

Zeitschrift: Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art
Band: 66 (1979)
Heft: 25-26: Eingriffe = Interventions

Artikel: Une Galerie d'Art à Oberlin, Ohio
Autor: Venturi, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-50758>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ROBERT VENTURI

Une Galerie d'Art à Oberlin, Ohio

L'élargissement de l'Allen Art Museum par Venturi & Rauch a été documenté de manière détaillée dans un numéro antérieur¹. Depuis lors, cette addition n'a pas été épargnée par la critique. Certains lui ont reproché d'être trop «moderne». Selon ces critiques, on aurait pu s'attendre, de la part d'un Venturi, à une interprétation historisante de l'architecture néo-renaissance de Cass Gilbert (l'architecte du bâtiment originel)². Quant à nous, l'intérêt de cette addition nous semble justement résider dans le fait que, à contre-courant de la mode «post-moderne», elle s'en tient à un langage franchement «sachlich».

Une clarté d'esprit semblable à celle de Venturi et de son analyse de l'intervention d'Oberlin ne ferait pas de mal dans la discussion architecturale en Europe.

S.v.M.

¹ *werk · archithese* 7-8, 1977, pp. 50-53.

² Ce n'est pas un hasard que Robert Stern, «plus royaliste que le roi», ait cru devoir défendre ce qu'il prétend «être la «position» de Venturi contre l'«inconséquence» se son architecture. Cf. *Venturi and Rauch. Architectural Monographs*, Nr. 1, London, 1977, pp. 93-94.

Vouloir agrandir un bâtiment de Cass Gilbert est une tâche délicate: son architecture étant excellente, il est inévitable que l'on fasse des comparaisons. L'agrandissement du musée Allen Memorial posait des problèmes particulièrement difficiles vu qu'il s'agissait de toucher à ce qui est devenu l'un des repères iconiques d'Oberlin. Y ajouter une aile revenait à peindre une moustache à une madone. L'unité de la composition était aussi difficile à obtenir, une villa renaissance symétrique n'acceptant pas mieux l'adjonction d'une aile qu'une Vénus n'accepte celle d'un chapeau melon. Pire encore, l'agrandissement devait se faire sur le côté du bâtiment, l'arrière étant déjà occupé par l'extension de

Clarence Ward (1937). Nous nous y sommes finalement pris comme l'aurait fait un architecte du Quattrocento chargé d'agrandir une véritable villa de Fiesole deux générations après son édification. Nous avons ajouté un nouveau bloc utilitaire d'un style architectural que l'on voit fréquemment aujourd'hui. Il était sans doute inévitable que notre adjonction – qui contraste d'une certaine manière avec le bloc original et qui, par d'autres aspects, lui est analogue – soit malencontreuse. Elle ne montre non plus pas trop de respect pour le passé. Sur les places italiennes, les juxtapositions de ce genre se sont accumulées au cours du temps pour aboutir à cette dense complexibilité architecturale que nous admi-

Im Sommer 1977 haben wir die Erweiterung des Allen Art Museums durch Venturi & Rauch ausführlich in dieser Zeitschrift dokumentiert.¹ Seither ist der Bau von Kritik nicht verschont geblieben. Es wurde z.B. bemängelt, der Anbau sei zu «modern», während man doch gerade von Venturi eine historisierende Nachempfindung der Neurenaissancearchitektur von Cass Gilbert (dem Architekten des ursprünglichen Museumsbaus) hätte erwarten können.² Uns scheint es gerade ein besonders aktueller Aspekt dieses Museumsanbaus zu sein, dass er, entgegen «post-moderner» Mode, eine dezidiert «sachliche» Formensprache vorträgt.

Etwas von der Präzision, mit der im folgenden Essay argumentiert wird, würde auch der europäische Architekturdiskussion guttun.

S.v.M.

¹ *werk · archithese* 7-8, 1977, pp. 50 bis 53

² Nicht zufällig ist es Robert Stern, der, «päpstlicher als der Papst», Venturis Prinzipien vor der «Inkonsequenz» seiner Architektur in Schutz nehmen zu müssen glaubt; vgl. «Venturi and Rauch: Learning to like them», in *Venturi and Rauch. Architectural Monographs*, Nr. 1, London, 1977, pp. 93-94.

rons tant. Ces complexes gagnent en vitalité ce qu'ils perdent en unité de composition. Cependant, ce n'est pas tant une préférence esthétique qui nous a poussé en premier lieu à juxtaposer de la sorte du neuf à de l'ancien, mais certaines caractéristiques du terrain et du programme. Seule une étroite bande de terrain incliné entre le musée et l'auditoire voisin pouvait recevoir la nouvelle aile. Il n'y avait place pour un agrandissement ni du côté nord, ni à l'arrière du bâtiment.

Une aile contenant galerie, bureaux, bibliothèque

Le programme était complexe. Il s'agissait d'agrandir le musée d'art en lui ajoutant une vaste ga-

lerie, de fournir des locaux complémentaires au département des arts, de reloger la bibliothèque d'art et le laboratoire de l'Association inter-musée de conservation (ICA), et de rénover le musée existant en lui ajoutant une galerie supérieure, en lui donnant de nouveaux locaux d'entrepôt, en installant l'air conditionné avec contrôle de l'humidité, et en prévoyant une surface d'envoi et de réception à partager avec la nouvelle aile. Nous devions donc modifier le programme et la disposition du premier bâtiment et de l'extension de 1937, puis traiter ces deux blocs et la nouvelle aile comme un tout.

Les contraintes du terrain et les relations fonctionnelles dictaient un long bâtiment s'alignant de



64 Venturi & Rauch, Architekten, Philadelphia; Mitarbeiter Jeffrey Ryan: Erweiterung des Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio (1974-1977). Frühe Projektstufe (Ausführung leicht abgeändert). / Venturi & Rauch, architectes; collaborateur Jeffrey Ryan: addition au Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio (1974-1977).

près sur l'ancien complexe et se rattachant à l'avant de l'ancien musée par la nouvelle galerie. Pour des raisons de sécurité, on ne devait pouvoir entrer dans la nouvelle galerie qu'en passant par l'ancien musée. Quant aux autres nouveaux locaux, on devait pouvoir y accéder par la pelouse de devant. Il nous est rapidement apparu que – par souci d'économie et de simplicité – tout devait être regroupé en une aile (fig. 64).

Galerie: traditionnelle. Eclairage: naturel

Nos clients souhaitaient que la nouvelle galerie, la Galerie Ellen Johnson d'art moderne, soit de caractère assez neutre pour pouvoir accueillir des expositions très variées, et assez générale de forme pour pouvoir s'adapter à ses diverses expositions. La boîte noire – soit une pièce aveugle avec un système d'éclairage électrique universel au plafond, dénuée de tout caractère architectural et équipée d'un système universel de panneaux libres – donne un maximum de liberté dans l'organisation de l'espace et de l'éclairage. C'est là une manière théâtrale d'envisager l'exposition des objets d'art: le musée est une scène, l'exposition un jeu de décors. Nous souhaitions une galerie traditionnelle avec un éclairage naturel, une galerie qui ait un caractère architectural propre, une pièce plus qu'une scène, et qui donne un sentiment d'endroit autant que d'espace.

(...) Notre client voulait une galerie d'environ 290 m². Le choix d'un plan presque carré a été en grande partie déterminé par le caractère et les limitations du site. Cette forme nous plaît par le contraste qu'elle crée avec la galerie précédente de l'ancien bâtiment, par son caractère neutre, et par la facilité avec laquelle on peut la subdiviser (...). Le carré a été quelque peu tordu sous la pression du plan de la partie arrière du bâtiment, ce qui nous plaît parce que cette grande forme très générale en tire une certaine échelle, parce que cela reflète le mode asymétrique de rattachement à la galerie symétrique et évoque le complexe académique dont cette galerie est un élément. Une fenêtre placée dans un angle de la galerie donne sur une colonne décorative «ionique» et sur un axe passant par le

jardin des roses du complexe de Gilbert.

Fenêtres ou modulateurs?

La hauteur inhabituelle de la galerie a aussi été dictée par la contrainte que constituait le rattachement à l'ancien bâtiment. En élévation, ce sont surtout les exigences de l'éclairage naturel qui ont prévalu. Nous avons préféré éviter les jeux théâtraux d'espace et de lumière (claires-voies en dents de scie, etc.). Tenants d'une architecture symbolique et commune plutôt qu'héroïque et originale, nous souhaitions que la lumière pénètre par des fenêtres reconnaissables plutôt que par d'ingénieux modulateurs. Nous étions également opposés à l'emploi d'ouvertures zénithales dans la galerie, en partie parce qu'elles percent, en partie parce que la lumière zénithale a si souvent été imitée électriquement que nos yeux tendent à prendre le naturel pour de l'artificiel. D'autre part, l'effet péniblement obtenu est perdu dès que passe un nuage. Ce sont donc des fenêtres haut placées dans les parois qui constituent la principale source de lumière naturelle de la galerie. Elles fournissent une lumière générale bien répartie à hauteur d'œil et ménagent sur les parois l'espace nécessaire aux tableaux. (...)

Ateliers

Les autres nouveaux locaux sont logés dans un atelier de trois étages de forme rectangulaire avec des baies adaptées, des fenêtres en bandes continues et un corridor axial (fig. 64). Le rez abrite des studios, un atelier, des locaux pour l'ICA, un espace réservé à du matériel mécanique, et un local de rangement. On trouve au premier les laboratoires et les bureaux de l'ICA, un salon pour les étudiants et une salle d'étude. La bibliothèque entourée de fenêtres occupe le troisième étage. L'on a opté pour un atelier classique à cause de la simplicité, de l'économie et de la souplesse de cette solution et à cause de son caractère: les artistes préfèrent travailler dans un cadre simple plutôt que dans une mise en scène compliquée. Les studios se trouvent généralement dans des galeries, des garages ou des fabriques reconvertis, pas dans des projets de concours d'architecture, et

surtout pas dans l'œuvre élaborée d'un autre artiste.

Une bannière médiévale pendant à un balcon Renaissance.

Vu de l'extérieur, l'ajout a la forme d'une boîte aux surfaces planes faite de différents matériaux, dont certains sont décorés. Il se trouve en retrait de l'ancien bâtiment. Il a des fenêtres en bandes asymétriques et un fort avant-toit, et est rattaché directement à l'ancien bâtiment, sans élément de transition. Cette disposition satisfait aux besoins de la galerie et de ses services. Les surfaces planes s'harmonisent aux proportions simples et au relief peu marqué des décorations Quattrocento de la façade principale du musée de Cass Gilbert. Les surfaces presque complètement planes de la nouvelle aile semblent par ailleurs s'effacer quelque peu devant la suite d'arcades marquant clairement au centre de la façade l'entrée du musée. Le granit rose et le calcaire rougeâtre de la nouvelle façade répondent dans les couleurs et contrastent par la disposition avec les panneaux polychromatiques hiérarchisés et les ouvertures bien ordonnées de l'ancien bâtiment. Notre façade n'a même pas reçu de base architecturale. En combinant ces textures, ces couleurs et ces formes, nous pensions à une bannière médiévale pendant à un balcon Renaissance lors du Palio. L'arrière du nouveau bâtiment est en briques ocre clair – comme il convient à un atelier – semblables à celles de l'Auditorium Hall d'à côté. Ce matériau simple est utilisé du devant au dernier décrochement. Il contraste avec les matériaux et le décor plus élaboré de la galerie.

Décrochements du plan; hauteur constante

Les décrochements du plan de l'ancien bâtiment, de la galerie et de l'atelier permettent de mieux distinguer la galerie de l'atelier, de ménager une entrée frontale à l'atelier et de laisser la lumière du jour pénétrer par le bout du corridor. Ils allègent la masse ajoutée à l'ancien musée, estompent l'effet de dualisme entre ancien et nouveau, et permettent de sauver un maximum d'arbres et de pelouse. Mais bien que, pour ces raisons, nous ayons brisé le plan et

articulé les décrochements par des changements de matériaux, nous avons donné aux nouveaux bâtiments une hauteur constante afin de contrebalancer cette diversité. Le terrain légèrement incliné se prêtait à un tel traitement de l'élévation. L'atelier et la galerie ont en outre les mêmes fenêtres en bandes continues et le même avant-toit ininterrompu, ce qui accentue l'unité de ces divers ajouts. Le fort avant-toit, qui assure la protection des fenêtres de la galerie, ombrage aussi de manière bienvenue les fenêtres de la bibliothèque de l'atelier.

Si nous avons rattaché les nouveaux bâtiments à l'ancien musée de la manière que nous avons choisie, c'est tout d'abord parce que cette solution fonctionnait et que toutes nos autres tentatives étaient moins satisfaisantes. Ensuite, il nous plaisait de placer un nouveau pavillon indépendant contre l'ancien sans transition – ou plutôt avec une transition à l'échelle du détail – en élevant une bande verticale de granit rose de 25 cm sur la nouvelle paroi, au point de rencontre entre les décorations – différentes – des deux pavillons, bande qui reçoit les moulures classiques de l'ancien bâtiment. Nous avons également réglé avec précaution la hauteur de la nouvelle aile et de son avant-toit qui surplombe le toit de l'ancien musée. (...)

Vestibule de transition

Bien que notre pavillon soit indépendant en forme et en silhouette de l'ancien bâtiment, il s'infléchit vers l'ancien bâtiment tant par son plan que par la composition asymétrique de ses fenêtres. En fait, il y a bien un élément de transition. Il est compris dans le nouveau pavillon et inscrit dans sa façade. Les fenêtres en bandes s'arrêtent près de l'ancien bâtiment, et la fenêtre d'en bas, proche de l'ancien bâtiment, suggère un lien vitré. Il en va de même à l'intérieur où, bien que le nouvel espace forme un gros cube directement juxtaposé à l'ancienne galerie, cette fenêtre et le bloc des ascenseurs suggèrent un vestibule de transition.

L'échelle du nouveau bâtiment est aussi généreuse que celle du bâtiment de Gilbert et nous avons placé près de l'entrée quelques éléments d'échelle humaine: une