus de l'université de Pennsylvanie sur les plans de Louis Kahn, en deux tranches. La première partie de l'édifice fut conçue et construite entre 1957 et 1962 et la seconde fut achevée en 1965.

9. Située à Elkins Park, en banlieue de Philadelphie, la synagogue fut imaginée par Frank Lloyd Wright et achevée en 1959.

10. Agence majeure de Philadelphie de la première moitié du XX^e siècle, elle fut à l'origine d'édifices résidentiels néoromans, mais aussi d'immeuble tertiaire tel que le PSFS Building en 1932 en collaboration avec William Lescaze (1896-1969).

11. Anderson Todd (1921-2018) intégra en 1939 l'université de Princeton et obtint un *bachelor* en architecture en 1943. Après avoir servi dans l'armée américaine, il termina son master en 1949. Cette même année il fut recruté comme enseignant par l'université Rice, dont il prit en 1969 la direction de l'école de l'architecture. Marqué par les concepts et réalisations de Mies van der Rohe, qu'il rencontra à nombreuses reprises, il en insuffla les principes à Rice. Pour de plus amples renseignements, voir « Anderson Todd Architectural Academic and Career Papers », [en ligne] [<http://archives.library.rice.edu/repositories/2/resources/867>], consulté le 26 février 2022.

12. Il s'agit du Crown Hall de l'Illinois Institute of Technology, édifié en 1956 à Chicago.

13. Après des études d'architecture à l'université Princeton, Robert Venturi (1925-2018) obtint le *Rome Prize* en 1954 et séjourna deux ans à American Academy in Rome. Enseignant à l'université de Pennsylvanie – où il rencontra l'architecte et urbaniste Denise Scott Brown, qui devint son épouse en 1967 – puis à l'université Yale, il fonda en 1958 son agence à Philadelphie. Il s'associa en 1964 avec John Rauch afin de former l'agence Venturi and Rauch. En 1967, Denise Scott Brown la rejoignit pour se charger de l'urbanisme. En 1980, l'agence devint Venturi, Rauch and Scott Brown, puis, à la suite du départ de Rauch en 1989, Venturi, Scott Brown, and Associates (VSBA). Si l'œuvre construite de Venturi et ses associés fut importante – surtout à partir des années 1970 – et hétérogène, l'apport théorique – *Complexity and Contradiction in Architecture*, en 1966 et *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form*, en 1972 avec D. Scott Brown et S. Izenour – fut considérable et ébranla l'hégémonie du style international. En 1991, Robert Venturi reçut seul le prix Pritzker. VSBA réalisa en France l'hôtel du département de la Haute-Garonne à Toulouse en 1999, en association avec les agences new-yorkaise Anderson et Schwartz et toulousaine Hermet, Blanc, Lagausie et Mommens.

Pour de plus amples informations, voir, entre autres, Stanislaus Von Moos, *Venturi, Rauch & Scott Brown: Buildings and Projects*, New York, Rizzoli, 1987 ; David Bruce Brownlee, *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates. Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2001 ; Françoise Blanc, *Robert Venturi et Denise Scott Brown, architectes hors de l'ordinaire: anatomie d'un bâtiment*, thèse de doctorat, sous la dir. de Luce Barlangue, université de Toulouse-II-Le Mirail, 2007 ; Aaron Vinegar, *I am a Monument: On Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT, 2008.

14. Née en 1931 en Rhodésie du Nord – actuelle Zambie – Denise Lakofski étudia de 1948 à 1958 l'architecture à l'université du Witwatersrand de Johannesburg, en Afrique du Sud, puis fut diplômée de l'Architectural Association School of Architecture de Londres en 1955. Cette même année, elle épousa Robert Scott Brown, un camarade de l'université johannesbourgeoise. Elle conserva le patronyme de son mari même après la mort de celui-ci en 1959. Un an auparavant, le couple immigra aux États-Unis pour s'installer à Philadelphie, où Denise Scott Brown obtint un master en urbanisme de l'université de Pennsylvanie en 1960. Elle y devint enseignante et y rencontra Robert Venturi. En 1965, Scott Brown rejoignit la Californie afin de poursuivre ses travaux sur l'urbanisme et enseigna à Berkeley puis à l'université de Californie à Los Angeles. En 1967, elle retourna en Pennsylvanie afin d'intégrer l'agence Venturi and Rauch, où elle devint

en 1969 directrice de l'urbanisme. Elle poursuit également une activité d'enseignement à l'université Yale. Avec Robert Venturi, John Rauch et Steven Izenour, Denise Scott Brown joua un rôle prééminent dans la remise en cause du fonctionnalisme triomphant. Elle s'intéressa tout particulièrement aux problématiques d'urbanisme et d'aménagement, tant d'un point de vue théorique que pratique. Elle fut notamment coauteur, avec Venturi et Izenour de *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form*, en 1972, et avec Venturi de *A View from the Campidoglio: Selected Essays, 1953-1984*, en 1984. Pour de plus amples renseignements, voir les références documentaires indiquées dans la note précédente.

15. Vincent G. Kling (1916-2013), formé à l'université Cornell et au Massachusetts Institute of Technology, débuta chez Skidmore, Owings and Merrill, avant de fonder son agence en 1946 à Philadelphie. Avec Edmund Bacon (1910-2005), il œuvra à la rénovation du centre de la ville durant les années 1950 et 1960. Son agence connut une exceptionnelle croissance, si bien qu'en 1973 elle était la plus importante de Pennsylvanie avec plus de 400 salariés.

16. Construite de 1962 à 1964, la Vanna Venturi House devint rapidement une œuvre précurseur du courant architectural postmoderniste.

17. Située à moins de 200 mètres de la Vanna Venturi House, la Esherick House fut édifée de 1959 à 1961 sur les plans de Louis Kahn.

18. En 1980, l'agence démangea à Manayunk, un quartier situé au nord-ouest de Philadelphie.

19. Voir Melvin M. Webber, « The Urban Place and the Non-Place Urban Realm », in Melvin M. Webber, John W. Dyckman, Donald L. Foley *et al.*, *Explorations into Urban Structure*, University of Pennsylvania Press, 1964.

20. Kevin Roche John Dinkeloo and Associates – aujourd'hui connue sous le nom de Roche-Dinkeloo – fut fondée en 1966 par Kevin Roche (1922-2019) et John Dinkeloo (1918-1981), qui s'étaient rencontrés alors qu'ils travaillaient dans l'agence d'Eero Saarinen. Kevin Roche John Dinkeloo and Associates réalisa plus de 200 opérations, incluant un nombre important d'équipements culturels, de sièges d'entreprise et de gratte-ciel. En 1982, Kevin Roche reçut le prix Pritzker.

21. La littérature est lacunaire à propos de la carrière de John K. Rauch Jr. (1930-), qui fut pourtant pendant vingt-cinq ans associé à Robert Venturi. Après des cours à l'université Wesleyenne à Middletown dans le Connecticut, Rauch intégra l'université de Pennsylvanie où il suivit un cursus en architecture (1958) et en urbanisme (1965). Dessinateur dans deux agences du New Jersey – Hettel and Albert, Architects et Charles F. Donnehower, Architect – et dans une philadelphienne – Cope and Lippincott –, il rejoignit l'agence de Robert Venturi comme concepteur en 1961. En 1964, il en devint l'associé. S'il ne cosigna pas d'ouvrages théoriques, il fut coauteur des opérations de l'agence jusqu'à son départ, en 1989.

22. Après des études d'histoire de l'art au Swarthmore College en Pennsylvanie puis d'architecture à l'université de Pennsylvanie, Steve Izenour (1940-2001) obtint un master en 1969 à Yale. L'année précédente, dans cette même université, il devint assistant d'enseignement du studio de Venturi et Scott Brown. Le programme s'intitulait « Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research ». Par la suite, Izenour intégra l'agence Venturi and Rauch et en devint un collaborateur clef. Il fut coauteur de *Learning from Las Vegas*. Avec Paul Hirshorn – un architecte ayant également travaillé chez Venturi and Rauch –, il publia en 1979 *White Towers*, une étude sur les signes et le symbolisme dans l'architecture vernaculaire commerciale, à travers l'étude du cas de la chaîne de restauration White Tower Hamburgers.

23. Mechanical, Electrical and Plumbing.

24. Peut être traduit par « affecté », « prétentieux », mais aussi « à haute teneur ».

25. Le *Decorated Shed* utilisait le signe pour communiquer sur le contenu d'un édifice, tandis que le *Duck* utilisait la forme afin d'exprimer sa fonction.

26. Ada Louise Huxtable (1921-2013) fut une critique d'architecture américaine de premier plan de la seconde moitié du XX^e siècle. Diplômée de l'Institut of Fine Arts de New York, Huxtable

contribua à *Progressive Architecture* et à *Art in America* de 1950 à 1963, année où elle rejoignit le *New York Times*. Elle y fut nommée critique d'architecture, la première dans ce journal. Elle occupa cette fonction jusqu'en 1982. En 1970 elle obtint le premier *Pulitzer Prize for Criticism*.

27. La notation des étudiants aux États-Unis va de A à F, et C correspond juste à la moyenne.

28. Morris/Aubry Architects fut fondé par Gene Aubry (1931-) et Seth Irwin Morris (1914-2006) en 1980, elle faisait suite à l'agence Morris, Crain & Anderson (1970-1980).

29. Alors que les crises énergétiques des années 1970 provoquèrent une récession puis une stagnation de l'économie de la plupart des États américains – incluant la Pennsylvanie –, les territoires pétrolifères – dont le Texas et l'Alaska – connurent une croissance économique.

30. « *Gross square feet* », c'est-à-dire somme de toutes les surfaces, incluant les faces extérieures. 40 000 gsf correspondent environ à 3 715 m².

31. Ce qui équivaut à environ 1 160 m².

32. Fred Trammell Crow (1914-2009) fut un important promoteur texan de la seconde moitié du XX^e siècle. En 1970, il fonda la Trammell Crow Company, dont les opérations s'étendirent au-delà des frontières du Texas.

33. First Financial Association of Orlando.

34. Jeff Ryan fait référence à la salle de la Caisse d'épargne de la poste à Vienne, construite entre 1904 et 1912, sur les plans d'Otto Wagner.

35. Guy Jackson (1947-) étudia l'architecture à l'université Rice. En 1986, il fonda avec Jeff Ryan, son ancien collègue de Morris/Aubry Architects, l'agence Jackson & Ryan Architects. Il y assuma les fonctions de directeur général pour les affaires financières et administratives.

36. La surproduction de pétrole et la baisse de la demande engendrèrent une diminution du prix du baril qui provoqua un contre-choc pétrolier au milieu des années 1980. Cette conjoncture fut à l'origine d'une grave crise économique dans les États pétrolifères américains.

37. Il s'agit du groupe hôtelier Wyndham Hotels & Resorts, fondé en 1981.

38. Lors de la fondation de l'agence, Jeff Ryan souligne qu'avec Guy Jackson : « Nous avons mis à profit notre expérience de grande hauteur dans les hôtels et les immeubles de bureaux avec nos clients d'investissement antérieurs tels que Trammell Crow and Partners à Dallas pour les hôtels. »

39. Ce qui correspond à environ à 1 207 m².

40. Soit près de 4 000 m².

41. Ce qui équivaut à près de 8,85 millions de dollars, soit environ 7,85 millions d'euros (février 2022).

42. Soit environ 204,06 dollars du pi2, correspondant 1 893,50 euros du m² (février 2022).

43. Soit 6 968 m².

44. Ce qui équivaut à un peu plus de 2 mètres.

45. Ce qui correspond à 1,86 mètre.

46. Soit environ 136,04 dollars du pi2, correspondant à 1 298,53 euros du m² (février 2022).

47. Ouvert en 2007, le Museo Alameda constitua le plus grand musée des États-Unis consacré aux cultures latino-américaines, ainsi que la première structure muséale hors de Washington à être formellement affiliée à la Smithsonian Institution. Si le Museo Alameda ferma en 2012, les bâtiments construits par Jeff Ryan et Lea Bass Rogers conservent toujours une destination culturelle.

48. Terme se référant au mélange de groupes ethniques et culturels dans l'histoire mexicaine.

49. Désigne, dans la culture chicano, l'attitude, le goût ou le mode de vie de l'opprimé.

50. Art populaire mexicain résidant dans la fabrication d'objets utiles et ornementaux en métal.

51. Livrée en 1988, le bâtiment de la Shepherd School of Music fut construit sur les plans de Ricardo Bofill et du Taller de Arquitectura, avec l'agence houstonienne Kendall/Heaton Associates.

RÉSUMÉS

Né en 1945 à Philadelphie, Jeffrey D. Ryan fut, lors de ses études d'architecture dans les universités Rice et Harvard, profondément marqué par la théorie de Robert Venturi et Denise Scott Brown. Il œuvra ensuite dans leur agence pendant près de dix ans, pour retourner à Houston où il fonda sa propre firme. Cette contribution propose un entretien avec Jeff Ryan qui témoigne, à travers deux édifices phares, de la pensée et de la pratique de Venturi et Scott Brown, ainsi que des mutations de la pratique architecturale américaine induite par les chocs pétroliers.

Born in 1945 in Philadelphia, Jeffrey D. Ryan was, during his architectural studies at Rice and Harvard universities, deeply influenced by the theory of Robert Venturi & Denise Scott Brown. He worked in their agency for nearly ten years, then returned to Houston where he founded his own firm. This contribution proposes an interview with Jeff Ryan who testifies (through two flagship buildings) of the Venturi's and Scott Brown's design theory, but also to the changes in American architectural practice brought about 1970s energy crisis.

INDEX

Mots-clés : États-Unis, postmodernisme, Robert Venturi, Denise Scott Brown, hangars décorés

Keywords : United States, Postmodern Architecture, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Decorated Sheds

AUTEUR

LÉO NOYER DUPLAIX

Léo Noyer Duplaix, historien de l'architecture et de l'urbanisme. Affiliations : Centre André Chastel, laboratoire de recherche en histoire de l'art UMR 8150, unité d'histoire de l'art de l'université de Genève et Inventaire général du patrimoine culturel.

Léo Noyer Duplaix, Historian of Architecture and Urban Planning. Affiliations: Center André Chastel: Research Laboratory in Art History UMR 8150, University of Geneva's Art History Unit and General Inventory of Cultural Heritage.