



HAL
open science

Architecture radicale italienne : discours et représentations

Hugo Soubiron

► **To cite this version:**

Hugo Soubiron. Architecture radicale italienne : discours et représentations. Architecture, aménagement de l'espace. 2014. dumas-01224444

HAL Id: dumas-01224444

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01224444>

Submitted on 4 Nov 2015

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.

Copyright

Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivant :

	OUI	NON
Consultation sur place	✓	<input type="checkbox"/>
Impression	✓	
Diffusion Intranet	✓	
Diffusion Internet	✓	
Exposition	✓	
Publication non commerciale	✓	

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Architecture radicale italienne

discours et représentations

mémoire de master en architecture



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTELIBRE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Architecture radicale italienne

discours et représentations

mémoire de master en architecture

Le présent mémoire a été produit sous la direction de Enrico Chapel, architecte, docteur, enseignant à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse durant l'année universitaire 2013-2014.

Ont participé à l'élaboration de ce mémoire, directement ou indirectement : Enrico Chapel, enseignant, architecte, docteur en architecture ; Constance Ringon, doctorante, architecte ; Katerina Polychroniadi, enseignante; Stéphane Gruet, enseignant, philosophe, architecte ; Corinne Sadohk, enseignante, sociologue ; Marc Raymond, enseignant, architecte ; Anne Péré, enseignante, urbaniste ;

Couverture : un lago di nuvole tra eterne montagne, issu de la série **Monumento Continuo**, 1969-1970, par Superstudio.

Composé en CheapProFonts Serif Pro pour les titres et les corps de texte principaux et en Garamond pour les notes de bas de page et les légendes des images.

Réalisé par Hugo Soubiron au sein du séminaire Architecture, Territoires & Sociétés, coordonné par Enrico Chapel.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Sommaire

Remerciements	07
Introduction	09
PREMIERE PARTIE	
De la crise des CIAM aux radicaux, un contexte	
Au tournant de la modernité	17
Pop-Art et architecture	27
L'architecture radicale	45
DEUXIEME PARTIE	
De la théorie à la représentation : quelle(s) manière(s) de pratiquer l'architecture ?	
Le cas italien : Archizoom & Superstudio	55
Que percevons-nous ?	73
CONCLUSION	
Vers une nouvelle pratique de l'architecture ?	111
ANNEXES	117

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Remerciements

Merci à Enrico Chapel, pour sa patience, son accompagnement, sa compréhension et sa sollicitude. Cette année fut, pour moi, très enrichissante : de nouvelles connaissances sur un sujet jusqu'alors inconnu.

Merci à toute l'équipe de l'atelier ATS, qui m'a permis d'avancer dans mon travail.

Merci aux membres des jurys successifs, pour leurs critiques constructives qui m'ont permis d'aller de l'avant et d'essayer de trouver les bonnes questions.

Merci aux étudiants, camarades et amis, de l'atelier et d'ailleurs, pour leur amitié et leur soutien.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Introduction

Que ces images sont fascinantes. Voici ce que l'on se dit, lorsque l'on fait face, pour la première fois à ces images, qu'elles soient produites par Archizoom Associati ou par Superstudio. Alors, forcément, on s'interroge... Quels sens se cachent derrière ces paysages ? Quelles sont les théories, les pensées de leurs auteurs ? Quels liens entre ces théories et leurs représentations ? Et surtout, quel apport à la pratique du métier d'architecte ?

Toutes ces questions nous sont venues lorsque nous nous sommes intéressés au sujet de l'architecture radicale italienne. Mais nous ne sommes pas arrivés dans cet atelier de séminaire avec l'idée de travailler précisément sur ce sujet en particulier... Mais plutôt avec l'idée de travailler sur les utopies urbaines. En effet, nous avons toujours été fascinés par les images produites par ces idées, comme Broadacre City, imaginée par Frank Lloyd Wright par exemple. De plus, il semblait, à nos yeux, évident que la notion, le concept d'utopie urbaine entraient bien dans les thèmes Architecture, Territoires et Sociétés. C'est au cours de presque un semestre de pérégrinations dans des ouvrages ou dans des images, que nous tenions enfin un sujet intéressant, en rapport plus direct avec la pratique de l'architecture et de la ville, mais aussi de sa relation au territoire et à la société. Ainsi, nous sommes arrivés à nous pencher sur la question de l'architecture radicale d'Archizoom et de Superstudio, au terme d'un intérêt accentué sur le type d'images produites, non seulement par eux, mais aussi par d'autres avant eux, comme Archigram. Il fallut alors dégager une problématique sur le sujet.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

L'état des savoirs sur la radicalité italienne porte essentiellement sur l'aspect critique de l'oeuvre produite par ces architectes. Les monographies consultées, de même que les ouvrages historico-critiques (tels que Architecture Moderne, une histoire critique de Frampton ou encore Superarchitecture, le futur de l'architecture de Rouillard) revenaient sur cet aspect critique en relation avec le contexte particulier dans lequel les radicaux prenaient leur place. Mais, au fil de nos discussions avec notre tuteur, il devenait évident qu'un aspect lié à la pratique et à la réflexion sur le triple parallèle architecture/ville, ville/territoire, architecture/territoire n'avait pas suffisamment été exploré, en tout cas pas à notre connaissance.

Enfin, nous avons énoncé une problématique, qui selon nous, reprenait bien nos interrogations de même que les faits établis :

Les images produites par les groupes de l'architecture radicale italienne des années 1970 constituent le support de leurs positions vis-à-vis de leur époque. Cependant, ne pourraient-elles pas véhiculer un message autre ?

En vue de répondre à cette problématique, nous avons émis une hypothèse basée sur ce que nous ressentions lorsque nous observions les images produites à cette période :

Au delà de l'aspect critique sur la super architecture, de « l'architecture du supermarché et de l'essence super », et à la lumière des prises de positions initiales de ces groupes contre leurs enseignements universitaires et des influences qu'ils ont reçues d'autres horizons (art pop anglais, américain, la revue Archigram, le Team 10...), ces images pourraient constituer l'expression de la volonté d'une génération à travailler à une échelle qui tienne compte à la fois de l'architecture, de la ville, des territoires et de la société.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Aussi, afin d'étayer notre raisonnement, nous nous proposons de nous appuyer, d'une part, sur un corpus constitué uniquement d'images (détaillé dans la table des illustrations), convoquées tout au long de notre travail ou bien pour illustrer notre propos, ou bien pour servir de support à notre raisonnement. Notre méthode, progressive, est découpée en deux temps. Dans un premier temps, elle sera d'ordre descriptive et informative. Dans un second temps, elle sera, grâce à la mise en lumière des premiers éléments, tournée vers l'analyse.

Nous avons donc décidé de développer le plan suivant. Dans une première partie, nous reviendrons sur l'état des savoirs historiques sur la période étudiée, et nous nous intéresserons au cheminement qui conduira à l'émergence de l'architecture radicale, et ce depuis le début des années 1950. Nous aborderons le pourquoi de la fin des CIAM et ses conséquences, le développement de l'architecture expérimentale, les rapports qu'elle a entretenue avec le Pop-Art naissant, jusqu'à la création de l'architecture radicale. C'est une partie dans laquelle à la fois nous relaterons des faits établis et porterons un regard personnel sur ces faits. Il s'agit de dresser un contexte époqual pour notre sujet.

Dans une seconde partie, nous nous pencherons précisément sur le cas d'Archizoom et de Superstudio comme acteurs de la radicalité, puis nous feront une analyse sensible, intuitive, exploratoire mais néanmoins fondée sur des notions d'analyse scientifique, d'une sélection d'images, choisies pour leur rapport à notre sujet et pour les réponses potentielles qu'elles peuvent apporter à notre raisonnement, en vue de pouvoir répondre à notre problématique de départ.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

PREMIERE PARTIE

De la crise des CIAM aux radicaux, un contexte

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Au tournant de la modernité

D'une génération à l'autre : la fin des CIAM

D'une génération, l'on est passé à la suivante. Les vieux maîtres de la modernité européenne ont laissés place aux jeunes disciples. Portés par leur fougue, et par leur volonté de servir au mieux les intérêts d'une société qui fit peau neuve durant l'après 1945, la jeune génération des architectes participant et animant les Congrès Internationaux de l'Architecture Moderne (CIAM) a en quelque sorte rompu la trame historique de ce mouvement architectural. De cette rupture, à partir des années 1960, vont naître plusieurs nouveaux courants. Certains resteront sur un plan parallèle à la modernité, ou en constitueront une extension, comme le mouvement brutaliste, ou le néo-corbusianisme. Les autres profiteront de cette « brèche historique » pour tenter de renverser la vapeur, comme si le mouvement moderne constituait un carcan dont il fallait s'échapper : la post-modernité naquit au début des années 1980¹, après une décennie de recherche et de réflexion, avec comme rôle assumé de prendre à contre-pied tous les points qui constituaient l'essence de la modernité, considérée dès lors comme trop ennuyeuse. Elle puisa non seulement dans les expérimentations menées par des groupes d'architectes partout dans le monde (notamment en Europe) mais aussi dans un travail d'observation sur le terrain concernant la construction et l'évolution des villes en fonction de la société.

1. Suite à la publication du livre manifeste *Learning from Las-Vegas* par Robert Venturi et Denise Scott Brown. Le couple cherche à remplacer l'austérité et la pureté de l'édifice par le fourmillement des détails, et prône le retour à l'ornement, que Adolf Loos avait passé sa vie à éliminer. La référence à un passé moderne est faite par la fameuse phrase «Less is a bore», littéralement, «le moins est ennuyeux».

L'objet de notre propos dans cette première partie est de rendre compte et de comprendre comment et pourquoi il y a eu rupture au sein même des acteurs de la modernité, et en quoi cela a constitué l'amorce de courants comme le mouvement radical italien.



Visuel de promotion du 7^{ème} congrès des CIAM, à Bergame, Italie, 1949

Les CIAM sont nés, d'une part, en 1928, de la nécessité de diffuser l'architecture moderne, à la fois dans les territoires (l'internationalisme revendiqué de cette nouvelle institution du milieu de l'architecture conduira à la tenue de congrès dans plusieurs pays sur le continent européen) et dans les mentalités. Dans les mentalités, car au début du XX^{ème} siècle, la modernité constitue un mouvement à contre-courant des académismes issus de l'enseignement dispensés dans les écoles d'arts (les Beaux-Arts en France, notamment). Il y aura même en Allemagne une tentative d'institutionnalisation (pourrait-on être tenté de dire académisation, ce qui serait un paradoxe ?) avec la création en 1919 du Bauhaus à Weimar, qui ne résistera malheureusement pas au nazisme en 1933. Cependant, n'étaient présent aux CIAM que des membres du milieu de l'architecture, et éventuellement d'autres milieux artistiques, lorsqu'il aurait fallu aussi la présence d'acteurs et de décideurs, afin que les projets prennent corps et puissent être pratiqués, selon nous la meilleure manière pour un bâtiment de faire ses preuves et d'être accepté (ou non) par la société. Cela renforce, de notre point de vue, le caractère restreint que revêtent les CIAM.

D'autre part, les CIAM d'avant 1939-1945 sont également, selon nous, une réponse à un contexte qui est celui, lors de leur création, de l'entre-deux guerres mondiales. Dans cette atmosphère sur fond de tensions entre les nations du vieux continent, d'autant plus nourries par les répercussions terribles de la crise boursière nord-américaine de 1929, certains représentants emblématiques de la modernité sont convaincu que l'architecture doit rendre service et être source de bienfait sur la société. C'est pourquoi mettre au cœur des questions de la construction, de l'industrie et de la planification urbaine des thèmes tels que le fonctionnalisme, la standardisation et le rationalisme se sont révélés, aux yeux de ces architectes, comme une priorité absolue, afin de répondre à des exigences et à des contraintes liées aux conjonctures économiques difficiles.

En définitive, le fait d'être en phase avec leur contexte économique, politique et social était vital pour

LE GROUPE CIAM-FRANCE

URBANISME DES C. I. A. M.

LA CHARTE D'ATHÈNES

avec

UN DISCOURS LIMINAIRE

de

JEAN GIRAUDOUX

PLON

Couverture de la Charte d'Athènes, 1944

65 Les valeurs architecturales doivent être sauvegardées (édifices jugés au cas échéant précieux).

La vie d'une cité ne se développe continue, manifeste à travers les siècles par des œuvres matérielles, vivantes ou construites, qui lui donnent de sa personnalité propre et dont on ne peut se passer. Ce sont des éléments précieux du passé qui sont respectés pour leur valeur historique ou sentimentale et dont, comme parés, on est fier. Ce sont des éléments de la vie humaine. On ne peut pas les laisser disparaître sans que la cité ne perde une partie de son patrimoine humain et sans que les générations futures ne soient privées de leur patrimoine. On a donc le devoir de leur proposer une responsabilité et l'obligation de faire tout ce qui est en leur pouvoir pour sauvegarder ces éléments de notre héritage.

66 Elles seront sauvegardées si elles sont l'expression d'une culture vivante et si elles répondent à un intérêt général.

La cité, qui n'est qu'un être vivant, s'écrit dans les œuvres de ses hommes. Elle vit dans les témoignages du passé, reconnaît et découvre ceux qui sont encore bons vivants. Tout ce qui est passé n'est pas, par définition, dans la perspective de l'avenir. On choisit pour l'avenir ce qui doit être respecté. Si les valeurs de la ville sont liées par la persistance de certaines personnes, institutions, monuments, d'une cité vivante, la solution sera recherchée, capable de concilier deux points de vue opposés : dans les cas où l'on se trouve devant des constructions précieuses de nombreux exemplaires, certaines seront conservées à tout égard, les autres, dans d'autres cas, la seule partie conservant un souvenir ou une valeur réelle pourra être conservée. En fait, dans certains cas exceptionnels, la sauvegarde totale d'éléments précieux par leur situation mais qui méritent par leur haute signification culturelle ou historique d'être conservés, pourra être envisagée.

67 Si leur conservation n'est pas possible, le sacrifice de populations nombreuses dans des conditions multiples.

La seule façon de passer par un état de civilisation est de passer par un état de civilisation. On ne peut pas passer par un état de civilisation sans passer par un état de civilisation. On ne peut pas passer par un état de civilisation sans passer par un état de civilisation. On ne peut pas passer par un état de civilisation sans passer par un état de civilisation.

68 S'il est possible de remédier à leur présence préjudiciable par des mesures radicales : par exemple, la déviation d'éléments vitaux de circulation, voire même le déplacement de centres considérés jusqu'ici comme immuables.

La croissance exceptionnelle d'une ville peut créer une situation préjudiciable conduisant à une impasse dans un secteur qui par certains aspects. L'obstacle ne pourra être surmonté que par la déviation. Mais lorsque cette mesure entraîne la destruction de véritables valeurs architecturales, historiques ou spirituelles, même vaines, sans doute, recherchées pour leur valeur. Au lieu de supprimer l'obstacle à la situation, on déplace le problème, on lui impose un passage sous un tunnel. Enfin on peut aussi envisager un autre moyen de remédier à la situation : changer complètement le régime de circulation de la zone affectée. L'immigration, l'immersion et les ouvrages techniques peuvent se combiner pour arriver à détourner les voies qui paraissent les plus désastreuses.

69 La destruction de l'ensemble de l'entourage des monuments historiques favorise l'écoulement de l'air, l'hygiène, la circulation.

Il est possible de réaliser des constructions de maisons isolées et de grands ensembles qui offrent un cadre historique. C'est une chose regrettable mais inévitable. On cherche de la manière pour l'entourage des bâtiments anciens. Les valeurs du passé y gagnent, mais les valeurs nouvelles, inséparables de la vie, sont également respectables et dignes. En fait, les quartiers avoisinants bénéficient largement.

L'emploi de styles du passé, pour préserver l'authenticité, dans les constructions nouvelles érigées dans les zones historiques, a des conséquences néfastes. Le maintien de tels usages ou l'introduction de telles initiatives ne sera toléré sous aucune forme.

70 De telles méthodes sont contraires à l'esprit de la Charte. Jamais un retour en arrière n'a été constaté, jamais l'homme n'est revenu sur ses pas. Les chefs d'œuvre du passé nous montrent que chaque génération est la maîtresse de son présent, ses conceptions, son esthétique, l'air du temps, pour servir et prolonger son imagination. À la vue de ces ressources techniques de l'époque qui était sienne. Copier servilement le passé, c'est se condamner au mensonge, c'est égarer le « flux » en principe, puisque les conditions sociales qui ont permis de réaliser ces réalisations et que l'application de la technique moderne à un idéal primitif n'a jamais permis qu'à un seul moment de nous voir. En fait, le flux a été, bien d'ailleurs, à une impression d'ensemble et de donner le sentiment de la portée de ce qui, en équilibre, a été une représentation fidèle, capable de tenir le discours sur les témoignages architecturaux qu'on a le plus à cœur de préserver.

Extrait de la Charte d'Athènes, 1944

ces architectes, ces artistes et ces penseurs (on peut notamment citer, parmi les membres fondateurs des CIAM : Le Corbusier, Hannes Meyer, Gerrit Rietveld, André Lurçat, Sigfried Giedion...).

Le fait que les CIAM soient restés des congrès aux comités relativement restreint ont très probablement contribué au principe de fonctionnement des réunions, qui prenaient davantage un aspect universitaire que collégial : chaque membre ou équipe au sein des congrès présente un projet en relation avec le thème du congrès en question, et l'idée était de faire se confronter les postures, les solutions proposées, de débattre, afin de tirer le meilleur de chaque partie et de comprendre les écueils de chaque proposition. Chaque session sera plus ou moins dominée par une ou des personnalités², le cas le plus récurrent étant celui de Le Corbusier, qui domina les débats des trois congrès qui eurent lieu entre 1933 et 1947. La Charte d'Athènes, éditée par Le Corbusier en son seul nom en 1944, et bien qu'étant à la base le fruit d'un travail collectif au sein des CIAM, peut être vue selon nous comme une preuve de cette préemption du débat.

Si Kenneth Frampton définit trois périodes du fait de l'influence de Le Corbusier sur plusieurs manifestations consécutives, l'objet de notre propos nous enjoint à nous limiter à l'avant et à l'après seconde guerre mondiale, événement majeur qui va modifier en profondeur la manière de vivre : elle aura de fortes conséquences sur l'économie, la politique, mais aussi la culture, et donc sur la société. En bref, les CIAM sont nés pour répondre aux besoins d'un contexte particulier (l'entre-deux guerres) et ont continués de se tenir dans un contexte radicalement différent, qui est passé d'une société organisée autour de la notion du travail, de la famille, soit des valeurs bourgeoises du début du XX^{ème} siècle, à une société organisée autour de la production / consommation de masse, et fortement ancrées dans les valeurs et la culture populaires.

Or, dans la seconde période (après-guerre), participent aux CIAM toute une nouvelle génération d'architectes nés durant l'entre-deux guerre. Et alors que la

2. Kenneth Frampton, dans son livre *L'architecture moderne, une histoire critique*, distingue trois grande période, les deux premières pré 1939-45, la troisième après 1947. La deuxième période est celle dominée par Le Corbusier, qui avance dans ses théories sur l'architecture et l'urbanisme (*Vers une architecture et Urbanisme*) et utilise les CIAM comme lieu où dispenser sa réflexion et la confronter aux autres membres.

NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Photographie de groupe, séance des CLAM, non daté

première génération semble continuer de se préoccuper de problématiques datant encore de l'avant 1939, la jeune génération, qui a grandi avec l'essor des nouvelles techniques et avec l'avènement du nouvel ordre mondial, décide de prendre les rênes des congrès. Le tournant eut lieu lors du CIAM 9, qui se tint à Aix-en-Provence (France) en 1953, et lors duquel les leaders de cette génération nouvelle (qui ne sont autres que les futurs membres du Team 10) remettent en cause les principes énoncés par la Charte d'Athènes de Le Corbusier, qui tenait lieu jusque là de fil conducteur pour les congrès³.

Ils estiment que les premières générations sont «incapables d'appréhender avec réalisme la complexité des situations de l'après-guerre⁴», et ne voient en la Charte qu'un amas d'articles et de solutions trop réducteurs, incapables d'être adaptés à des situations telles que celles générées par les destructions de la Seconde guerre mondiale. Les jeunes architectes des CIAM sont pleinement conscients que le monde a changé, que les distances se raccourcissent du fait de l'évolution des technologies, et que rien ne peut être traité comme un tout : chaque situation donnée possède sa propre complexité, et son lot de solutions. Là où les anciens, et plus particulièrement Le Corbusier, prôneraient la destruction des vieux tissus alambiqués de la vieille ville, les jeunes générations sont convaincues que l'on gagne à travailler avec l'existant, et que les nouveaux tissus urbains doivent constituer une extension des anciens.

Au sein des CIAM 9 et 10 (tenus respectivement en 1953 et en 1956), conduits par la jeune génération, on va se pencher sur l'analyse de situation existante, qui «marchent socialement», c'est-à-dire des espaces urbains autodéterminés, que les populations se sont appropriés et qui permettent de mettre en relation les différentes composantes d'une ville (flux, commerces, services, logements...), afin d'en tirer des leçons profitables pour la mise en œuvre et la conception de nouveaux projets en phase avec leur temps et leur société. Les villes ex-nihilo et la froide rationalisation et séparation des espaces en fonction de leurs usages de la génération précédente seront mise au ban des thèmes des congrès. Plutôt que

3. Suite à la publication de la Charte en son nom propre, Le Corbusier va profiter de son influence sur les CIAM entre 1933 et 1947 pour l'imposer et occuper toute la place dans le débat. Les CIAM IV et V auront des thèmes exclusivement en rapport avec l'idéologie de Le Corbusier.

4. Kenneth Frampton, *L'architecture moderne, une histoire critique*, Thames & Hudson, 2006, p. 291

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

de continuer sur la voie de l'abstraction schématique voulue par la Charte d'Athènes : habiter, travailler, se récréer, circuler de la vieille garde, la jeune génération va chercher à saisir l'essence de ce qu'est une ville, de ce qu'est la croissance urbaine, et plutôt que de réfléchir en terme de cellule d'habitation que l'on empilerai pour remplir un certain quota, ils vont essayer de définir quelle est l'échelle supérieure à l'unité familiale. Le fonctionnalisme n'est tout simplement pas adapté au besoin des gens.

La véritable crise est, selon nous, celle-ci. Par la rationalisation des espace et la séparation des fonctions, les modernes de l'avant-guerre pensaient régler les problèmes inhérents à leur époque : un monde et une société organisés autour du travail. Rendre le plus lisible possible dans l'espace cette organisation semblait être la bonne solution : l'ouvrier habite une cellule ; il circule sur une route pour se rendre au travail ; son lieu de travail est tenu à l'écart de toute distraction, le rendement est donc assuré ; il se détend et cultive son corps sur des terrains aménagés au sol, libéré en rez-de-chaussé par les bâtiments linéaires sur pilotis constitués selon le modèle de l'unité d'habitation. Or, dans un monde de mobilité croissante, où les flux sont plus nombreux, où travailler, habiter et se récréer ne constituent plus un paradigme, et où la consommation de produits et de culture s'accroît, la vision qu'avait l'ancienne génération paraît désormais aux yeux de la jeune garde plus qu'obsolete ; inhumaine. L'homme n'est pas à considérer comme un rouage d'une mécanique plus vaste, et le monde comme une machine ; il doit désormais être considéré comme un organisme vivant en symbiose avec le giga-organisme qu'est le monde. Notons tout de même que la prise de pouvoir d'une génération sur la précédente se fit sans heurt et vit même sa légitimité renforcée par une lettre de Le Corbusier lue lors du CIAM 10.

Quoi qu'il en soit, les futurs membres du Team 10 se réunirent une ultime fois en 1959 à Otterlo (Pays-Bas) lors d'une réunion⁵ où fut décidé la dissolution des CIAM. Dès ce moment, le Team 10 prit la relève de la réflexion sur l'architecture et sur la ville, tout en conservant comme aspect de la modernité le fait d'unifier le monde selon un ordre formel et une certaine esthétique.

5. La nature de cette réunion est, semble-t-il, sujette à débat : fut-t-elle le CLAM 11 ou simplement la réunion des derniers architectes encore actifs au sein des congrès ?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Architecture et culture populaire

Team 10, pour un urbanisme concret ?

La vie ne peut pas se résumer aux quatre axiomes habiter, circuler, travailler, se récréer. C'est, comme on l'a vu, sur ce constat que s'est construit le Team 10. Regroupement d'architectes issus de la seconde génération des CIAM, le Team 10 ne fut pas une entité institutionnalisée, comme l'avaient été les CIAM. On pourrait le voir comme un collectif informel, dont les membres fluctuent plus ou moins durant sa période d'existence, mais dont la base solide est immuablement composée des leaders de la jeune génération des CIAM. Cette équipe, chargée d'organiser le dixième congrès en 1956 (d'où le nom de Team 10), était composée de Peter Smithson, Georges Candilis, Rolf Gutmann et Jaap Bakema, rapidement rejoints par Alison Smithson, Aldo van Eyck, Giancarlo De Carle ou encore Shadrach Woods pour ne citer que les plus notables. Le Team 10 naquit du schisme ainsi initié au neuvième congrès des CIAM, et fut formé officiellement en 1960 à Bagnols-sur-Cèze, soit peu de temps après la dissolution officielle des congrès.

Le maître mot de la conduite des architectes du Team 10 : la société. L'analyse de la société, était, alors même que les CIAM existaient encore, le point de focalisation de ces architectes, et un formidable outil pour comprendre les mutations du monde de l'après-guerre. Plus qu'analyser la société, certains membres iront même jusqu'à s'investir dans le monde de la culture populaire, afin de s'immerger dans le milieu qui constitue le point névralgique de la société durant la période 1950-1960. Les besoins des gens, des populations doivent être au centre des préoccupations. Contrairement au mouvement moderne d'avant-guerre, où le rôle assumé de l'architecte devait être celui de l'architecte-démiurge, qui éduque et qui apporte le «bonheur» par la pratique de l'espace, on prend ici, avec les acteurs du Team 10, le point de vue inverse : voyons de quoi les gens ont besoins, et concevons

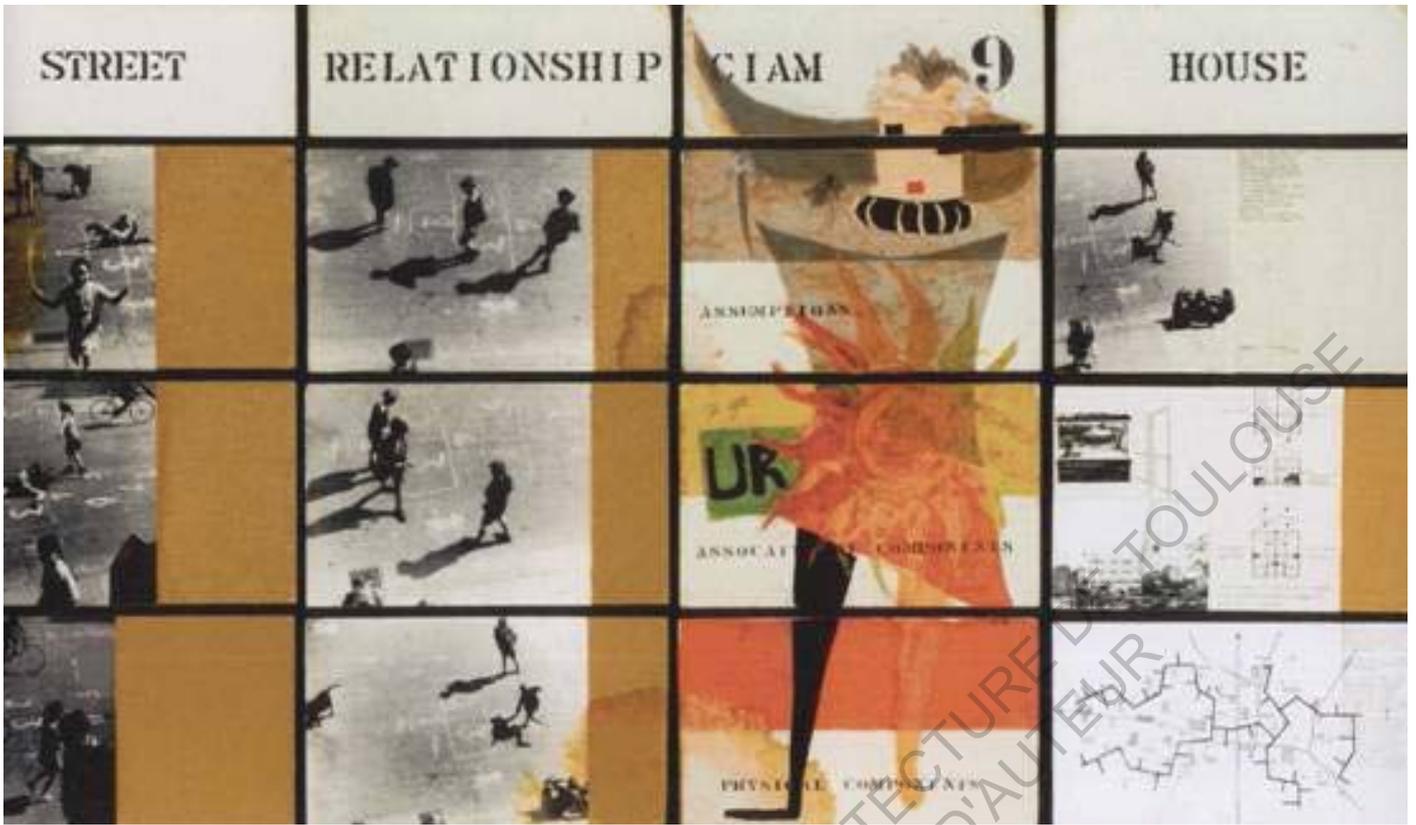


Panneau de propagande, Louisville, Kentucky, Etats-Unis d'Amérique, 1937. Photographie par Margaret Bourke-White

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARTS APPLIQUES
DOCUMENT SOUMIS A PROTECTION

en fonction de leurs besoins. De même, plutôt que de détruire des entités urbaines comme le prône la Charte d'Athènes, le Team 10 va chercher à en comprendre la structure, afin de développer ses projets comme des continuité de ces tissus, en essayant, bien évidemment, d'en améliorer la qualité, mais tout en se basant sur des modèles existant qui fonctionnent du point de vue de la pratique sociale.

C'est la société de la consommation de l'après-guerre qui est donc responsable de la conduite des architectes du Team 10. Dressons rapidement un résumé de cette période. Après la fin de la guerre, et grâce notamment au plan Marshall, les Etats-Unis d'Amérique vont étendre leur influence. Durant cette période, les deux Grands blocs géopolitiques que sont les Etats-Unis et l'Union Soviétique s'affrontent au cours d'une guerre larvée dans les tensions et les micro-conflits provoqués par la volonté de chacun de ces deux blocs d'étendre son modèle économique, social et politique aux autres parties du monde. L'Europe se retrouve divisée en deux par le rideau de fer, et l'ouest du continent sera sous influence américaine, tandis que l'est fait partie intégrante de l'U.R.S.S. Ainsi, le modèle de vie américain, l'américan way of life, est efficacement diffusé (grâce à une propagande omnisciente, qui donne à la publicité son essor). La machine économique ayant redémarré de plus belle, en partie à cause (ou grâce...) des dommages causés pendant la guerre, qui font que les seuils de chômage se retrouvent particulièrement bas. Il fallait reconstruire les logements pour les populations impactées, ce qui a entre autre impulsé le revirement de situation au sein des CIAM. Plus encore, la notion de loisir a été remplacée par la notion de plaisir : avec la société de consommation est née un nouveau type de culture, une culture qui se consomme, proche des populations. Que ce soit de la musique, de la bande dessinée ou du cinéma, les gens de modeste condition ont accès à une culture. L'émergence de la télévision comme média de masse au début des années 1950 va accentuer cette tendance, servant à la fois de diffusion de la publicité des produits de grande consommation, et de certaines formes de la culture populaire (dessins animés, séries TV, émissions, fictions...).

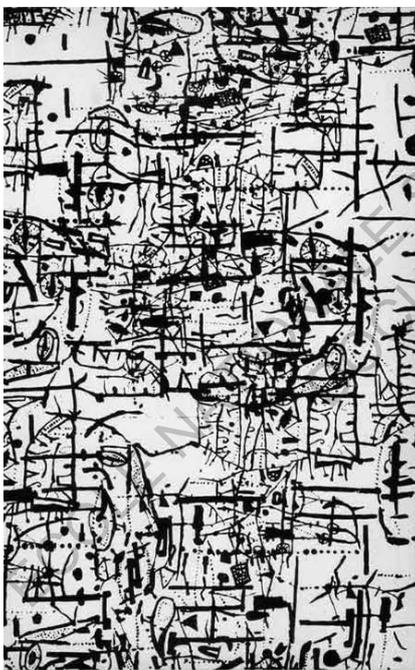


Panneau des Smithson, CLAM 9, 1956

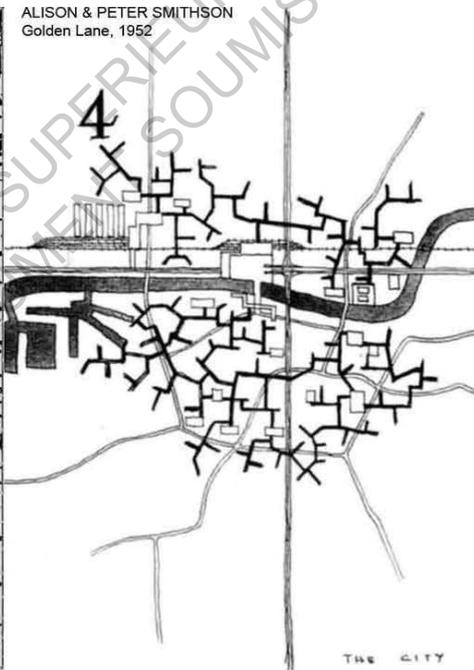
Ce sont les Smithson, en Angleterre, qui seront des plus investis dans cette démarche qui vise à répondre aux attentes des populations, et notamment les milieux les plus modestes, les plus pauvres. Nous ne nous arrêterons que sur leur cas, qui se trouve être déterminant au regard de la tournure que va prendre la manière de penser l'architecture et la ville en Angleterre (et notamment au niveau d'Archigram, qui impacteront à leur tour la manière de penser en Italie). En s'investissant dans un processus de création artistique, en usant, comme seule matière première, les objets faisant partie intégrante du quotidien des gens, ce travail visant à fabriquer un art accessible aux couches défavorisées de la société, qui se reconnaît dans l'imagerie populaire et a la capacité de la comprendre. C'est ainsi que le couple Smithson se retrouva à intégrer l'Independent Group (IG), regroupement informel d'artistes, d'architectes (dont Theo Crosby) et de critiques d'art, reconnu comme étant à l'origine du Pop Art entre 1950 et 1960. « Parallel of Life and Art » fut la première exposition remarquable en 1953, à poser les bases de ce nouveau mouvement artistique, qui allait plus tard impacter de manière sensible le domaine de l'architecture. Les Smithson exposent lors de la troisième exposition « This Is Tomorrow », en 1956, et leurs installations parlent d'elles même : avec Patio and Pavillion, tous les besoins fondamentaux de l'homme en terme d'espace et d'usage, en prenant comme matériau les objets du quotidien. Néanmoins, leur travail le plus conséquent reste celui initié au travers de la photographie. Il nous faut noter que si l'IG était un groupe dont la démarche était à visée artistique, mais tournée vers la société, et vraisemblablement vers le futur⁶ ; les Smithson, en revanche, était davantage dans une démarche d'expérimentation et de recherche d'un nouveau support à partir duquel on pourrait faire projet⁷. C'est d'ailleurs au cours du CIAM 9 qu'ils emploieront pour la première fois la photographie comme support de conception, et qui aura un grand succès auprès des futurs membres du Team 10, qui ne manquèrent pas d'intégrer ce nouveau support à leur processus de conception. Leurs photomontages témoignent bien de leur volonté de faire avec ce qui est déjà sur site. Le travail des Smithson, même s'il n'avait pas volontairement de but artistique avoué, a néanmoins joué un rôle dans l'émergence du Pop Art.

6. Les noms des trois expositions données au cours de l'existence de ce groupe parlent d'eux-mêmes : « Parallel of Life and Art » en 1953, « Man, Machine and Motion » en 1955, et « This is Tomorrow » en 1956.

7. Dans *Superarchitecture, le futur de l'architecture*, Dominique Rouillard insiste sur le fait que les Smithson cherchent au travers de leurs photographies d'abord à évoquer le réel, à la manière d'un documentaire.



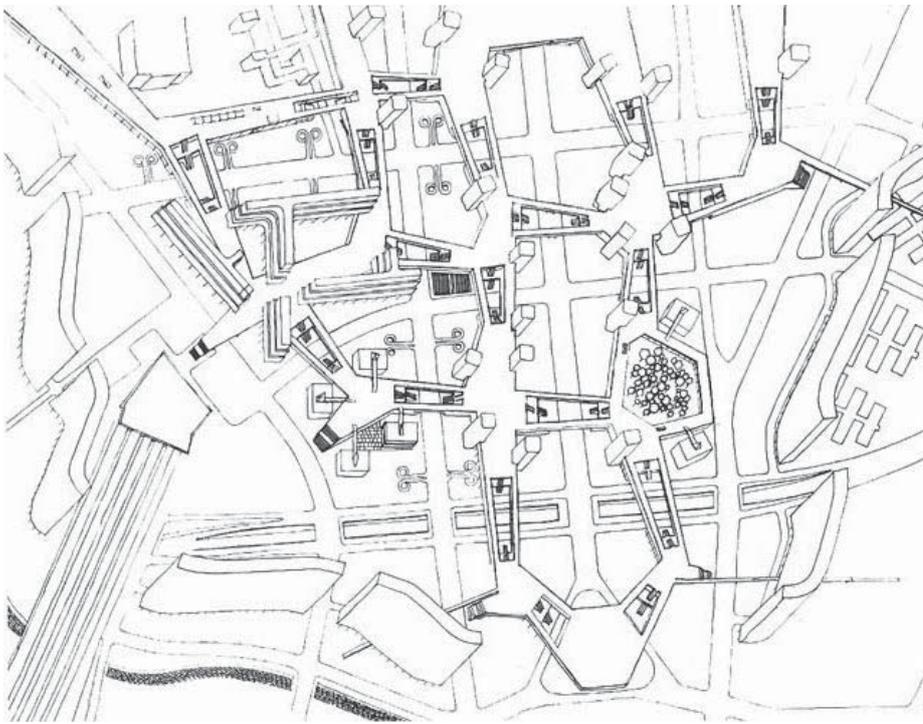
ALISON & PETER SMITHSON
Golden Lane, 1952



Visuels (photomontage, plans, dessins, photographes) du projet Golden Lane, des Smithson, 1952-53

Non content d'avoir innové dans le domaine de la conception en ne se limitant pas à l'analyse des tissus urbains et de leur densité pour faire un projet, et en employant un support délivrant une image à un instant t de la société, les Smithson et les architectes du Team 10 ont, de par leur volonté de concevoir des projet se faisant l'extension, la continuité des tissus urbains existant, remplacent le fonctionnalisme froid et orthogonal moderne, dénué de toute humanité, par un fonctionnalisme organique : « Notre fonctionnalisme signifie accepter les réalités de la situation, avec toutes leurs contradictions et confusions, pour essayer de faire quelque chose avec elles⁷ ». Ainsi apparaissent de nouveaux modèles formels : les clusters (littéralement : grappe), que les architectes superposent sur les trames urbaines existantes., et se développent selon une logique de croissance, à l'instar d'une plante grimpante sur un vieux mur.

Malgré leur volonté revendiquée d'avoir laissé tomber les éléments liés à la Charte d'Athènes et à la modernité d'avant-guerre, nous pouvons souligner que les projets de ces nouveaux modernes, s'ils entendent se baser sur une réalité concrète, prennent formellement des aspects qui rejoignent dans la première moitié de la décennie 1950 les archétypes moderne. Là où se trouve la différence entre les deux modernités à ce stade, c'est dans le travail d'intercalage des éléments. Sous la Charte d'Athènes, on sépare les fonctions ; le Team 10 les mélange. Dans la deuxième moitié de la décennie, vont succéder aux superstructure qui partent depuis le sol (comme le projet Golden Lane des Smithson en 1953) des projet qui vont se superposer à la ville, car si dans la première moitié de cette période, la circulation mécanique n'est pas encore trop présente, en revanche, l'essor de l'automobile comme moyen principal de transport fait revoir aux architectes leurs priorités. Et donc, toujours dans l'optique de faire avec la société (même si celle-ci est en permanence en mutation, du fait de l'apparition de nouvelles techniques et technologies, ainsi que de nouveaux mode de vie), les architectes du Team 10 intégreront immédiatement la donnée « voiture » à leur équation urbaine. D'où ces modèles, comme celui du projet Hauptstadt Berlin des Smithson en

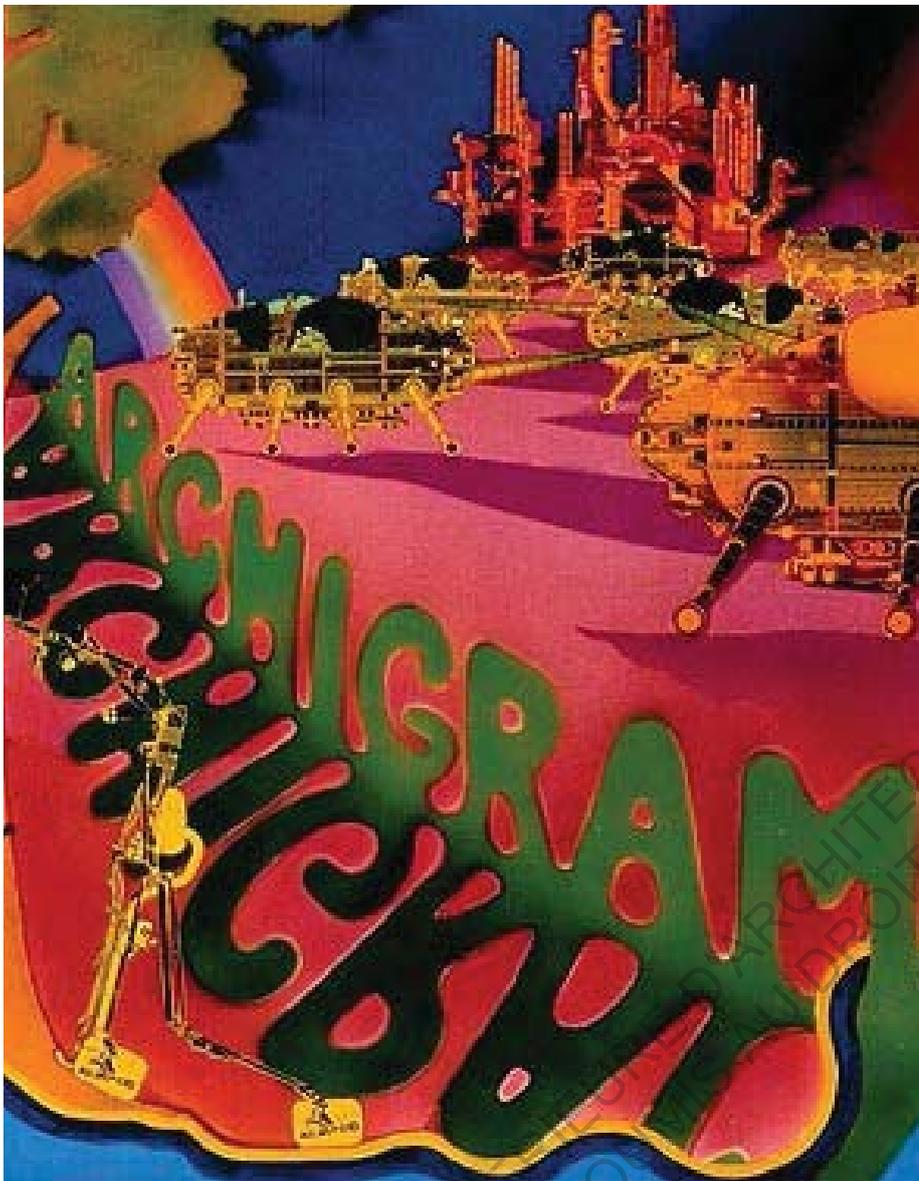


Plan axonométrique, projet pour Berlin des Smithsons, 1957

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1957, de structures qui « mixent » entre les éléments qui constituent l'urbain. Les flux se superposent, les fonctions se croisent, des « poches » de vie sociales sont intercalées entre tous ces éléments : parcs, jardins, commerces, places... En résumé, ce travail pose les bases de la superstructure, au-dessus des villes (voire des territoires). Le sol devient dédié à la voiture, et la vie humaine et sociale prend place sur un plan supérieur. A la fin des années 1950, et paradoxalement, la tendance projectuelle s'est inversée. D'un constat initial de la nécessité de travailler et de projeter en fonction de la société et non pas sur des bases théoriques (voire idéologiques), les architectes de cette génération en sont venus à proposer des plans urbains qui remplacent le fonctionnalisme carré et composé des moderne par un fonctionnalisme organique, constitué de grappe et d'éléments reliés entre eux au hasard des nécessités de la ville et de la société. Le projet comme autant de programmes à superposer.

Ce qui nous interpelle, après ce déroulement des situations, c'est le fait qu'il y ait peu d'opérations urbaines issues de ces réflexions réalisées. La plus remarquable (mais néanmoins un échec au regard des différences entre le projet initial complet, sa volonté pour une nouvelle manière d'habiter en ville, et les nombreuses modifications et abandons de programmes) est sans doute l'opération de Toulouse-Le Mirail par l'équipe Candilis-Josic-Woods. Comment se fait-il, alors même que ces architectes ont œuvrés à l'élaboration de modèles complexes censés trouver un écho dans les consciences des populations, car théoriquement tirés de l'analyse des modes de vie et des sociétés, que ce genre d'opération soit restées marginales ? Mobilisait-on trop de technologies inaccessibles à l'époque ? Certes non, et les projets réalisés de ces architectes post-CIAM le prouvent. Ou mobilisait-on justement une iconographie issue d'un imaginaire collectif populaire, ce qui aurait donné à ces projets, bien malgré eux, un caractère trop fictionnel ? Il semble en effet que, si, aux débuts de leurs travaux de recherches et d'expérimentations, les membres du Team 10 présentaient des solutions urbaines qui restaient relativement « concrètes », dans le sens où elles collaient à une réalité particulière, ces solutions soient devenues



Couverture de la monographie Archigram, Princeton Architectural Press, 1999



Illustration, Archigram, non daté

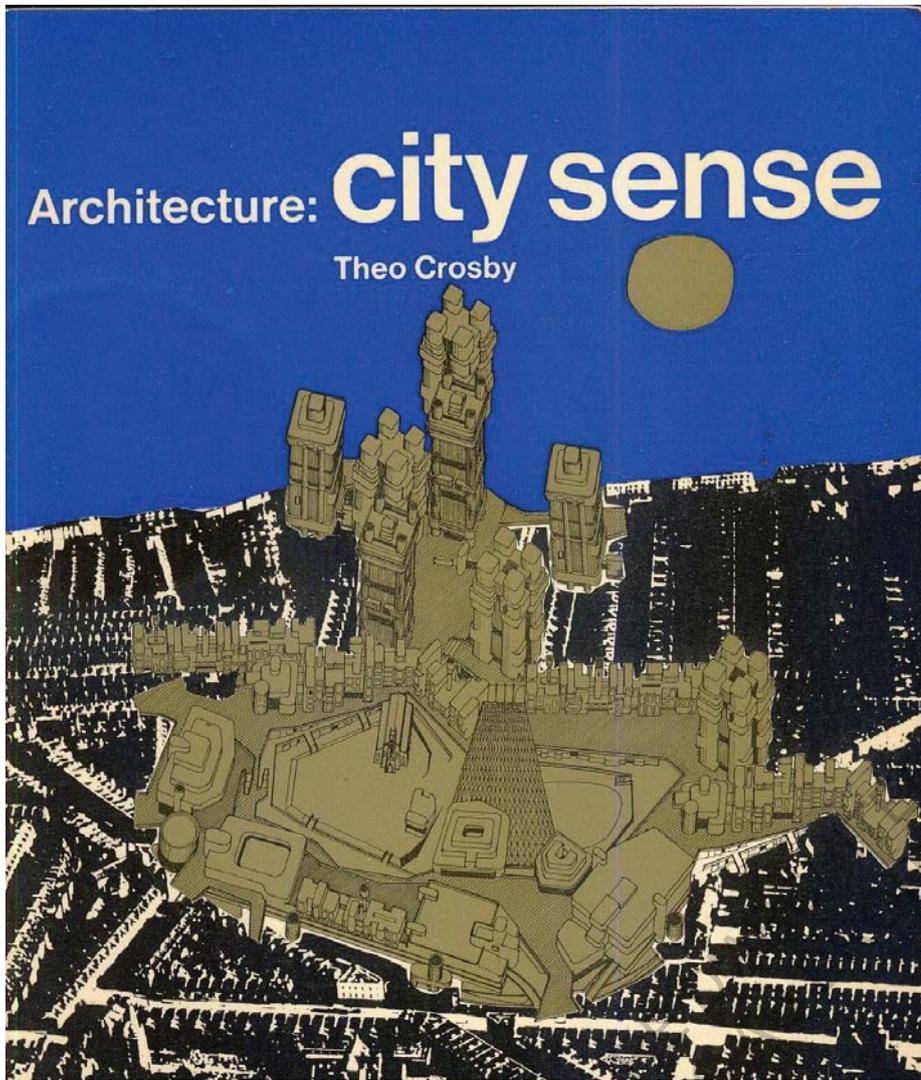
de plus en plus théoriques, les photomontages laissant la place aux dessins et axonométries en noir et blanc.

Le parallèle entre théorie et représentation est ici intéressant, de notre point de vue : au cours de la période d'après-guerre, et sous l'égide du Team 10, la photographie comme support de projet et le photomontage (réalisé à partir de la superposition d'un dessin sur une photo ou un d'un collage passé en photocopieuse) deviennent des outils de conception, au-delà du caractère usuel de représentation. Et cela est de notre point de vue totalement cohérent avec leur démarche de remplacer l'urbanisme fonctionnaliste par un urbanisme à échelle humaine et tiré de l'analyse concrète de la société. Quoi de mieux que de représenter ces nouvelles solutions urbaines en immortalisant la société à l'instant t où on l'étudie ?

Cependant, on l'a vu, au fur et à mesure de leurs recherches, d'autres données (telles que l'essor de l'automobile, la culture populaire et ses fictions...) vont venir s'ajouter à l'équation, et les projets du Team 10 vont progressivement abandonner la photographie et les photomontages, ainsi le point de vue subjectif, pour ne garder que les photos aériennes sur lesquelles viendront prendre place les schémas et les trames urbaines ; les axonométries si chères à la Modernité d'avant-guerre reviendront hanter les projets urbain de ces architectes qui, de fil en aiguilles, voulant superposer urbanisme du futur et tissus urbains du passé, passeront finalement à côté des attentes des populations du présent.

Archigram, architectures de papier

Une chose en influençant une autre, cette manière de faire du projet (puiser dans la culture et l'imagerie populaire) débouchera sur une nouvelle forme, celle de la mégastucture, initié par les architectes des CIAM (on pense notamment aux projets Hauptstadt Berlin des Smithson ou au Nouveau Centre pour Francfort de l'équipe Candilis-Josic-Woods qui font alors office



Couverture d'Architecture : City sense, Theo Crosby, 1965

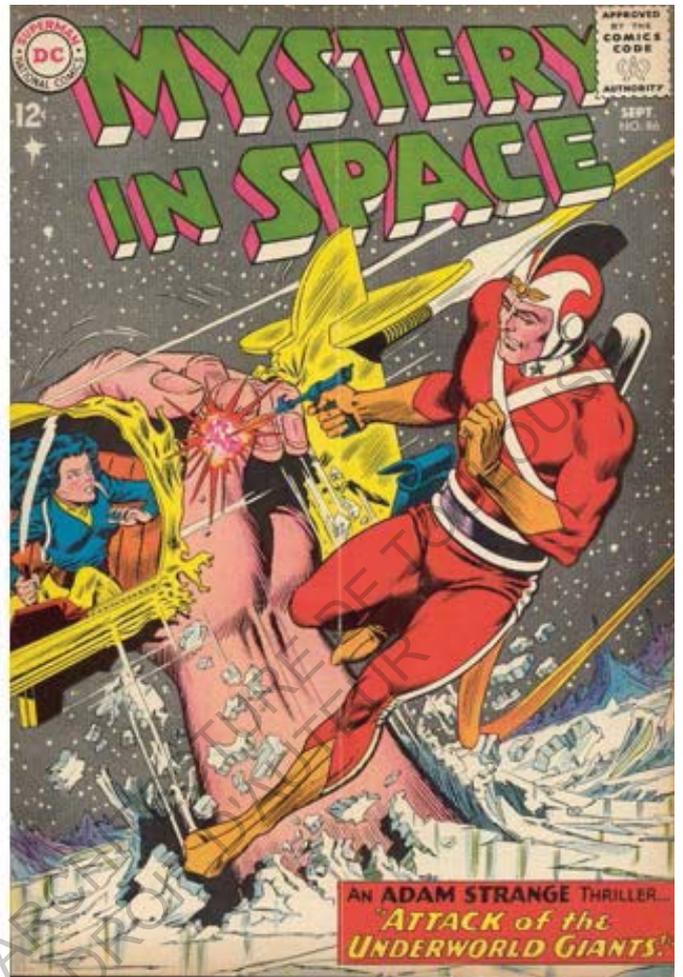
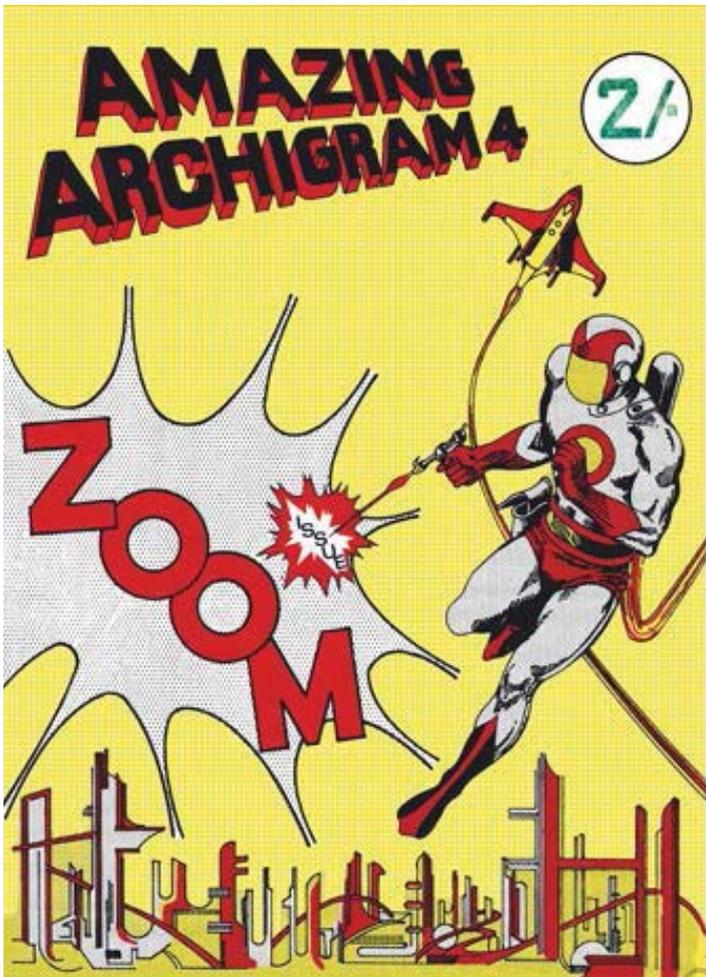
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
D'AUTEUR

de précurseurs) au cours de leurs recherches. La mégastructure est un nouveau modèle d'urbanisme en trois dimensions. C'est un modèle très particulier : il est, par définition, une fiction. Indubitablement inspiré par les découvertes technologiques et biologique de la période 1960-1970 auxquelles il doit sa morphologie, il combine deux aspects opposés : la mégastructure étendue, superposée aux «vieilles villes », franchissant les territoires d'un côté ; et la cellule d'habitation, mobile, jetable, consommable au gré des envies et des besoins des habitants. Deux échelles très différentes du point de vue des usages au sein d'un seul système. L'homme reste donc au centre de la question de la fabrication de la ville du futur. Ce modèle, né à peut-être malgré les Smithson et les architectes du Team 10, intéressera la génération suivante d'architectes (anglais notamment, du fait des Smithson, très actifs dans leur patrie), ceux qui terminent leurs études alors même que les CIAM sont liquidés et que le Team 10 devient la principale référence de l'architecture moderne de l'après-guerre.

Parmi eux, Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron et Mike Webb, qui ont travaillé au contact de Theo Crosby (auteur de Architecture : City Sense, dont la couverture reprend le projet mégastructural ; membre de l'Independent Group ayant cotoyé les Smithson ; rédacteur en chef de la revue Architectural Design), décident de s'associer pour fonder la revue Archigram, dont le but initial était de promouvoir les travaux d'étudiants de cette période, « plein d'enthousiasme contestataire »⁸. Le mot Archigram fait irrémédiablement référence à la communication, à la publicité, donc également se veut l'écho de la société de la consommation ; d'ailleurs, la posture semble assumée telle quelle : l'architecture, au travers de ce magazine, devient un produit ! Si les Smithson se sont intéressés à l'art populaire et ont contribué à faire naître le mouvement pop en Angleterre, Archigram investit totalement ce terrain : la revue prend des airs de bande-dessinée futuriste, aux couleurs volontairement criardes et aux dessins résolument inspirés de toute l'ambiance positive liée dans la décennie 1960-1970 à l'essor de la conquête de l'espace et à la débauche d'avancées techniques et

8. Dominique Rouillard, Radical Architettura, Annexes I : notices pour le catalogue de l'exposition La Ville au centre G. Pompidou, mars 1994



Comparaison des couvertures respectives d'Archigram n°4 et d'un comic américain

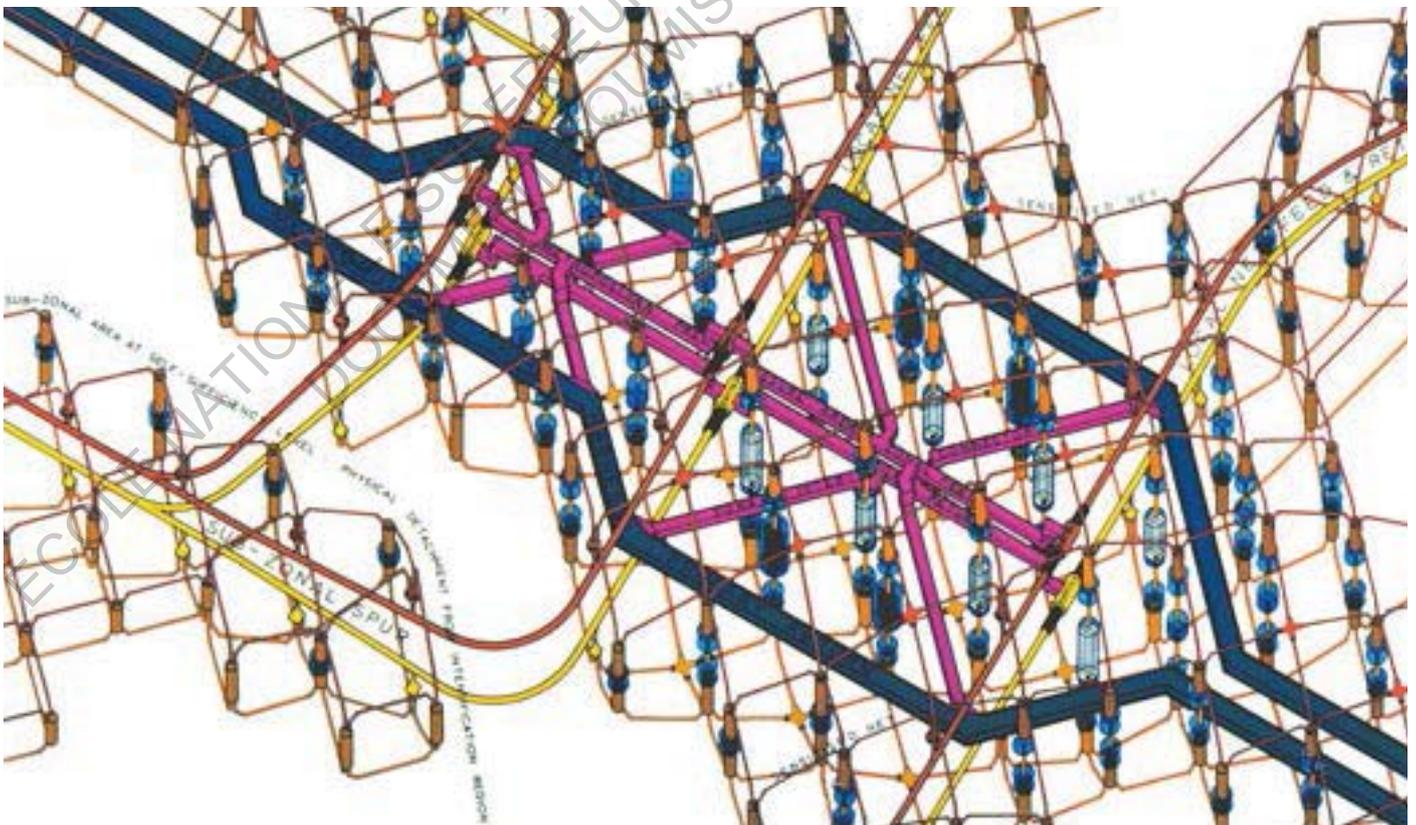
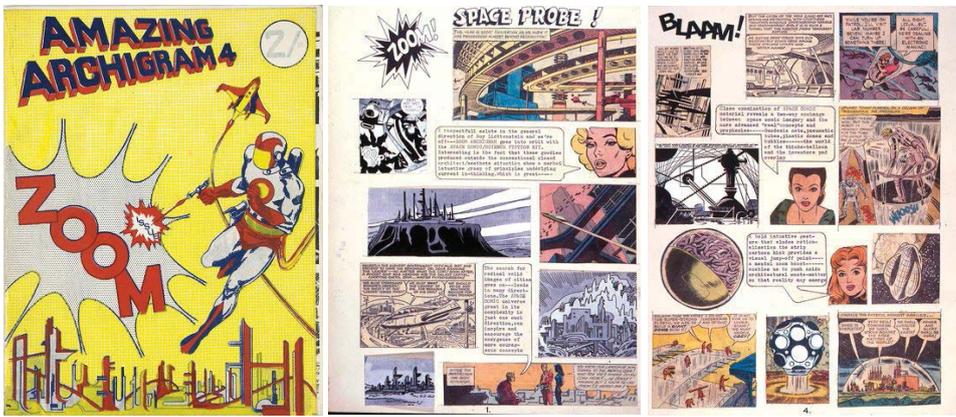


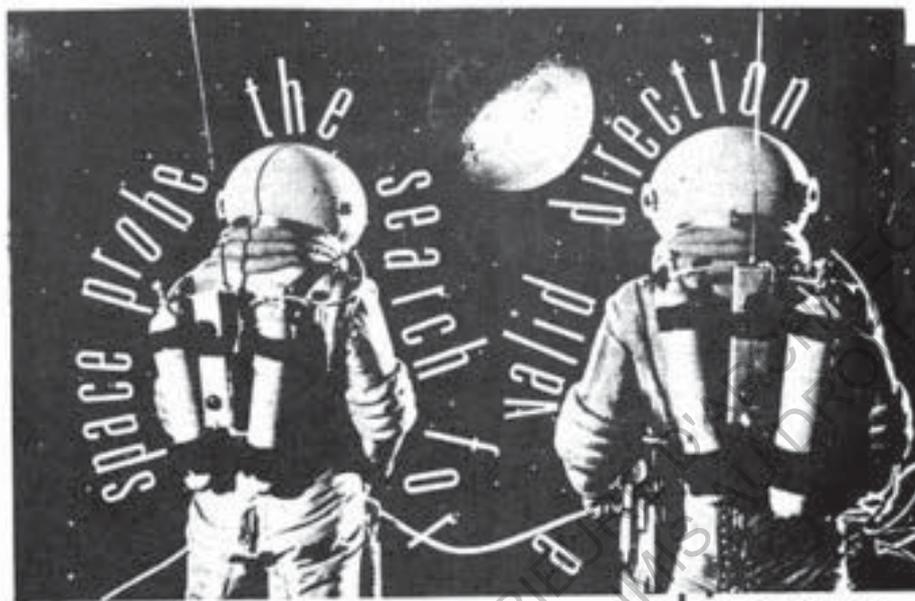
Illustration pour Computer City, Archigram, 1964

technologiques. Archigram reprend à son compte le modèle de la mégastructure et de l'urbanisme superposé, qui sert à merveille les fictions urbaines et architecturales qui tendent à placer l'homme au centre d'un supersystème urbain, où l'échelle du consommable (la cellule d'habitat) se confronte à l'échelle de la perpétualité (la structure qui traverse les territoires). Certains de leurs « utopies » vont plus loin : dans un monde de mobilité où les temps de voyage entre deux points se raccourcissent, pourquoi est-ce que la ville elle-même ne pourrait-elle pas se déplacer ? Les Walking Cities de Ron Herron prendrons cette position au pied de la lettre...

Il est évident que Archigram opère ainsi sur plusieurs axes au moyen d'une représentation digne d'un comic de science-fiction américain. Rappelons tout de même que ces architectes ont grandi au contact de la culture populaire importée des Etats-Unis (comics, dessins animés, programmes télévisés...). D'une part, la revue continue de servir un propos à la fois théorique et critique, au travers de la diffusion d'images explicitant de nouveaux modèles urbains et architecturaux inspirés de la société de consommation: l'homme vit dans une société de consommation de masse en mutation permanente, où les découvertes et les avancées technologiques se succèdent, et donc ses besoins sont en constant changement, d'où la notion d'habitat comme objet de consommation. L'architecture serait alors un produit, jamais achevé et en constant changement, comme un organisme en croissance perpétuelle, dépendant des mutations opérées au gré des habitants. D'autre part, le dessin et la représentation servent, de notre point de vue, un double discours : à la fois la recherche et l'expérimentation de nouveaux modèles d'urbanisation et d'habitats dont l'homme et son besoin immédiat constituent les seules conditions d'évolution, mais également la critique par l'absurde au travers d'une imagerie populaire (et non dénuée d'humour) de cette société qui s'installe dans un élan frénétique de consommation. Computer City (1964) montre au travers d'un parallèle avec un circuit imprimé (au delà de la ressemblance de ces objets avec les vues aériennes des villes à grande échelle) comment la ville s'adapte, au gré d'un programme, aux besoins des gens,



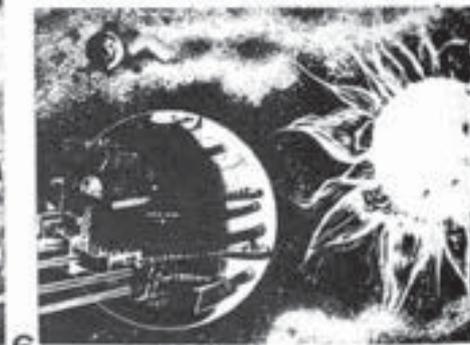
Extrait d'Archigram n°4, 1963



SCIENCE FICTION Situation architecture

In the second half of the twentieth century, the old idols are crumbling, the old precepts strangely irrelevant, the old dogma no longer valid. We are in pursuit of an idea, a new vernacular, something to stand alongside the space capsules, computers, and throw-away packages of an atomic/electronic age.

Warren Chalk
 'The Living City'
 London 1963.



Extrait d'Archigram n°4, 1963

qui en sont, en quelque sorte, les lignes de codes aléatoire. Le hardware est conditionné par le software (et non l'inverse, dans le milieu de l'informatique).

Artistes autant qu'architectes à nos yeux, les membres du groupe Archigram ont réussi à faire que l'art populaire et l'architecture soient totalement interpénétrés, au sein d'une double réflexion, sur l'architecture et l'urbanisme d'une part, et sur la société elle-même d'autre part. La ville comme objet de consommation, la ville comme extension ultime du corps humain, la ville nomade, l'homme libre d'aller se plugger où bon lui semble sur la planète... Tout cela sont des thèmes parmi d'autres que le groupe a exploré au travers de ses dessins aux couleurs psychédéliques (les années 1960-1970 sont aussi l'essor du rock et par extension du rock progressif, du rock psychédélique, et donc des drogues hallucinogènes, autres éléments majeur de cette culture populaire dans laquelle ils vont tirer leur imagerie) et au futurisme exacerbé inspiré par l'énergie positive et l'euphorie canalisées autour de la conquête spatiale (le premier homme à avoir été dans l'espace fut Youri Gagarine, en 1961 !). Et non moins important : ils ont exercé leur métier dans le sens de la diffusion, de la communication, plutôt que dans le sens de la construction. Au constat de cette société qui « comporte plus d'objets que d'architecture⁹ », Archigram répond en imaginant de l'architecture ayant la forme des objets de cette société.

Archigram, une revue pop-art'chitecturale, un marqueur dans l'histoire de l'architecture des années d'après-guerre, qui, on va le voir, par le développement d'une architecture non construite mais visuellement marquante, va significativement influencer les architectes de la génération suivante, et cela au-delà des frontières de l'Angleterre. La diffusion d'Archigram et de leur architecture expérimentale, travaux qui trouveront écho chez les autrichiens Walter Pichler et Hans Hollein, mais aussi chez les jeunes florentins comme Branzi et Natalini, conduira à l'émergence d'un nouveau mouvement d'avant-garde architectural en Europe.

9. Dominique Rouillard, *Superarchitecture, le futur de l'architecture*, éditions La Villette, 2006, p.175

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Architecture Radicale

Le présent chapitre a pour but d'exposer, dans ses grandes lignes, le mouvement de l'architecture radicale, d'en présenter brièvement les acteurs au niveau européen ; le radical italien sera abordé plus en détail dans la seconde partie de ce mémoire.

Ainsi, durant les décennies 1950-1960, le monde a assisté à l'effondrement des certitudes de la modernité et du fonctionnalisme. Le milieu de l'architecture et de l'urbanisme sort de ses frontières historiques pour se mélanger à d'autres pratiques artistiques, et les architectes ont à cœur d'imaginer (à défaut de faire) une architecture de la société en se rapprochant toujours plus des valeurs et de l'imagerie de la culture pop. Ce bouleversement de la pensée est lisible par l'évolution et la modification des supports graphiques et des moyens de représentation de l'architecture : des axonométries et des plans d'urbanisme composés de la modernité, on est arrivés aux cités marcheuses et aux villes fantasques aux couleurs psychédélique des Archigram (sans compter que la revue est diffusée outre-manche en Europe), en passant par un renouveau du photomontage et à l'utilisation de la photographie « documentaire » de la société comme support de conception chez les architectes du Team 10.

Il règne dans le monde un climat de générale effervescence, des premières heures de la conquête de l'espace, à l'irruption du rock dans le monde de la musique (the Beatles, the Rolling Stones pour ne citer qu'eux) et donc dans la culture populaire, en passant par la naissance du Pop Art. La télévision diffuse fictions (feuilletons, de science-fiction notamment), films pour le petit écran, émissions culturelles, et contribue à distribuer cette culture, tout droit venue des Etats-Unis d'Amérique, et qui s'est répandue dans toute l'Europe (on no-



la superarchitettura

è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super.

è una mostra di "archizoom," e "superstudio," (branzi, corretti, deganello, morozzi e natalini) alla galleria jolly 2, via s. bartolomeo 17, pistoia, dal 4 al 17 dicembre 1966

SUPERARCHITETTURA

Affiche pour l'exposition Superarchitettura, 1967

tera tout de même que vu l'anti-américanisme ambiant en France, le mouvement de l'architecture radicale n'y trouvera guère d'écho). Tous ces bouleversements, y compris politiques, qui viennent s'ajouter au rythme des découvertes scientifiques et technologiques effréné, font qu'il règne une ambiance globale de création, de fourmillement des idées. Le monde et la société mutent sans arrêts, progressent par bonds. En bref, le monde des certitudes s'est effacé pour laisser la place à un monde où la seule certitude est l'incertitude. Une modernité s'efface pour laisser la seconde émerger¹⁰. Par sa production graphique singulière, nous avons choisi de nous pencher sur la radicalité italienne, et de nous focaliser plus précisément sur Archizoom et le Superstudio.

En Italie, l'architecture radicale est née de la confrontation de la situation dans laquelle baignait alors le monde avec la situation de l'enseignement de l'architecture dans les universités. En effet, les étudiants commencent à introduire des éléments issus du Pop dans leurs projets (sans toutefois sortir du cadre de l'énoncé), parce qu'ils considèrent leur enseignement comme trop académique, déphasé avec la réalité. C'est à l'université que vont se construire les deux principaux groupes de la scène radicale italienne, Archizoom et Superstudio, constitués d'étudiants qui travaillent et expérimentent ensemble. Leur but est d'apporter aux problèmes des solutions en phase avec leur monde, leur société (Andrea Branzi d'Archizoom présentera pour sa thèse un parc d'attraction composé d'un supermarché dans une grande discothèque, traversé par une montagne russe) : la musique pop, les loisirs, la consommation en grande surface.

C'est avec Superarchitettura, exposition des premiers travaux des futurs membres d'Archizoom et de Superstudio en 1967 à Pistoia, que débute pleinement l'ère radicale. L'énoncé de l'exposition est clair : « La superarchitecture est l'architecture de la superproduction, de la super-consommation, de la super-icitation à la consommation, du supermarché, de Superman, de l'essence Super ». A la fois pratiquant l'architecture de manière conventionnelle en leur nom propre (tant pour assurer

10. Pour Andréa Branzi, la seconde modernité est indéterminée, faible, incomplète. Recueilli dans Andrea Branzi par François Burkhardt et Cristina Morozzi, éd. Dis Voir, 1997

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

un moyen de survie, que pour acquérir une légitimité et une reconnaissance dans le domaine architectural) et de manière expérimentale sous l'identité d'un collectif, les acteurs de la radicalité italienne vont se distinguer à la fois par leur travail sur l'architecture, quel que soit le support (dessin, photomontage, collage, maquette...) et leur travail dans le domaine du design (un courant appelé Design radical émergera également, parallèlement au mouvement architectural du même nom).

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Conclusion partielle

Une pratique en mutation pour une société en mutation...

Ainsi, nous ne pouvons que mettre en lumière la mutation qui a agi au sein de l'architecture moderne durant la période post-seconde guerre mondiale. Ce phénomène, on l'a vu, a découlé de la capacité de certains architectes à réagir à la mutation de la société, comprenant que l'ancienne génération était dépassée par l'ampleur du phénomène (du moins sur la question de l'urbanisme et de la société, les architectes de la vieille garde continuant d'assumer une production architecturale honorable).

Donc, par nécessité, la pratique de l'architecture comme métier, comme discipline, s'en retourne forcément modifiée. Une part importante du travail est allouée à la recherche de nouveaux modèles urbains et architecturaux à même de répondre aux exigences et aux besoins de cette société en pleine mutation, qui passe d'une organisation autour du travail et des valeurs bourgeoises héritées du siècle précédent à une société organisée autour de la consommation de biens produits en masse (apparition des grandes surfaces, des appareils électroménagers, les aliments sont produits industriellement, comme bien d'autres biens...). Seulement, pour ce qui est de la partie « concrète » du métier, autrement dit la construction, les programmes (tant publics que privés) laissent malheureusement peu de place à l'expérimentation, et encore moins à l'expérimentation portant sur la grande échelle (à l'exception notable, mais tardive et malmenée de Toulouse II - Le Mirail, ou encore de l'Université Libre de Berlin), et cela malgré de nombreuses tentatives lors des concours publics. En Angleterre, les Smithson construiront quelques villes nouvelles, mais ces cités sont loin des modèles imaginés pour Hauptstadt Berlin, par exemple.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

C'est donc tout naturellement que certains architectes se tournent vers l'imaginaire pour coucher sur le papier (parfois en vue de publication) leurs idées, leurs conceptions de la ville adaptée, voire adaptable, par la société. La ville se désigne, à la manière d'un produit, comme un objet de consommation pour les masses populaires. Parfois, d'autres architectes s'emparent de l'imagerie populaire (dans des références à la technologie en pleine expansion, dans la science-fiction...) afin de délivrer ce que nous avons pu identifier comme un double discours : de prime abord, une mise en garde : Archigram, et ses cités marcheuses que rien n'arrête, sorte de nomadisme gigantesque (Walking City, 1964), ou ses villes calquées sur les circuits d'un ordinateur (Computer City, 1964), semblent vouloir prévenir les dérives d'un monde qui presque vingt ans après la fin de la dernière guerre, accélère d'année en année sa frénésie consumériste... Mais à la fois un désir d'une nouvelle dimension, d'une nouvelle échelle, dans la pratique de leur métier, que nous pourrions interpréter comme un dévouement à la société en essayant de la servir au mieux... C'est à nos yeux ce dernier trait que les architectes radicaux, pour lesquels Archigram joue un rôle prépondérant, vont, parallèlement à leurs discours critique, porter à son paroxysme.

Ce sera l'objet de notre deuxième partie, au travers d'un premier temps consacré aux acteurs de la radicalité italienne, et d'un second temps au cours duquel nous nous pencherons sur une série de réalisations des deux groupes majeurs de cette période, afin d'en tirer les éléments nécessaires à la confirmation de notre hypothèse de départ.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

DEUXIEME PARTIE

Architecture radicale : de la théorie à la représentation, quelle(s) manière(s) de pratiquer l'architecture ?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Le cas italien : Archizoom & Superstudio

Il est temps, à présent, de développer plus en détail la scène italienne du mouvement radical, à savoir leurs postures, leurs caractéristiques, leurs convergences mais aussi leurs différences.

Les premiers groupes sont fondés officieusement vers 1964 par les étudiants de la faculté d'architecture de Florence, et cela avant même d'avoir obtenu leurs diplômes d'architecte (Branzi passe sa thèse en 1966), ce qui reflète bien le climat dans lequel ces étudiants évoluaient : remettre en question la discipline (ici l'architecture) et sa pratique, alors même que l'on a pas quitté le milieu universitaire, c'est dire à quel point cette génération était animée de désirs de bouleversements et de changements, toute influencée qu'elle était par les premiers numéros d'Archigram publiés à l'étranger, ainsi que par l'introduction du Pop Art dans les milieux artistiques et architecturaux. Au sortir de leurs études, ces gens voient le monde tel qu'il est alors : y prédominent la consommation et l'incitation à la consommation, la course aux technologies et à la conquête de l'espace, l'alignement sur l'américain way of life et la diffusion de cette culture de masse tout droit venue des Etats-Unis. Où en sont la ville et l'architecture dans tout ça ? Un mouvement moderne qui a tendance à s'essouffler depuis les années 1950, sans renouveau ou suite immédiate clairement lisible... Les villes s'étirent et engendrent la suburbia, accréation de désirs personnels, de fantasmes réalisés, le neuf et l'existant se cotoient sans que l'un prennent en compte l'autre... Aucune globalité dans la manière de penser et de planifier la ville n'émerge. Les tentatives urbaines des architectes du Team 10, bien qu'amenant un souffle nouveau sur la question de l'urbanisme, restent peu concluantes (le projet du Mirail constituera le paroxysme du projet aux intentions mort-nées) tandis que les utopies, inconstruites, imaginées pour réfléchir et faire réfléchir, qui reprennent l'idée de

Photographie du groupe Archizoom, non datée



la mégastructure et d'autres systèmes hypertechnologiques, pullulent en ces temps incertains où l'architecte remet en question le mode de vie des populations, les pratiques de l'espace habité et urbain, et la construction de ce dernier (Archigram en Angleterre, Friedmann en France, les métabolistes au Japon, Buckminster-Fuller aux Etats-Unis...). De plus, l'université fait peser un climat trop académique sur les étudiants, qui ne sont pas encouragés à l'expérimentation.

C'est ce climat général qui va pousser les étudiants florentins à faire preuve d'une agressivité intellectuelle forte à l'égard de toutes ces questions. Aussi la constitution de tels groupes n'est-elle pas une surprise.

Archizoom Associati

« Groupe emblématique du mouvement radical italien, Archizoom se place au cœur de l'avant-garde en matière de design et d'architecture. Leur nom rend hommage au groupe anglais Archigram et reprend l'univers fictionnel et populaire de la bande dessinée et du pop art. C'est dans une démarche de réalisme critique que le groupe rejette les doctrines modernistes du XXe siècle et leur modèle définitif de la société. Préférant le monde réel dans sa complexité et ses contradictions, Archizoom tend à favoriser les mises en situation qui permettent à l'usager d'être acteur de son milieu.

« Faire de l'architecture ne voulait pas dire uniquement faire des maisons ou, de façon plus générale, construire des choses utiles ; c'était s'exprimer, communiquer, débattre, créer librement son propre espace culturel, en fonction du droit de chaque individu à réaliser son propre environnement » disait Andrea Branzi, fondateur du groupe. Refusant les valeurs consuméristes, les membres du groupe choisissent la dérision pour dénoncer la crise culturelle des sociétés occidentales et l'appauvrissement généralisé de la création. Ainsi, les membres d'Archizoom sont-ils très actifs dans le design (Design Radical, ou la remise en question du bon goût, et le meuble comme générateur d'espaces).

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Ils réalisent pour Poltronova, entre 1966 et 1973, des meubles modulables qui transmettent des messages libérateurs et réclament une nouvelle autonomie dans la gestion des espaces (canapés Superonda, 1966 et Safari, 1967). Au-delà de ces expérimentations dans le domaine du design, Archizoom développe une recherche sur la ville, l'environnement et la culture de masse, à travers leur projet No-Stop City et pose ainsi les jalons théoriques d'une recherche radicale en architecture.

Fondé officiellement à Florence en 1966 et dissout en 1974, le groupe Archizoom Associati se composait d'Andrea Branzi, de Gilberto Corretti, de Paolo Deganello, de Massimo Morozzi et, à partir de 1968, de Dario et Lucia Bartolini. Archizoom produit de nombreux textes critiques et participe aux expositions Superarchitettura (1966), les XIVe et XVe Triennales de Milan (1968 et 1973) et l'exposition Italy : the New Domestic Landscape, organisée par Emilio Ambasz au MoMA à New York (1972). Les membres d'Archizoom furent, en 1974, parmi les fondateurs de Global Tools, une contre-école d'architecture et de design qui défendait le libre développement de la créativité individuelle.

Superstudio

Groupe radical fondé à Florence en 1966, le groupe Superstudio revendique, dans ces années de contestation, une pratique conceptuelle et iconoclaste de l'architecture. A travers photomontages, prototypes de mobilier, films ou textes aux accents provocateurs, le groupe développe une critique de la culture pop anglo-saxonne. En 1966, ils participent avec Archizoom à l'exposition Superarchitettura, souvent considérée comme acte fondateur du mouvement radical, et présentent, à travers leurs projets, une interprétation idéologique, critique et ironique de la société de consommation. Avec les Istogrammi di architettura (1969), le collectif refonde totalement les codes du design en proposant un « schéma comportemental » à appliquer à des zones et à des échelles diverses. Le Monumento Continuo (1971) étend ce projet à l'architecture, avec un « modèle architectural d'urbanisation totale », ininterrompu, véritable outil de critique radical.



Photographie du groupe Superstudio, non datée

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Entre 1971 et 1973, le groupe travaille dans le domaine de la critique opérative en réalisant des films de vulgarisation et des projets utopiques sur les « actes fondamentaux ». Ils tentent, à travers une série de processus réducteurs, de trouver les voies d'une refondation philosophique et anthropologique de l'architecture. Superstudio présente ses projets en 1972 dans l'exposition Italy : The New Domestic Landscape au MoMA de New York et est aujourd'hui, grâce à sa production graphique une icône de la culture architecturale.

Fondé à Florence en 1966-67, le groupe Superstudio réunit les architectes Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Roberto Magris, Piero Frassinelli, Alessandro Magris et Alessandro Poli. Le groupe participe à de nombreuses expositions, notamment la XVe et à la XVIe Triennale de Milan. En 1973, il figure parmi les fondateurs de Global Tools au côté d'Archizoom, système d'ateliers de développement de la créativité collective. Jusqu'à sa dissolution en 1982, Superstudio poursuit des recherches théoriques, tout en travaillant dans le domaine de l'architecture (scénographies, constructions) et du design (objets, meubles) »¹.

Convergences

Les points communs de ces deux collectifs d'architectes florentins sont avant tout de faire partie d'une avant-garde artistique et architecturale dynamique dans le contexte politique particulièrement houleux des années de plomb (inflation, premiers chocs pétroliers, montée en puissance des groupes révolutionnaires armés tels que les brigades rouges en Italie), dans lequel, sans avoir cette attitude du « partitisme² » propres aux partis et aux groupes d'extrême gauche, les radicaux italiens font de la politique au sens premier du terme : ils parlent de la vie, du mode de vie, de l'architecture et de la ville, de la planification urbaine et territoriale... Bref ils remettent en question la société dans laquelle ils vivent et son organisation spatiale, afin de souligner les contradictions, les absurdités et l'aliénation des population du monde contemporain.

1. *Source biographique : FRAC-Centre. Nous avons choisi de délivrer les biographies telles quelles, car ce sont les plus précises et les plus objectives parmi celles qu'il nous ai été donné de lire, ce que nous estimons légitime de préférer, au détriment peut-être de la subjectivité du propos.*

2. *Cette attitude est bien décrite par Gaetano Pesce, designer italien du Design Radical, dans une conférence donnée en novembre 2013 sur un retour de l'exposition Italy : The New Domestic Landscape présentée au MoMA de New-York en 1972.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Il est également important de souligner que les deux groupes sont des formations issues du milieu étudiant florentin des années 1960, et que, dès l'université (on l'a vu plus haut) ils expérimentent et réfléchissent dans des groupes de travail au sein de la faculté d'architecture. Andrea Branzi témoigne³ du fait que les membres des deux groupes sont familiers de par leur proximité dans leur attitude face à l'enseignement dispensé à l'époque et à la pratique de l'architecture hors-les-murs de l'université.

De plus, les deux collectifs, de même que les autres artistes et designer du mouvement radical, revendiquent le droit à imaginer et à soumettre au débat des projets délibérément négatifs. Gaetano Pesce nous éclaire davantage sur ce sujet dans une conférence donnée en novembre 2013 au Royaume-Unis pour the Architecture Foundation conjointement avec Peter Lang dans le cadre d'un retour sur l'exposition Italy : The New Domestic Landscape, organisée par Emilio Ambasz, qui s'est tenue en 1972 au Museum of Modern Art de New-York, Etats-Unis. En effet, lui-même designer, acteur de l'avant-garde de l'époque de surcroît, ce qui renforce la validité de son témoignage, il nous explique la démarche du projet utopique négatif de l'époque, ce que Dominique Rouillard appelle la contre-utopie : les projets en question, qui semblaient impensables, dans une société axée sur la consommation de masse, sont imaginés comme s'ils étaient issus d'archives d'archéologues qui auraient trouvés des vestiges de cette société de consommation trois mille ans après les années 1970... Et donc la négativité émanant de ces projet aurait été à rattacher à la période dans laquelle ils avaient été construits (si ils avaient effectivement été construit !). Ainsi, Archizoom et Superstudio, au-delà d'avoir des démarches similaires, tiennent des discours sur le projet négatif que l'on peut rapprocher. Des projets fictifs qui reflètent une époque bien réelle... Leur raisonnement par l'absurde est à la fois un outil et un trait commun que partagent les Archizoom et Superstudio.

3. *Andrea Branzi de François Burkhardt et Cristina Morozzi*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Plus encore, et en rapport avec l'abord de la pratique de l'architecture et de l'urbanisme, les radicaux font un saut d'échelle : les projets imaginés le sont sur des territoires entiers, voire sur plusieurs à la fois, et non plus sur une parcelle à l'échelle conventionnelle. Ils peuvent traverser des étendues désertes, la nature, ou bien passer au-dessus de grandes villes, se faufiler entre les gratte-ciels ou enjamber un centre historique. Une des composantes fondamentales de l'architecture radicale est bien sûr cette réflexion projetée sur un plan territorial, et non plus local. Dans cette nouvelle manière d'articuler, de mêler architecture et urbanisme réside une des forces de ce mouvement, que les projets proposent un futur radieux ou négatif, et proposent de nouveaux modes de vie pour les hommes. Il est à noter que les deux groupes travailleront selon un mode opératoire similaire, lorsque leurs oeuvres graphiques intègrent un ensemble plus vaste, thématique, à l'image d'une suite orchestrale (Il Monumento Continuo) ou d'un projet global (No Stop-City).

De même, cette nature à remettre en question les modes de vie va faire que les deux groupes se tourneront naturellement vers la pratique du Design, et la formation d'une contre-école, le Global Tools, qui verra apparaître l'homologue de l'architecture radicale dans le milieu du design d'objets.

Enfin, d'une manière plus générale et outre le fait que les deux groupes ont le plus souvent recours aux images (de quelque nature que ce soit), la pratique de l'architecture, et accessoirement du design, revêtira deux aspects pour les deux collectifs : un premier volet « majeur » constitué de leurs travaux issus de leurs réflexions et de leurs expérimentations, mais aussi des concours (perdus...) présentés, qui vont nourrir leur contribution au mouvement radical, et un second volet beaucoup plus « terre-à-terre », constitué de petites opérations de constructions et de rénovations, plus conventionnelles, afin de leur rapporter un revenu pour vivre. Loin de toute idée de compromis, nous pensons que ces groupes avaient parfaitement intégré la donnée économie dans leur pratique, conscient qu'il faut des moyens

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

pour que l'expérimentation puisse se développer, outre le fait de garder un contact avec la réalité du métier d'architecte à cette époque, qui permettra, une fois les groupes dissolus, à leurs membres respectifs de faire valoir une certaine expérience du métier ainsi que des références construites et réalisées (hors pratique du design).

Divergences

Les divergences, entre Archizoom et Superstudio, s'articulent, selon nous, sur deux plans : le plan théorique, et le plan pratique (du graphisme). Sur le plan théorique, et bien que les volontés de départ des deux groupes sont similaires, à savoir « révéler l'aliénation et les absurdité du monde contemporain⁴ », on peut noter que chaque groupe a sa propre manière de « vectoriser » ces idées.

Expliquons nous. Les membres d'Archizoom, par exemple, ont tendance à piocher dans le langage du supermarché, dans tout un catalogue d'idées faisant référence, plus ou moins éloignées, avec la notion de cet espace totalement libre, continu et aménageable (et sans qualité intrinsèque) dédié au capital et à la consommation de masse qu'est la grande surface. Cela introduit selon nous un rapport plus austère, davantage politique au travail graphique qui en résulte, alors que Superstudio développe une approche plus sensible de cette vision du monde. Là où Archizoom veut montrer des intérieurs, Superstudio va se focaliser sur les extérieurs. Le fait de ne pas pouvoir percer du regard les façades infinies du Monument Continu, et donc d'ignorer ce qui s'y trouve, s'y cache, apporte à l'approche de Superstudio un certain aspect mystique, approche que l'on ne retrouve pas chez Archizoom, qui semble préférer le rapport frontal aux choses, en évitant de laisser l'observateur spéculer sur le contenu des choses.

4. *Radical Architettura, Contre-utopies architecturales et urbaines des années 60, annexe I : notices pour le catalogue de l'exposition La Ville, centre G. Pompidou, mars 1994*

De fait, les manières d'aborder ces attitudes différentes du point de vue de la production graphique sont en lien direct avec les sensibilités, et la manière de voir les choses des deux groupes. A nos yeux, la première

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

chose qui nous vient à l'esprit lorsque l'on en vient à comparer les deux productions de ces studios est l'attitude face à la couleur : là où Archizoom propose des plans, des coupes, des perspectives et des photomontages en noir et blanc, et beaucoup de photographies de maquettes en couleurs (vives, de sorte à toujours garder à l'esprit la référence identitaire à Archigram), surtout dans le cadre de No-Stop City, le Superstudio délivre une vision beaucoup plus nuancée en terme de couleurs, mais toujours présentes, ce qui permet selon nous de pouvoir focaliser l'attention sur le projet qui, lui (que ce soit dans le cadre du Monument Continu ou de la Supersurface), reste exprimé en noir et blanc (parfois translucide), afin de bien faire la distinction entre naturel/artificiel, projet/paysage, architecture/territoire...

Ainsi à notre esprit vient la divergence du rapport aux choses : Archizoom délivre une vision austère, plus politique, au travers de représentations d'un espace infini à aménager, libre de tout : la ville a une nouvelle définition : « un chiotte tous les 100 m² ⁵ », ayant un rapport assez frontal avec l'observateur, et défendant l'idée que, contre une société de la surconsommation, les êtres humains ont droit à l'auto-détermination spatiale, tandis que Superstudio porte une vision très narrative, scénarisée, voire même onirique et mystique, comme une volonté d'un retour à l'attitude de l'architecte-démiurge, contre une société de la consommation dirigiste qui engendre les espaces qui la servent le mieux. Si « l'ennemi » (la société de consommation) reste le même, les moyens de le combattre varient, même si des dénominateurs communs existent entre les deux groupes, comme l'attitude face au phénomène et au contexte, ou bien l'investissement dans le monde du design.

5. *Andrea Branzi, de François Burkhardt et Cristina Morozzi, p.52*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Que percevons-nous ?

Analyse personnelle d'une sélection d'images

En préambule, nous tenons tout d'abord à avertir le lecteur que les analyses des images sélectionnées ne sont en aucun cas scientifiques ou sémiologiques, et qu'elles relèvent davantage de l'intuition et de notre sensibilité, additionnées à des lectures choisies pour notre travail de recherche. Notre travail, s'il s'appuie sur quelques notions d'analyse tirées d'une méthode scientifique, sémiologique⁶ qui fait intervenir signifiants plastiques et signifiants iconiques, à donc avant tout, et c'est l'objet de ce mémoire, une valeur exploratoire.

A présent, et à la lumière de ce que nous avons appris sur les intentions des groupes radicaux Archizoom et Superstudio, leurs méthodes, ce qui les rassemble et ce qui les sépare, attelons nous à ce commentaire intuitif, et essayons d'extraire les liens entre ces images et les discours de leurs producteurs, de la représentation à a théorie, et de la théorie à a représentation... Et surtout, et en accord avec nos hypothèses de départ, nous allons rechercher les éléments susceptibles de nous permettre de nous aiguiller vers des réponses à notre questionnement initial.

Pour cette session d'analyse, nous avons choisi de retenir et de commenter les quatre images de chacun des deux groupes radicaux constituant le corpus choisi, auxquelles nous sommes attachées, parce qu'elles attirent notre oeil ou parce qu'elles nous interrogent, en les alternant de manière à pouvoir faire des allers-retours entre les images de l'un ou de l'autre groupe. Dans le cas d'Archizoom, elles sont en majorité extraites du projet No Stop-City (1969), tandis que pour Superstudio, elles font partie de la « suite » du Monument Continu ou de celle des Actes Fondamentaux (1969-1971).

6. A l'appui de « Introduction à l'analyse de l'image » de Martine Joly, édition Armand Colin, 2009 (2^{ème} édition)



ECOLE NATIONALE
LE SUJET DOCUMENTAIRE

Parallel Districts in Berlin archizoom associati, 1969

Nous avons choisi de commencer par cette image, issue d'un projet de concours pour un projet urbain à Berlin. Sa clarté, sa force nous a conduit à penser qu'elle ferait une bonne entrée en matière.

Tout d'abord, présentons le sujet. Il s'agit ici d'une image, comme on l'a dit, qui servait de visuel pour un concours urbain dans Berlin, en Allemagne. Il s'agit d'une image mixte en terme de « technique ». En effet, on peut décomposer l'image en trois éléments distincts: premièrement, ce que l'on suppose être le support initial est une photographie aérienne en noir et blanc de la ville de Berlin ; deuxièmement, les « districts » faits de lignes transversales blanche, parallèles entre elles, dessinées sur calque et collées sur la photographie ; troisièmement, les émergences monumentales qui jalonnent la ville entre les lignes du projet, collages d'éléments rapportés. Image qui rassemble donc les techniques du photomontage noir et blanc et du collage (papier calque et graphite), sans oublier le dessin au graphite.

Plongeons-nous dans l'approche analytique. De prime abord, deux choses nous viennent à l'esprit. Le point de vue d'une part, qui génère cette sensation de survol : il s'agit là d'une vue en plongée, probablement prise à l'aide d'un appareil photo depuis un appareil aérien. D'autre part, l'expression du projet : ces grands districts, qui semblent être des immeubles (à nos yeux), blanc (ou translucides) tranchant vivement avec le reste de l'image, une photographie en noir et blanc plutôt sombre, afin que l'oeil puisse le repérer d'emblée. Fait marquant, ces bâtiments linéaires passent hors-champ des deux côtés de l'image, nous suggérant alors qu'ils pourraient être infinis. Ils entrent dans la composition de l'image d'une manière assez importante : sur la « base »

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

photographique, ils génèrent une trame, dans laquelle viennent émerger plusieurs flèches, collages superposés aux bâtiments du projet d'Archizoom, lesquelles viennent, par leurs émergences ponctuelles, mettre en avant les lignes parallèles du projet (et composant par ailleurs un genre de quadrillage suggéré de l'image, avec horizontales et verticales).

Que cela pourrait-il signifier ? On a sous les yeux un projet pour une ville réelle, Berlin, mais qui, dans sa réponse, semble nous montrer une ville fictive : les grandes émergences qui jalonnent la ville n'existent pas... Et que penser alors du projet architectural en soi ? Le fait de montrer une série d'immeubles parallèles entre eux et coupés par le cadre visuel de part et d'autre de l'image semble nous dire que le projet ne s'arrête pas seulement à cette partie de la ville, dans lequel le projet s'insère, mais peut potentiellement s'étendre à d'autres parties de Berlin, voire à l'agglomération toute entière, mais qui sait, le projet pourrait tout aussi bien s'étendre au-delà des frontières de Berlin, et cela, dans les deux directions suggérées par le dessin... A la lumière du contexte du Berlin des années 1970, le projet que propose Archizoom n'est pas sans rappeler le mur de Berlin, et par là, la condition dans laquelle se trouve la ville, séparée entre Est et Ouest. Le projet se veut probablement être une satire de cette séparation, en proposant une série d'immenses immeubles-murs, qui séquent la ville, mais qui la rendent traversable grâce à leurs arches. Les territoires de l'Est et de l'Ouest sont ici réunis dans une petite vision du monde (le cadre de l'image comme fenêtre sur le monde) proposée par les architectes du groupe Archizoom.

Ainsi, Parallel Districts In Berlin suggère une architecture qui soit non seulement de l'ordre de l'urbain et du territorial, et qui s'affranchit des frontières en terme d'échelles, mais qui soit aussi apte à résoudre des pro-



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DAUTEL

blèmes d'ordre plus politique, tout en étant lié à la question de l'espace. Une architecture territoriale capable de régler les problèmes de la société dans laquelle elle vient prendre place.

Paise d'O Sole, Il Monumento Continuo superstudio, 1969

Cette image du Superstudio fait partie de la « suite picturale » du Monument Continu (Il Monumento Continuo), qui est une série de travaux graphiques rassemblant de nombreuses images mettant en scène le fameux monument continu, cette structure quadrillée gigantesque, qui comme son nom l'indique, est un monument qui n'est pas localisé ponctuellement, qui est infini. On peut remarquer que cette idée a été exploitée par l'autre groupe radical Archizoom (image précédente).

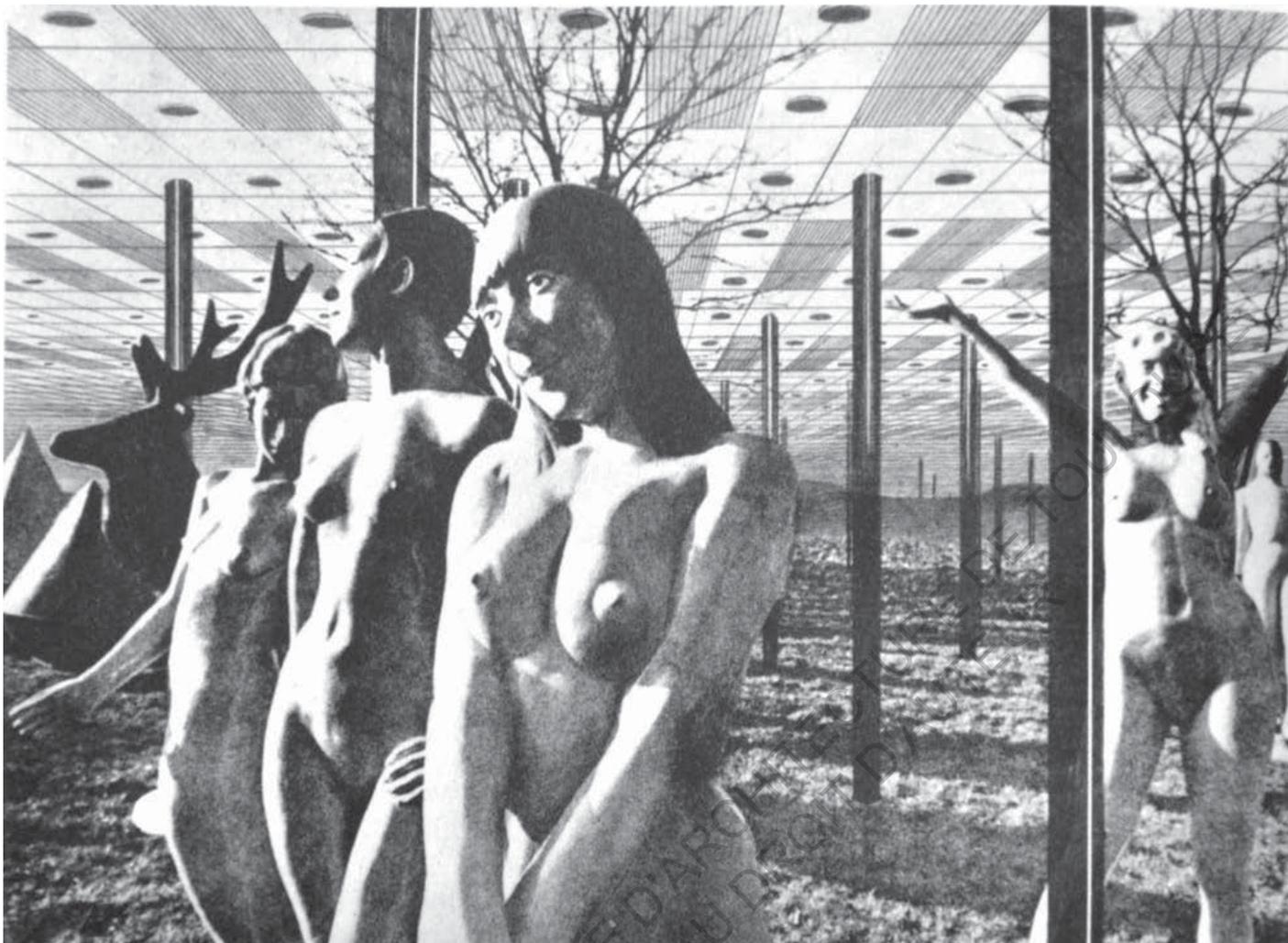
Il s'agit ici d'un photomontage en couleur qui voit se superposer d'une part une photographie en couleur d'une ville côtière, que nous assimilons sans peine à quelque littoral méditerranéen, et d'autre part d'un dessin réalisé au graphite sur du calque collé à même la photographie. Le découpage du dessin est ainsi fait qu'il suit la « ligne » de la digue, du quai, du rempart, et vient donc s'insérer entre deux plans du décor, afin de rajouter une couche supplémentaire et donner ainsi une nouvelle lecture de l'image, qui sert un propos autre que celui de base.

Nous sommes dans une situation particulière : Superstudio construit son image de sorte que le point de vue soit ressenti comme étant subjectif. Nous sommes passagers de cette embarcation, et le Monument nous surplombe, effet obtenu grâce à un point de vue en contre-plongée. On peut observer une composition picturale en strates : la mer, la plage, la digue, la superstructure, le ciel. Seul l'avant du bateau, prolongé par l'homme à la proue, vient perturber cette construc-

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

tion, qui donne une notion de mouvement vers l'avant. La posture de l'homme de proue lui confère une attitude de détente, comme s'il revoyait une terre familière. Sur la plage, on distingue quelques personnes vacant à leur occupation. Puis, sur la digue, la superstructure. Ici, elle est translucide, et laisse apparaître une ville côtière sous ses parois translucides. Comme si celle-ci avait été mise sous cloche. L'image de la cloche de verre est une métaphore intéressante, qui suggère que ce qui y est abrité doit être conservé. La barque, l'homme, les gens sur la plage, la ville côtière, tous ces éléments renvoient selon nous au champ de la tradition, de la culture locale, d'un mode de vie. Un mode de vie pré-américain way of life. Un mode de vie préservé par cette structure de verre des aberrations du mode de surconsommation. Mais, au-delà de son aspect protecteur empreint peut-être de nostalgie, le monument vitré disparaît hors-champ des deux côtés du cadre, ce qui à la fois nous éclaire sur sa nature, infinie, mais renforce aussi l'aura mystérieuse qui l'entoure. D'où commence cette structure ? Où s'arrête-t-elle ? Est-ce de l'architecture ou de l'urbanisme ?

La frontière reste floue quant à ces questions, et les membres du Superstudio tiennent sans doute là un double discours dans cette image : une superarchitecture globale, traversant les paysages, les territoires, pour préserver les cultures locales. Mais l'architecture se fait-elle ici le rempart contre une culture que les radicaux considèrent comme aberrante ? Ou est-elle le produit de cette culture, agissant comme une grande surface, une vitrine, ne contenant qu'une culture parmi tant d'autres dans ses rayonnages ? Dans les deux cas, la critique du mode de vie de la surconsommation nous semble ici explicite.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIETE

Paesaggio Interno, No-Stop City archizoom associati, 1970

S'insérant dans la production dédiée à No-Stop City (série de travaux autour d'un projet global d'une ville sans fin), ce « paysage interne » est une vue de ce que pourrait observer un occupant de cette ville infinie. La No-Stop City correspond à ce que disait Andrea Branzi : la ville devient un WC tous les 100 m²... Un espace sans réelles qualités, un vide infini qui ne demande qu'à être investi par la population et ses besoins.

Cette image est construite comme une perspective. Il y n'y a qu'un seul point de fuite, suffisamment loin pour que l'on ne le distingue pas. Il s'agit d'un photomontage en noir et blanc coutumier des oeuvres des membres d'Archizoom. Le sol, les objets et les femmes nues sont des objets photographiques collés sur l'image de fond (le sol), tandis que le plafond (il n'y a pas de ciel...) et les poteaux sont dessinés au graphite. Les techniques du collage et du photomontage combinées donnent une image qui, bien qu'ayant des côtés surréalistes, semble tout à fait réelle.

Archizoom nous donne à voir un espace intérieur infini. Impossible de ne pas penser à une grande surface et à sa forêt de poteaux. Or, qu'est-ce qui est mis en scène dans cette image, dans ce décor analogue à un supermarché infini ? La nature, tout d'abord. Le sol semble naturel, et non artificiel, comme le serait celui d'une grande surface conventionnelle. Une tête de cervidé, des femmes nues dont l'attitude tendent à nous faire comprendre qu'elles sont heureuses, quelques arbres... Le tout sous ce plafond artificiel, soutenu par une infinité de poteaux. Que nous dit cette image ?

Les poteaux et la surface infinie qui semble être un plafond artificiel nous donnent à penser qu'il s'agit

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

là d'un intérieur, l'intérieur d'un bâtiment, d'une architecture. Mais la dimension de cet espace nous conduit à penser qu'il s'étend au-delà de la définition conventionnelle de l'architecture et du bâtiment pour embrasser une échelle bien plus vaste, qui pourrait être celle de la ville, mais aussi celle du territoire... La présence d'un sol naturel et d'arbres nous conforte dans cet optique : c'est comme si une portion de territoire avait reçu une construction, sans limites visibles. Les femmes, nues, souriantes, heureuses, symbolisent probablement l'accomplissement d'un mode de vie (aux vues du contexte de la libération sexuelle croissante et de la culture hippie dans les années 1970 depuis les événements de mai 1968). La nudité symbolise aussi la libération des carcans d'une société, société dans laquelle vivent les membres du groupe Archizoom. Nudité qui nous renvoie également au dépouillement spatial de la No-Stop City et ses airs de grande surface sans rayonnages, sans étalages. Une fois débarrassé de toutes ses qualités, l'espace, dont il ne subsiste qu'une structure infinie, peut alors accueillir ses occupants, qui l'aménagerons à leur guise, selon leur besoins, et qui le pratiquerons à leur guise également. Les canons de la société de consommation n'ont plus cours dans cet espace, et l'homme retourne près de la nature, de laquelle il s'est tant éloigné.

Est-ce qu'Archizoom nous livre ici la vision d'une utopie créée par une urbanisation totale ? Est-ce que la vie sous la lumière artificielle aurait un sens ? Qu'est-ce que la nature sans le ciel ? Est-ce qu'au contraire, ce n'est pas là une vision de cauchemard : le supermarché s'est tellement développé qu'il a recouvert la totalité de la surface habitable ! Chaque situation serait comme un produit en son sein... Et l'expression de ces femmes est-elle seulement sincère ? L'expression du visage du personnage du premier plan semble comme perdu dans le vague, comme si le cerveau était formaté à ce bonheur.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TO
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Archizoom, au travers de cette image, se fait-il le prophète d'un avenir radieux sans société de consommation ? Ou d'un sombre futur conquis par elle ?

Nella Palude, Il Monumento Continuo superstudio, 1969

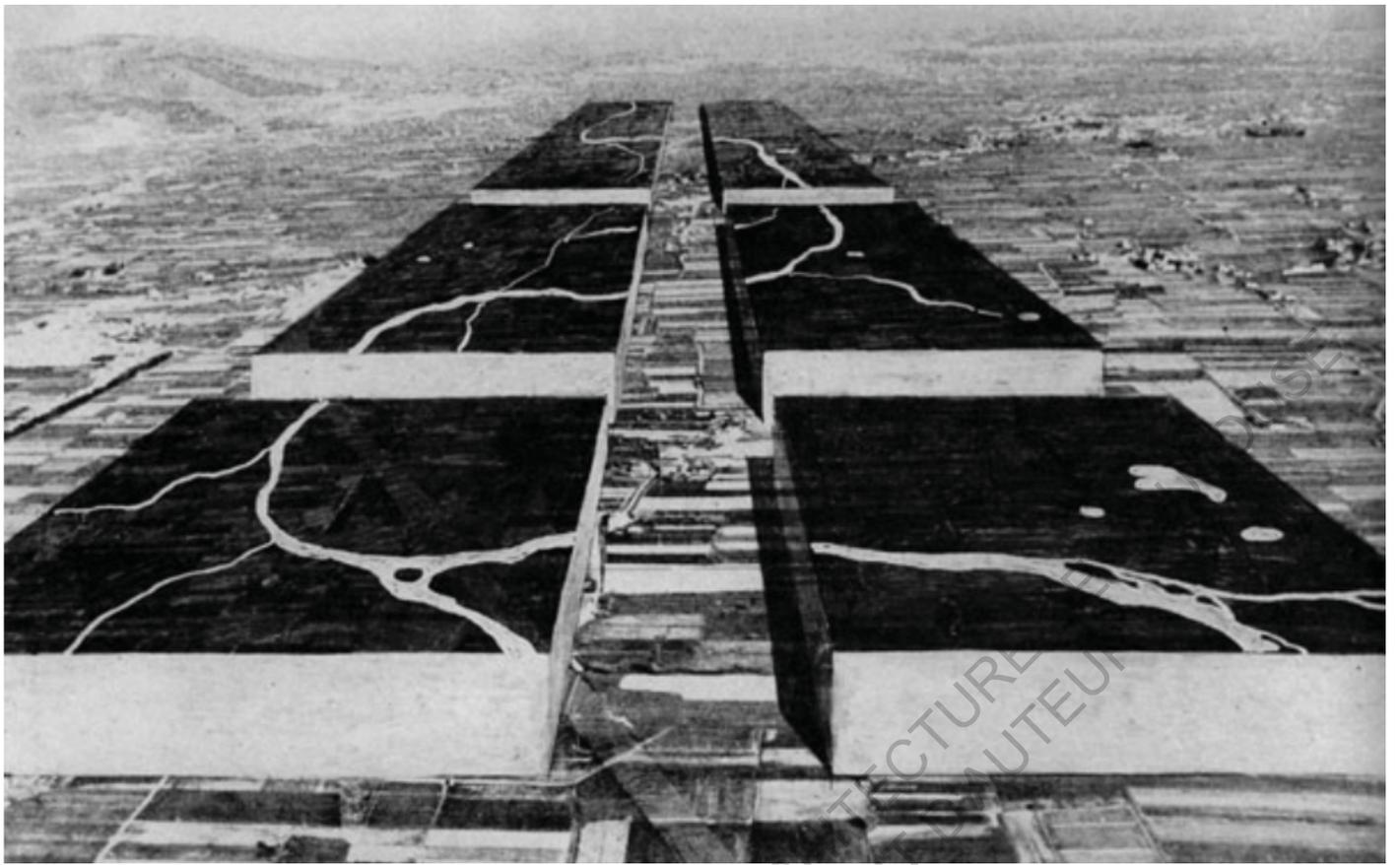
Toujours dans la suite du Monumento Continuo, Nella Palude (Dans le Marais) est une image du Superstudio produite dans la logique de l'urbanisation globale, présentée par les membres de ce groupe. Elle introduit selon nous un nouveau pas dans la démarche des radicaux.

Il s'agit ici principalement d'une photographie, ne comportant que peu de modifications, mais qui sont significatives : afin de paraître engloutie, un morceau du monument continu est dessiné au crayon à même le tirage couleur. Le point de vue adopté, ainsi que le cadrage, nous laissent à penser que l'image est élaborée de sorte à ce que l'observateur puisse s'identifier comme faisant partie de la scène, embarqué peut-être sur une autre pirogue ? Le monument continu est vu en plongée, ce qui renforce cette impression que ce sont les personnages qui le dominent. Nous voyons ici, dans un paysage tropical, une scène. Des personnages à la peau noire, qui laisse présager que l'action se situe dans quelque lieu exotique, embarqués à bord d'une pirogue manoeuvrée par deux d'entre eux, s'avance au dessus du monument continu, ou du moins, d'un morceau de celui-ci. Cette scène pourrait, de notre point de vue, être interprétée de plusieurs manières. La première, est qu'il pourrait s'agir d'une scène de la vie quotidienne de ce peuple naviguant sur des pirogues, et que le monument continu englouti est un élément familier, ancré au décor local. La deuxième, au contraire, pourrait suggérer que la pirogue la plus proche et son équipage font une découverte, et le personnage tenant la barre pourrait être, non pas en train de manoeuvrer l'embarcation, mais en train de tâ-

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ter l'étrange artefact submergé dans le marais. Objet familier ou découverte, le fait que Superstudio ai décidé de le représenter immergé nous conduit à émettre une troisième hypothèse : et si cette image prenait tout d'un coup un aspect archéologique ? Et si Superstudio prenait dans cette image le parti de dire : le Monument Continu est ici le vestige de la civilisation de la surconsommation, et par extension, nous pourrions nous poser la question de qu'est-ce qui a provoqué le déclin de cette civilisation, et à la lumière des prises de position des radicaux, la réponse semble évidente : c'est le mode de vie même de cette civilisation qui a entraîné sa chute.

Le monument continu serait donc dans cette situation le dernier vestige d'une civilisation disparue, et constituerai donc par extension l'expression paroxysmique de son mode de vie. Le Monument Continu comme accomplissement de la consommation de masse. S'il nous semble qu'il s'agit là du principal message que Superstudio entend faire passer au travers de cette image, l'aspect global au sens planétaire du terme de l'urbanisation totale que projète Superstudio nous semble importante et se ressent également : loin des littoraux italiens ou des centres urbains occidentaux, nous sommes ici dans un décor exotique, peuplé par une ethnie autre que les occidentales : le Monument Continu s'est étendu jusque dans les parties les plus reculées de la planète ! Le Monument Continu ne connaît pas de limites, il traverse tous les territoires. Ce qui par ailleurs renforce aussi le message apocalyptique : la civilisation occidentale et son mode de vie auto-destructeur ont disparus, seules survivent les civilisations qui n'ont pas développé le mode de vie capitaliste et sont restées proches de la Nature.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LAUTEUR

Vue aérienne sans titre, No-Stop City archizoom associati, 1970

Nous revoici dans l'univers visuel de la No-Stop City d'Archizoom. Dans cette vue aérienne, nous sont exposés six blocs parallépipédiques, aux faces nues et à la couverture tapissée de motifs organiques. Cette image semble reprendre plusieurs thèmes chers aux radicaux.

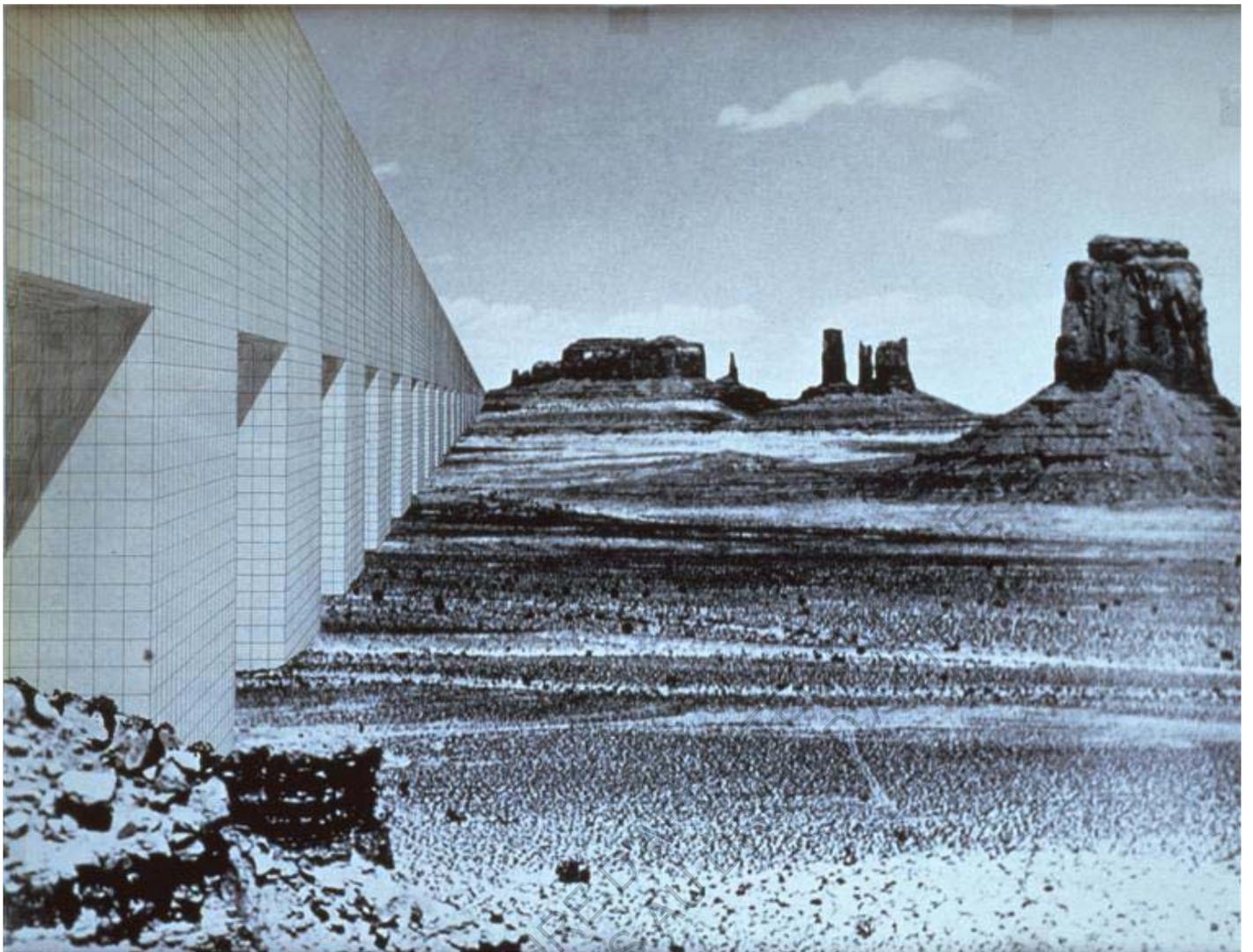
Il s'agit d'un photomontage. Sur une photographie aérienne de ce qui semble être une étendue rurale, composée presque exclusivement de cultures agricoles parsemées çà et là de quelques menus villages, en noir et blanc, les architectes d'Archizoom sont venus faire un collage, toujours en noir et blanc, de ces six blocs, visiblement dessinés au graphite (bien que les couvertures semblent être un autre photomontage constitués de photographies aériennes de ce qui nous semble être des fleuves et leurs affluents). Dans cette image, le point de vue est très aérien, et la perspective, parfaitement centrée, nous laisse entendre que ce point de vue n'est pas un simple cliché. En effet, la manière dont l'image est composée nous fait pencher pour un message descriptif, explicatif.

De quoi s'agit-il ? On est en droit de penser, selon nous, que nous sommes face à une vue extérieure de la No-Stop City, au contraire de la figure du Paesaggio Interno, qui pourrait en être l'intérieur. Ici, cependant, on peut visuellement appréhender les limites physiques de cette ville sans fin, ce qui n'était pas le cas dans le Paesaggio Interno. Nous en déduisons ceci : le point de vue subjectif de ce dernier, à échelle humaine, ne nous permettait pas d'apprécier la taille, pourtant finie, de cette ville immense. Une taille, qui reste malgré tout de l'ordre de plusieurs kilomètres de long, si ce n'est de dizaines de kilomètres. Les villages alentours semblent avoir été intentionnellement introduits pour nous donner ce rapport d'échelles.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

En terme de hauteur, cette image nous laisse penser que, de même que la vue du Paesaggio Interno avait été prise dans un certain endroit de la No-Stop City, elle pouvait aussi appartenir à un certain niveau de cette ville. En effet, la hauteur titanesque de ces blocs urbains suggère à nos yeux qu'elle est constituée en plusieurs niveaux. Enfin, la toiture de ces blocs nous semble être des immenses parcs, artificiels certes, mais composés de telle sorte que cela ressemble à la nature, un peu à la manière des jardins anglais.

Archizoom, une fois de plus, nous parle, grâce à cette image, d'échelles et de relation au territoire. La forme du bloc n'est pas sans évoquer la typologie du supermarché, de la grande surface. Le territoire semble être libéré de toute grande concentration urbaine traditionnelle, et l'habitat, la consommation, le travail, les distractions, bref, tout ce qui a trait à la vie humaine, serait à cette occasion concentré dans cette No-Stop City, super-ville au milieu d'un désert uniquement constitué en terres cultivables pour nourrir la masse des populations concentrées dans les niveaux de la ville de la consommation. Le territoire est à la fois libre de constructions anarchiques (les seules constructions subsistantes seraient les habitations et les locaux des ouvriers agricoles...) mais asservi aux activités de la No-Stop City, qui est une série (comme si elle était, elle aussi, produite à la chaîne !) de constructions-ville. L'architecture est la ville, et la ville, gigantesque mais localisée sur une portion de territoire, libère ce dernier de la notion de banlieue, de couronne urbaine, pour ne laisser que de vastes terres arables.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIETE

Arizona Desert, Il Monumento Continuo superstudio, 1969

Cette fois, le Monument Continue traverse le désert de l'Arizona, aux Etats-Unis. Ainsi, sa structure sans fin traverse même les endroits les plus déserts en terme de vie humaine. L'impact de l'homme s'étend donc aux zones auparavant vierges de toutes traces de civilisations...

Il s'agit ici de nouveau d'un photomontage réalisé à l'aide d'un collage. Sur un tirage photographique en noir et blanc, les architectes sont venus insérer une perspective du Monument dessinée sur papier, découpée selon les limites du titanesque édifice. Le point de vue semble être pris d'un endroit en hauteur, à flanc de falaise, afin d'être au plus proche du Monument. Cette image, grâce à la fuyante accentuée du bâtiment et au fait qu'il disparaisse hors-champ, est une ode à l'infinité, à la grande dimension, à la traversée des territoires. Ce pourrait être un cliché pris par un des habitants de la structure ou par quelque randonneur, afin d'immortaliser cette dimension. Superstudio pousse ici au maximum le concept de la mégastructure. La surface de la grille qui la constitue semble être totalement opaque, sans pour autant être réfléchissante, ce qui nous empêche de discerner le matériau de construction du Monument (sur la première image, la transparence pouvait nous orienter quant au matériau constituant l'ouvrage). Les arches carrées sont là pour nous indiquer que le passage est possible, et que, loin de couper le territoire qu'il traverse, le Monument relie tous les points du globe sans empêcher les passages et sans cloisonner les espaces. Il relie les territoires.

C'est évidemment le sens de cette image, de parler d'infinité, et de territoires. Les terres vierges du désert de l'Arizona symbolisent le stéréotype de l'étendue sauvage, du territoire vaste, des décors similaires se répétant à

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

perte de vue. On pourrait y voir une analogie avec le Monument, infini, monotone, régulier, strictement tramé, à ceci près qu'il est censé abriter la civilisation, tandis que le désert, par définition, n'abrite aucune vie (humaine, du moins).

Superstudio nous fait avec cette image une suggestion : si la civilisation de la surconsommation continue sur cette voie, et que frontières entre architecture et ville sont abolies, alors c'est l'urbanisation totale qui guette. Chaque territoire, fut-il vierge, fut-il une ville, chaque lieu connaîtra la présence du Monument Continu. Nous y voyons une extension du mode de consommation : l'homme, la société deviennent surconsommateurs d'espaces, de territoires... Le Monument Continu prend dans cette situation d'autant plus de sens comme outil critique pour les architectes radicaux.



ECOLE

ARCHITECTURE DE TOULOUSE
D'AUTEUR

Intérieurs sans titre, No-Stop City archizoom associati, 1970

Il s'agit maintenant de se pencher non pas sur une mais sur une série d'images élaborées par les membres d'Archizoom. Ces images appartiennent également à la production dédiée à No-Stop City.

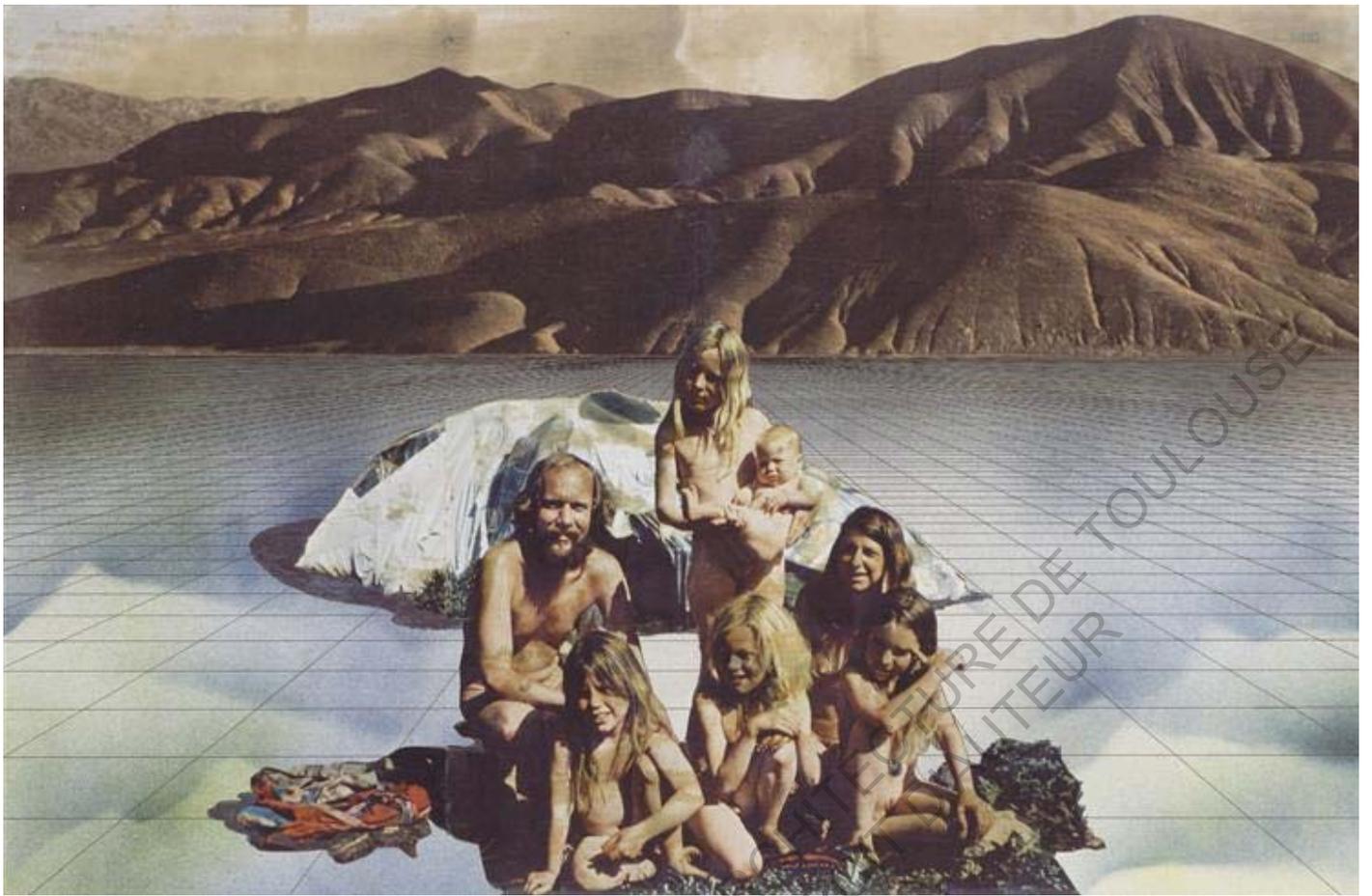
Ces images, à la différence notable de toutes celles explorées précédemment, ne sont pas des oeuvres de papier, élaborées à l'aide de photomontages, de collages ou de dessins, mais sont des photographies de maquettes. Ces maquettes, à l'origine, pouvaient être observées dans des kiosques prévus à cet effet, un peu dans l'esprit des kiosques d'images érotiques du début du XX^{ème} siècle ou encore des lunettes à touristes dans lesquelles l'observateur, après avoir inséré une pièce de monnaie dans la machine, pouvait contempler un paysage digne d'une carte postale... Car c'est aussi à cela que ces images nous font penser : des cartes postales. Pour parvenir à cet effet de profondeur et d'infinité intérieure (notion que l'on a vu lors de l'abord de Paesaggio Interno) dans un espace réduit que constitue une maquette, les architectes du groupe Archizoom ont, après avoir fabriqué un premier sujet, composé d'objets liés au mode de vie et de confort époqual (électroménager, moto, meubles...), ainsi que deux poteaux (en acier ?), placés des miroirs sur trois côtés de la boîte (face à l'observateur). Ainsi est produit un effet de perspective, de profondeur imperceptible, dimension insaisissable de l'intérieur de la No-Stop City.

Cela renforce le discours d'Archizoom, qui pense cette ville comme un empilement d'immenses plateaux sans aucune valeur spatiale à priori, que les usagers occuperont selon leurs désirs, afin de faire eux-même acte de création en se fabriquant un espace qui leur ressemble.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Cependant, et comme les autres images des radicaux, le sens est, à nos yeux, multiple. En effet, il nous semble voir à nouveau, à travers ces décors artificiellement infinis, une référence à la grande surface, de même que les objets qui sont posés dans cet espace, qui constituent des objets de consommation usuels. Rien n'est vital, hormis l'abri (la tente) ou le lit. Pas de cloisons, donc pas de qualifications spatiales, à la manière d'un supermarché. Ces vues, si l'on exclue un moment les objets disposés au centre (et encore...) nous rappelle la vue que l'on pourrait avoir entre deux rayons dans n'importe quelle grande surface. Nous voyons donc là un double discours : celui de la libération totale de l'espace, offert aux occupants, mais aussi celui de l'extrémisation de la société de consommation au point que la ville et l'architecture fusionnent en une ville-consommation infinie...

Malgré cela, l'idée de l'infinité, celle de briser les frontières existantes entre ville et architecture, et entre ville et territoire, restent bien présentes à nos yeux. Ce qui est une composante majeure, selon nous, du message que veut délivrer, au travers de ces images, l'équipe d'architectes qui compose Archizoom.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ART ET D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE PROPRIETE INTELLECTUELLE

The camp, Supersurface, Fundamental Acts - Life superstudio, 1971

Pour la dernière image, nous avons choisi de travailler sur une image liée à l'idée d'urbanisation totale soutenue par Superstudio, mais ne faisant pas partie de la « suite picturale » du Monument Continu. Cette image appartient à la suite des « actes fondamentaux », images regroupées autour de la thématique des besoins primordiaux de l'être humain. Il s'agit ici de la sous-partie : La vie.

Cette image est un photomontage, issu du collage successif de plusieurs éléments. Procédons par couche. La strate initiale nous semble être les dunes, ou collines d'arrière-plan, tirage en couleur de quelque paysage accidenté. La deuxième est donc évidemment cette gigantesque surface réfléchissante (on y voit le reflet des nuages) quadrillée, similaire en aspect au Monument Continu, qui s'étend dans toutes les directions jusqu'au pied des reliefs de l'arrière-plan. On peut supposer qu'il s'agit là d'un dessin sur papier réalisé avec des crayons, à moins qu'il ne s'agisse d'une photographie de ciel quadrillée au stylo. Enfin, la troisième strate consiste en un collage d'une famille, photographies en couleurs, en situation de nudité, sur un carré d'herbe, avec leur tente à proximité.

Superstudio propose ici une nouvelle vie. Une nouvelle vie en accord, visiblement, avec les mouvements hippies, qui prônent, dans un contexte de mondialisation croissante et de mode de vie de surconsommation, un retour de l'homme au plus proche de la Nature, ainsi que la libération et l'épanouissement de la sexualité. La Supersurface quadrillée, qui semble infinie car elle s'étend au-delà du champ visible défini par le cadre, nous semble renforcer l'importance de la petite surface naturelle qui perce littéralement la supersurface (forcément) ar-

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

tificielle. Nous y voyons ici une volonté du Superstudio de donner une vision futuriste du monde. Suivant une logique similaire à celle qu'expose Gaetano Pesce, le groupe radical montre une vision du monde post-civilisation de la consommation. Après avoir atteint son apogée, cette civilisation se serait effondrée, ne laissant que les infrastructures titanesques qui l'ont abritée comme seule trace de son existence. On nous donne donc à voir une famille, vivant autour d'un carré d'herbe, métaphore qui laisse entendre que la Nature finit toujours par reprendre ses droits sur les artefacts.

La supersurface est donc le vestige d'une époque révolue. Les hommes de l'image sont libérés de tout objet superficiel : on ne voit que l'abri, indispensable. Une époque néanmoins où ville et architecture ne faisaient qu'un, et où cette fusion avait engendré des constructions comme cette Supersurface, ou le Monument Continu. Désir voilé de voir se mêler architecture et espaces urbain sur des échelles de l'ordre du territoire, ou mise en garde contre un avenir potentiel ?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Conclusion partielle

Parallèle aux discours critiques, le désir d'une nouvelle pratique ?

Que nous ont donc apporté ces analyses, certes intuitives, exploratoires mais malgré tout révélatrices ? Selon nous, et comme nous le pressentions, elle met davantage en lumière le désir des architectes italiens des années 1970 à exercer, malgré leurs critiques portant sur le mode de vie de la société occidentale pré-choc pétrolier de 1973, leur discipline d'une autre manière, et surtout au-delà des limites conventionnelles, qui relèvent presque exclusivement de la parcelle, et très peu du territoire.

Certes, ces architectes se lèvent contre cette culture de la surconsommation, mais le fait que les champs « picturaux » (sorte de champ lexical pour images...) relevant de l'infinité, de constructions s'étendant sur plusieurs territoires, s'étirant sur des dizaines de kilomètres, sont pour nous la preuve d'une certaine obsession. Cette obsession est-elle liée à la peur ? La peur de voir le cauchemar consumériste réaliser sa contre-utopie, où ville et architecture fusionnent en un seul espace sans qualités, le plan libre ultime, transformable à loisir au gré des envies et des besoins des habitants qui deviennent acteurs de leur vie, et non plus des têtes de bétail dans un troupeau... Ou bien est-ce non pas une obsession, mais un fantasme ? Le fantasme de pouvoir dépasser l'enjeu de la simple parcelle, parce qu'une ville, son architecture, et le territoire sur laquelle elle est implantée ont davantage de sens si toutes ces données sont réfléchies ensemble, conjointement, pour arriver, grâce aux nouvelles technologies, à de véritables monuments civilisationnels. Parce que la société est devenue mobile, a acquis la capacité technologique de se déplacer partout sur le globe (et même d'atteindre les étoiles !), l'architecture doit chan-



Plans extrait de 2001 : A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968

ger de pratique, les villes ne doivent plus être pensées de la même manière, les enjeux territoriaux (l'économie, l'agriculture, l'habitat, la ville...) doivent primer sur les autres. Pour nous, la peur semble de moindre importance dans ces images, tant l'onirisme qu'elles portent tend à nous rapprocher du fantasme...

C'est peut-être cela qui fait la force de ces images. Certes, une critique, et non des moindres, est émise sur la société de laquelle les architectes radicaux sont contemporains. Mais en comparaison, la dimension onirique de ces paysages (internes ou externes) quasi science-fictionnels (qui ne sont pas sans rappeler certains plans de 2001 : A Space Odyssey de Stanley Kubrick, sorti en 1968) nous semble relativement importante. La dualité critique/fantasme, comme expression d'une certaine frustration, celle d'être conscients des maux sociétaux et n'avoir aucun pouvoir pour agir dans le domaine de l'architecture... Ce qui explique aussi pourquoi nombre de ces architectes ont investi massivement le domaine du design, où selon eux, on serait plus à même d'influer le mode de vie des gens.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CONCLUSION

Vers une nouvelle pratique de l'architecture ?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

En réalité, c'est le désir qui, selon nous, fait avancer ces architectes sur le chemin qu'ils ont choisi : celui d'une architecture virtuelle, sans implications constructives, mais qui questionne une société, un certain mode de vie. Mais comme nous l'avons dit plus haut, il nous paraît évident que ces images nous révèlent une envie, un désir d'une autre architecture que l'architecture conventionnelle, le petit bâtiment sur sa petite parcelle qui essaye, bon gré malgré, de s'insérer dans un tissu urbain nécrosé. Ce désir est celui d'une architecture qui agisse sur les modes de vie, qui soit au service du plus grand nombre, et qui nécessairement prendrait un tout autre envergure.

D'où, pour ces architectes, l'évidente nécessité de faire un saut d'échelle. De transposer l'architecture de la parcelle au territoire. Ainsi, cette nouvelle architecture ne serait plus seulement un simple bâtiment, mais il deviendrait un vrai morceau de ville, voire, selon les images abordées, des villes entières. Nous pensons que ces architectes, parallèlement à leur critique du mode de vie, expriment au travers de leurs images, leurs sentiments vis-à-vis de l'espace urbain des années 1970 : des vieux centres villes envahis par les nouveaux bâtiments, le bétonnement de ces centres, l'extension chaotique des couronnes urbaines, l'apparition de centres de la consommation, parfois au milieu de nulle part. Certes, les villes se sont toujours construites sur un temps très long, qu'une vie humaine ne peut pas apprécier, et par accumulation de bâtiments et de voiries, parfois de murailles, parfois par superposition de strates (les fouilles sous les villes révèlent les restes les plus anciens de ces mêmes villes).

Peut-être qu'il s'agit là, du désir, d'une tentative, de donner un ordre (qui n'est pas sans rappeler la modernité) aux choses de l'espace urbain, un ordre ou une organisation particulière qui influencerait à son tour sur la

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

société et ses modes de comportement. C'est également, selon nous, une histoire d'homme. Peut-être qu'il s'agit aussi de (re)donner aux populations des repères urbains clairement identifiables, car, par certains aspects, le milieu urbain peut effectivement sembler chaotique, parfois sans logiques.

C'est donc, à nos yeux, le désir de faire de l'architecte un acteur majeur de la politique des sociétés, au sens originel du terme du terme. Redonner, en quelque sorte, ses lettres de noblesse à une profession qui tombe de plus en plus dans une sorte de flou. Qui se pose souvent la question de savoir à quoi sert un architecte ? Sur la portée politique de ses constructions, lorsqu'elles sont issues de commandes publiques ? Les architectes florentins des groupes radicaux ne revendiquent-ils pas également ce changement dans la pratique de leur métier ? L'architecte, non plus comme un sachant auquel on fait appel, mais comme un décideur de niveau similaire que les élus ?

Nous prenons donc le risque d'affirmer, et par là même de répondre par l'affirmative à notre problématique de départ, que derrière les discours critiques et les mises en gardes envers la société de laquelle les architectes radicaux sont contemporaine, se cachait un message tout aussi important à nos yeux, en tant que futur architecte. Un désir. Un désir de changer de statut, de changer les échelles d'interventions de l'architecte, un désir de changer les choses grâce à l'exercice de la profession, parce que la chose bâtie est aussi la chose publique, politique, et que la construction d'un bâtiment doit, à nos yeux, être porteuse de sens, pour les habitants, pour la ville, pour l'organisation de la société.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ANNEXES

Table des matières/illustrations/bibliographie

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Table des matières

Remerciements 07

Introduction 09

PREMIERE PARTIE

De la crise des CIAM aux radicaux, un contexte

Au tournant de la modernité 17

Pop-Art et architecture

Team 10, pour un urbanisme concret ? 27

Archigram, architecture de papier 37

L'architecture radicale 45

Conclusion partielle 51

DEUXIEME PARTIE

De la théorie à la représentation : quelle(s) manière(s) de pratiquer l'architecture ?

Le cas italien : Archizoom & Superstudio 55

Archizoom Associati 59

Superstudio 61

Convergences 63

Divergences 69

Que percevons-nous ? 73

Parallel Districts in Berlin 75

Pais d'O Sole 79

Paesaggio Interno 83

Nella Palude 87

No-Stop City (ext). 91

Arizona Desert 95

No-Stop City (int). 99

The Camp 103

Conclusion partielle 107

CONCLUSION

Vers une nouvelle pratique de l'architecture ? . 111

ANNEXES

Table des matières 119

Table des illustrations 121

Bibliographie & sources 123

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Table des illustrations

Illustrations

2001 : a space odyssey, p 108
American way of life, photographie, p 28
Archigram, couverture, p 36
Archigram, couverture #4, p 40
Archigram, extraits #4, p 42
Archigram, computer city, p 40
Archigram, sans titre, p 36
Archizoom, photographie, p 58
Charte d'Athènes, couverture, p 20
Charte d'Athènes, extrait, p 20
CIAM, affiche, p 18
CIAM, photographie, p 22
Comic, couverture, p 40
Crosby, couverture City Sense, p 38
Smithson, Golden Lane, p 32
Smithson, Berlin, p 34
Smithson, grille CIAM, p 30
Superarchitettura, affiche, p 46
Superstudio, photographie, p 62

Corpus d'étude

Archizoom, Parallel Districts, p 74
Archizoom, Paesaggio Interno, p 82
Archizoom, No-Stop City, p 90
Archizoom, No-Stop City, p 98
Superstudio, Paise d'O Sole, p 78
Superstudio, Nella Palude, p 86
Superstudio, Arizona Desert, p 94
Superstudio, The Camp, p 102

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Bibliographie & sources

Ouvrages consultés (entièrement ou en partie) :

SUPERARCHITECTURE, Dominique ROUILLARD, éditions de la Villette, Paris, 2004

ARCHITECTURE RADICALE, catalogue et textes de l'exposition Architecture Radicale à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, France, présentée du 12 janvier au 27 mai 2001, commissaires Jean Louis MAUBANT et Frédéric MIGAYROU

L'ARCHITECTURE MODERNE - Une histoire critique, Kenneth FRAMPTON, édition Thames & Hudson, Londres, 1980, 1985, 1992, 2006 pour la présente édition

ARCHIZOOM ASSOCIATI 1966-1974, Roberto GARGIANI, EPFL/ELECTA, Lausanne, 2007

ANDREA BRANZI, François BURKHARDT et Cristina MOROZZI, éditions DIS VOIR, Paris, 1997

DU TEXTE A L'ACTION, l'idéologie et l'utopie, deux expressions de l'imaginaire social pp 417-431, Paul RICŒUR, éditions du Seuil, Paris, 1986

IDEOLOGIE & UTOPIE, Karl MANNHEIM, traduit depuis l'édition anglaise, 1929 (traduite de l'allemand)

URBANISME - Utopies et réalités : une anthologie, Françoise CHOAY, éditions du Seuil, Paris, 1965

LA REGLE ET LE MODELE - Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme, Françoise CHOAY, éditions du Seuil, 1980

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

SUBURBIA, une utopie libérale, Jean TARIQUAT, éditions de la Villette, 2013

NOUVELLES DE NULLE PART, catalogue de la réunion des musées nationaux, éditions Flammarion, Paris, 2001

INTRODUCTION A L'ANALYSE DE L'IMAGE, Martine JOLY, 2ème édition, éditions Armand Colin, Paris, 2009 (tirage de 2013)

INTERPRETATION D'UNE PUBLICITE PANZANI, Roland BARTHES, in Communication, n°4, 1964

Ouvrages à consulter :

FONDS REGIONAUX D'ART CONTEMPORAIN, Architectures expérimentales 1950-2012, collection FRAC Centre, 2012

LE TERRITOIRE DE L'ARCHITECTURE, Vittorio GREGOTTI, éditions L'équerre, 1982

L'IMAGE EN ARCHITECTURE, DE LA REPRESENTATION ET DE SON EMPREINTE UTOPIQUE, Jean-Paul JUNGSMANN, éditions ? , 1996

TEAM 10, in search of a Utopia of the présent 1953-88, Dirk van der HEUVEL et Max RISSELADA, éditions NAI Publishers, 2008

BRANZI-NO-STOP CITY, Archizoom Associati, édition HYX, 2006

RADICAL ARCHITETTURA, contre-utopies architecturales et urbaines des années 1960, Dominique Rouillard, rapport MELT-DAU, juin 1993

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Sources :

Site du CENTRE POMPIDOU VIRTUEL : www.centre-pompidou.fr

Wikipédia (en français, anglais ou italien) : www.wikipedia.org

Site (en anglais) answers.com : www.answers.com

Site du MoMA de New-York (anglais) : www.moma.org

Sites de certains architectes radicaux (Natalini, Torraldo di Francia...) pour des éléments biographiques ou de réflexion

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR