



HAL
open science

Le canapé rouge, une utopie critique de salon : entre crise et émancipation dans le design italien de la fin des années 1960

Océane Debard

► To cite this version:

Océane Debard. Le canapé rouge, une utopie critique de salon : entre crise et émancipation dans le design italien de la fin des années 1960. Architecture, aménagement de l'espace. 2024. dumas-04785977

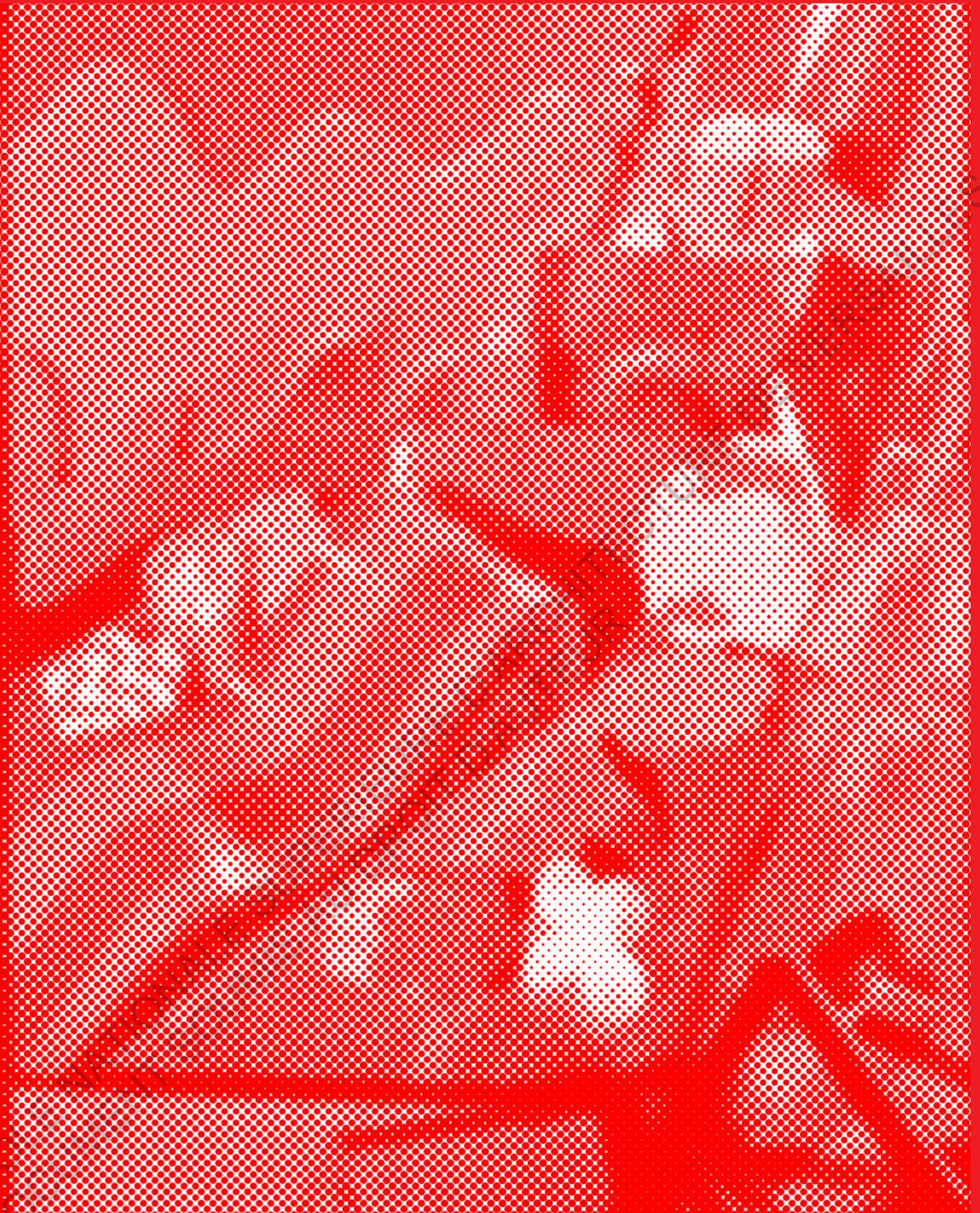
HAL Id: dumas-04785977

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04785977v1>

Submitted on 15 Nov 2024

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.



LE CANAPÉ ROUGE, UNE UTOPIE
CRITIQUE DE SALON

**LE CANAPÉ ROUGE, UNE UTOPIE
CRITIQUE DE SALON
ENTRE CRISE ET ÉMANCIPATION
DANS LE DESIGN ITALIEN DE LA
FIN DES ANNÉES 1960**

Mémoire février 2024

Hier et aujourd'hui, art et architecture
Encadré par Eliza Culea-Hong, Analisa Viati
et Jules-Valentin Boucher

Couverture : photographie prise par Cristiano Toraldo di Francia
de l'exposition *Superarchitettura* à Pistoia à la Galleria Jolly 2 en
décembre 1966.

École Nationale Supérieure
d'Architecture de Versailles

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier l'équipe encadrante de ce mémoire pour le suivi, les conseils avisés et les encouragements durant ces nombreux mois : Eliza Culea-Hong, Jules-Valentin Boucher et Annalisa Viati.

Je remercie également Yvain, Camille, Victor et Charlotte pour le soutien et la relecture attentive de ce mémoire.

Enfin, un merci tout particulier à Franco Audrito pour le temps accordé à répondre à mes questions, les références transmises et au partage d'informations et documents précieux.

Avant - propos

Ce mémoire commence à Venise, alors en échange Erasmus, je suis très influencée par les enseignements que je suis à l'IUAV¹ et ses méthodes pluridisciplinaires. Là-bas, l'école d'architecture donne la liberté aux étudiants étrangers de suivre des cours dans les domaines du théâtre, de la mode, des arts visuels, du design objet et graphique et de l'urbanisme, en plus de l'architecture. Je décide alors de suivre des cours de sémiotique des arts, ainsi qu'un cours de projet mêlant architecture, scénographie et design. Je continue de développer alors avec ces cours, mon intérêt pour le travail interdisciplinaire, à lier les arts ensemble afin qu'ils deviennent complémentaires.

En parallèle, je commence à travailler sur mon sujet de mémoire. À travers l'étude de la revue *Aujourd'hui Art et Architecture*, et avec comme fil rouge le sujet de la couleur pour lequel je porte un intérêt personnel, je découvre l'histoire de l'entreprise Knoll² ainsi que les différentes créations emblématiques de la marque. Toujours avec cet intérêt pour la couleur et par le biais d'un de nos premiers exercices, je me questionne sur la manière dont l'utilisation de la couleur chez Knoll International a pu être considérée comme avant-gardiste dans la France des années 1950. À travers la couleur, je fais alors le lien entre design et architecture.

Souhaitant profiter de ma présence à Venise et de mon accès à divers ouvrages italiens, je décide de me concentrer sur une étude de cas italienne. Les travaux issus du mouvement Radical italien de la fin des années 1960 me paraît être un sujet à approfondir. Je m'intéresse alors aux travaux de Superstudio et Archizoom, et plus particulièrement à leurs expérimentations dans le design d'objets au sein de l'entreprise Poltronova. Je remarque ainsi une présence particulière du rouge mais également comme chez Knoll, l'assise et plus précisément le canapé, occupe une place notable. Cet objet du canapé rouge m'apparaît alors comme une entrée intéressante pour faire le lien entre couleur et design.

C'est ainsi par le biais de ces différentes thématiques, que commence l'analyse de ces canapés rouges avec autant d'hypothèses que de curiosité.

¹ Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Institut Universitaire d'Architecture de Venise.

² Fabricant américain de mobilier et de matériels de bureau.

Sommaire

Avant-propos	_6
Introduction	_10
I / Une Italie immergée sous les crises	_19
01 - Crise sociale	_22
02 - Crise matérielle	_25
03 - Crise artistique	_28
II / Émersion d'une utopie	_33
01 - « La fin d'une rationalité »	_34
02 - Tentative de définition du Design Radical	_38
03 - Le design, petite échelle de l'architecture	_43
III / Anatomie du canapé rouge	_49
01 - Le canapé et le rouge	
La figure du canapé	_52
La symbolique du rouge	_54
02 - Décomposition de l'objet messenger	
Forme	_66
Couleur	_71
Matière	_75
03 - La photographie de design	_80
IV / Le voyage comme fin d'une utopie italienne	_85
01 - Du petit design italien à la Grande Pomme	_86
02 - Le Design Radical est mort, vive le Design Radical !	_91
Conclusion	_98
Bibliographie	_101
Annexe	_105

Introduction



{Fig. 01}
Le Rêve, Henri
Rousseau, 1910

En 1910, le peintre français Henri Rousseau peint *Le Rêve* (fig. 01). Sa dernière peinture d'une série ayant pour sujet la jungle. Il y représente une scène nocturne d'une femme nue, allongée sur un canapé rouge¹ au milieu d'une forêt luxuriante où se cachent lions, singes, éléphants et joueur de flûte.² Comme l'indique le titre de l'œuvre, la scène a lieu dans un rêve, celui de cette femme qui, endormie sur son canapé, se voit transportée au milieu de cette scène. Dans cette peinture, la figure du canapé est ainsi symbole de réalité et de domesticité, contrastant avec le décor sauvage et étrange. À l'instar de cette peinture, les canapés rouges issus du Design Radical sont, eux aussi, les objets du rêve et de l'utopie s'immiscant dans la réalité.

Lors de l'exposition de 1972, *Italy: The New Domestic Landscape*, au Musée d'Art Moderne (MoMA) de New-York, Germano Celant³ contribue au catalogue d'exposition⁴ avec son texte intitulé « *radical architecture* » (fig. 02 & 03). Avec ce titre, il regroupe pour la première fois en une expression, les travaux de quelques groupes d'artistes florentins, Archizoom Associati, Superstudio et le Groupe 9999. Cette exposition cristallise la confrontation artistique, la scission s'opérant depuis quelques années, entre deux philosophies autour du design italien. L'une stagnante, « aux préoccupations socio-esthétique conformistes »⁵ et l'autre à l'opposé, consacrant leurs

1 Dora Vallier (historienne de l'art), précise dans son texte « Le canapé rouge du Douanier », *Aux sources de l'imaginaire*, Paris : G. di San Lazzaro, 1965, p.50, qu'il s'agit du canapé rouge trônant dans l'atelier d'Henri Rousseau lui-même.

2 Annemarie Iker, MoMA, *Henri Rousseau* [en ligne], consulté le 10 janvier 2024. URL : <https://www.moma.org/artists/5056>

3 Critique d'art italien.

4 The Museum of Modern Art, *Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*, New-York : Emilio Ambasz, 1972.

5 Germano Celant, *The Museum of Modern Art, Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*, New-York : Emilio Ambasz, 1972, p. 380. (Traduction personnelle de l'anglais

productions et expérimentations au partage d'une théorie, d'une vision et même, d'une utopie.

Le design italien de la fin des années 1960, est marqué par un mouvement provocateur et coloré, qui se concentre d'abord à Florence, puis s'étend dans le nord de l'Italie, formé de jeunes architectes tout juste diplômés. Associée aux luttes étudiantes et ouvrières de Mai 1968, ces collectifs radicaux se forment dans un environnement faisant face à une société de consommation en pleine expansion qui se traduit en Italie par une double crise : politique et artistique.

« Dans les années 1960, la « politique du design et de l'architecture », l'activité du designer et architecte [...] étaient manifestement en état de crise. »⁶

Les médiums d'expressions artistiques de ces différents groupes sont multiples. Diplômés depuis peu de l'université d'architecture de Florence, leurs travaux architecturaux restent très théoriques à ce moment-là, préférant le design d'objet. On observe alors un attrait notable pour le canapé. Teinté de rouge et fait de plastique, le canapé rouge occupe une place importante sur la scène radicale.

C'est à travers l'analyse de ces canapés rouges, que ce mémoire se positionne et entend observer et comprendre les débuts, puis les aboutissements du Design Radical italien de la fin des années 1960.

Il est important de souligner qu'il n'est pas question dans ce mémoire de revenir sur toute la production du Design Radical, ni même de l'Architecture Radicale. Aussi, en parlant de canapé, ce mémoire fait plus largement référence aux différents types d'assises qu'il nous semblera utile de le traiter.

Les liens observables entre les luttes de gauche et les nouvelles propositions en matière de design d'objet, nous donnent à imaginer un engagement politique dans la production design de ces jeunes architectes. Et plus particulièrement dans ces canapés colorés, qui semblent être les premiers objets à regrouper les caractéristiques esthétiques d'une émancipation s'opérant dans une partie de la scène artistique italienne de la période. Comme l'indique Germano Celant en 1972, on assiste à « la fin d'un cycle créatif à travers ces nouvelles théories artistiques radicales. »⁷ Et donc, en quoi ces canapés rouges représentent-ils pour la première fois, l'expression formelle d'une utopie et de cette émancipation du Design Radical vis-à-vis du Design italien dominant de la fin des années 1960 ?

Il est alors légitime de se demander si ces canapés rouges ne représentent-ils pas plus que de simples meubles de décoration ? Sont-ils encore des canapés ? Certainement que cette période de crise a donné un élan à ces jeunes architectes pour exprimer leur méfiance et recherche d'autonomie vis-à-vis d'un design italien convenu et démodé, mais quels sont les éléments qui nous permettent de l'affirmer ?

L'état des ouvrages à ce sujet traitent principalement de la naissance de ces groupes et de leurs recherches et théorisations autour de l'architecture. La production design faisant l'objet de moins d'intérêt, elle a tout de même été étudiée dans son ensemble le plus souvent, et de manière bien plus approfondie

vers le français).

6 Ibid. (Trad. perso. depuis l'anglais)

7 Ibid., p. 387. (Trad. perso. depuis l'anglais)

Introduction

par la littérature italienne. Il n'existe qu'un ouvrage en ma connaissance faisant état de la place occupée par l'un des canapés dans le Design Radical : *Designing destruction : Archizoom Associati's "Superonda" sofa as radical critique*⁸, écrit par Elizabeth Koehn⁹ dans le cadre de son diplôme au Bard Graduate Center de New-York en 2020. Il m'a cependant été impossible de prendre contact avec l'autrice ou de trouver le livre en France.

Comme cité précédemment, Germano Celant est l'un des premiers à écrire au sujet de l'architecture radicale et s'impose donc comme une référence majeure concernant la vision et le recul porté sur le Design Radical en 1972. Le livre *Superarchitecture: le futur de l'architecture, 1950-1970*, écrit par Dominique Rouillard en 2004, occupe lui une position centrale sur les écrits au sujet de la recherche architecturale utopique de la période.

Concernant les ouvrages faisant état du design italien dans les 1960/1970, ces derniers sont assez nombreux. On peut citer parmi ceux-ci le livre de Giuliana Gramigna¹⁰, *1950-1980 Repertorio : Immagini e contributi per una storia dell'arredo italiano*¹¹, paru en 1985 et proposant un panorama complet de l'évolution du mobilier d'intérieur italien sur 30 ans.

Au sujet de la recherche matérielle et de l'utilisation du plastique dans le design italien des années 1960, le livre *Kartell : The Culture of Plastics*¹², de la muséologue et chercheuse italienne Elisa Storace et de l'auteur et éditeur allemand Hans Werner Holzwarth, paru en 2012, revient sur l'histoire de Kartell, une entreprise italienne spécialisée dans la production de mobilier en plastique et sur l'influence que celle-ci a eu sur le design italien.

À propos de la couleur, et plus principalement du rouge, l'historien Michel Pastoureau se place en tant que principal spécialiste français de la symbolique des couleurs. Avec notamment son ouvrage *Rouge, Histoire d'une couleur*.¹³

Sur la production de Design Radical, l'existence d'un certain nombre d'ouvrages spécifiquement dédiés au sujet ont permis de réaliser une étude comparative. Ces ouvrages sont principalement datés du XXI^{ème} siècle, témoignant d'un regain d'intérêt s'opérant depuis quelques années pour le mouvement radical. L'architecte et historien de l'architecture Gianni Pettena, contemporain des radicaux et issu de la même université d'architecture de Florence, propose à travers le catalogue d'exposition *Radical Design : ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*¹⁴ de 2004, une rétrospective de la production radicale.

Les catalogues d'expositions représentent en effet une source bibliographique essentielle de ce mémoire. C'est le cas de l'exposition et son catalogue *Superstudio, la vie après l'architecture* au Frac Centre-Val de Loire en août 2019. L'accès aux archives du Frac Centre n'ont pas été possible, cependant le site du Frac Centre propose plusieurs articles intéressants présentant les différents collectifs et résumant la pensée radicale italienne. Même si l'exposition *Superstudio Migrazioni* ayant eu lieu en décembre 2020 au Centre international pour la Ville, l'Architecture et le Paysage (CIVA) de Bruxelles, et son catalogue¹⁵ dirigé par l'architecte et historienne de

8 Elizabeth Koehn, *Designing destruction : Archizoom Associati's "Superonda" sofa as radical critique*, New-York : Bard Graduate Center, 2020.

9 Étudiante au Bard Graduate Center de New-York.

10 Auteure et architecte italienne.

11 Giuliana Gramigna, *1950-1980 Repertorio : Immagini e contributi per una storia dell'arredo italiano*, Milan : Mondadori, 1985.

12 Elisa Storace, Werner Holzwarth, *Kartell : The Culture of Plastics*, Köln : Taschen, 2012.

13 Michel Pastoureau, *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2016.

14 Gianni Pettena, *Radical Design : ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*, Florence : Artout, 2004.

15 Emmanuelle Chiappone-Piriou, *Superstudio Migrazioni*, Bruxelles : CIVA, 2019.

l'architecture Emmanuelle Chiappone-Piriou, paraît comme une référence évidente, celle-ci se concentre essentiellement sur le groupe Superstudio et leur expérimentation architecturale.

Les différents groupes appartenant au mouvement radical italien se sont maintes fois exprimés directement au travers de leurs propres livres ou d'interviews.

Andrea Branzi a par exemple donné plusieurs conférences. Membre du groupe Archizoom Associati, il a lui-même écrit quelques ouvrages, dont *Il Design italiano 1964-1990*,¹⁶ revenant avec détail sur son propre parcours, la pensée radicale et le regard porté sur le design italien.

Les ouvrages de Francesca Balena Arista, journaliste et critique de design italienne, proche d'Andrea Branzi, sont aussi une source très enrichissante pour ce mémoire. Son livre *Poltronova Backstage : Archizoom, Sottsass and Superstudio : the radical era 1962-1972*¹⁷ rédigé en 2016, a été une porte d'entrée pour moi sur l'histoire d'Archizoom et Superstudio au sein de Poltronova.¹⁸ Les tentatives de contact de la journaliste sont malheureusement restées sans succès. Le site internet de Poltronova est très riche en informations et détails sur chacune de leur production.

Les interviews présents dans *Radical: Italian Design 1965-1985* de The Dennis Freedman Collection¹⁹ font certainement partis des références les plus importantes de cette étude, représentant des témoignages directs de la pensée de ces architectes et revenant sur l'influence du Pop Art dans leurs travaux. Ce livre est issu d'une exposition tenue en 2020, et est l'une des premières expositions du XXI^{ème} aux Etats-Unis revenant sur le Design Radical.

Enfin, l'échange par mail au début de ces recherches avec Franco Audrito, membre du groupe turinois Studio65 appartenant au mouvement radical, (annexe p. 105-106) m'a permis de comprendre les nuances de visions au sein du Design Radical lui-même.

Afin de comprendre au mieux l'environnement dans lequel le Design Radical prend racine, un retour sur le contexte politique de l'Italie du nord de la fin des années 1960 sera effectué en première partie. Il permettra de saisir quels sont les événements violents qui ont donné lieu à cette remise en question violente du design. Au même moment en Italie, des avancées techniques en matière de plastique voient le jour, sur lesquelles il sera important de revenir pour mieux comprendre l'état du design d'objet italien à cette période. Lui-même en crise, entre l'arrivée du Pop Art en Italie, la domination du « bon goût » italien et les contraintes liées à l'industrialisation.

Cette restitution du contexte permettra d'arriver à la naissance de ces groupes florentins en 1966. Marquant un point de départ substantiel, le récit de leurs rencontres et de leurs réalisations qui s'ensuivent fera l'objet d'une deuxième partie. Cela dans l'intérêt de comprendre quelles sont les raisons qui ont poussé ces jeunes architectes à s'intéresser au design, faisant ainsi un tour d'horizon de leur premières productions en tant que groupe, pour se concentrer ensuite sur le canapé rouge.

16 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996.

17 Francesca Balena Arista, *Poltronova Backstage : Archizoom, Sottsass and Superstudio, the radical era 1962-1972*, Italie: Fortino Editions, 2016.

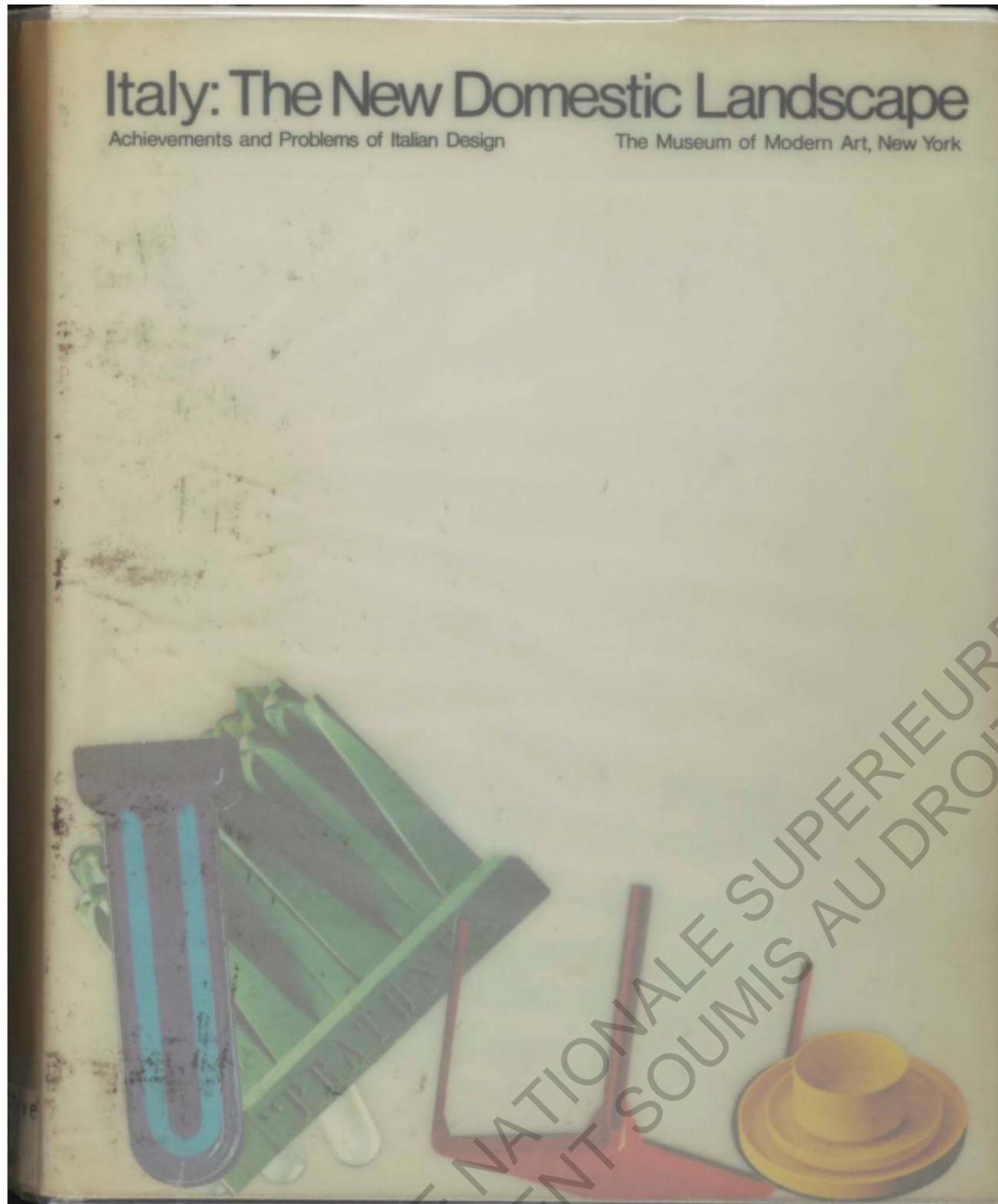
18 Principale société de production du mobilier d'Archizoom, Superstudio et d'autres groupes du mouvement.

19 The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2020.

Introduction

Une étude étymologique, historique et symbolique du canapé et de la couleur rouge fera l'objet d'une partie de la troisième étape de ce mémoire. Celle-ci est nécessaire à l'introduction de la figure du canapé et de la symbolique du rouge dans la culture italienne (et occidentale). Pour arriver enfin à l'étude de cas d'une sélection de trois canapés rouges : le *Superonda* d'Archizoom Associati, le *Sofo* de Superstudio et la *Bocca* de Studio65, à travers une analyse de ces objets en trois points. Le premier point étant la forme, le deuxième le rouge et le troisième la matière. La fin de ce chapitre sera dédiée à l'analyse du travail photographique autour de ces canapés réalisé par leurs auteurs, semblant avoir un rôle notable dans la communication et la diffusion de ces objets. À travers ce chapitre, il sera question de comprendre quels sont les éléments concrets et formels qui nous permettent de faire le lien avec le premier chapitre de ce mémoire.

Enfin, ce mémoire s'intéressera également plus en profondeur à l'exposition de 1972, *Italy: The New Domestic Landscape*, au MoMA à New-York, comme moment marquant d'une diffusion mondiale du Design Radical. Accompagnée d'une dernière partie portant sur la mort du Design Radical et des mouvements et autres groupes qu'il aura inspiré. Ainsi, il sera alors possible de juger du rêve et des théories que nous aurons partagé le Design Radical à travers le canapé rouge.



{Fig. 02} Couverture du livre de l'exposition *Italy : The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, 1972



{Fig. 03} Page 380 du livre de l'exposition *Italy : The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, 1972

{ I }

Une Italie immergée
sous les crises

{Fig. 04} Photographie des
inondations de Florence, *Piazza
del Duomo*, novembre 1966



1958

Traité de Rome : l'Italie participe à la création de la Communauté économique européenne.

Début du miracle économique.

1961



Kartell crée sa première chaise en plastique, la K 4999 par Marco Zanuso et Richard Sapper.

L'Italie s'illustre par le Bel Design et la *Linea Italiana*.

Début de l'Arte Povera.

La population italienne atteint les 50 624 000 habitants.

1963

Fin du miracle économique.

1964

Début des contestations étudiantes sur le campus de Berkeley en Californie au Etats-Unis.

Biennale de Venise : prix du Lion d'Or remporté par Robert Rauschenberg, un peintre Pop américain.

1966



Inondations à Florence le 4 novembre.

Superarchitettura à Pistoia : considérée comme la première exposition d'architecture radicale. Entraîne la formation d'Archizoom et Superstudio. Rencontre avec Ettore Sottsass et Sergio Camilli.

1967

Occupation d'université à partir de novembre entre Trento, Milan et Turin.

Fondation du groupe radical UFO à Florence.

Production du *Superonda* d'Archizoom par Poltronova.

Deuxième exposition *Superarchitettura* à Modène.

1968



Battaglia di Valle Giulia : manifestation très violente à l'université de Rome en mars.

XIV^{ème} Triennale de Milan : occupation de 15 jours qui bloque l'ouverture de l'exposition.

Mouvement de mai 1968. Début des années de plomb.

Fondation du *Gruppo 9999* à Florence.

Production du *Sofo* de Superstudio par Poltronova.

1969

12 décembre : attentat à la bombe à Milan sur la Piazza Fontana, début d'une « stratégie de la tension » des néo-fascistes.

1970

Production de la *Bocca* de Studio65 chez Gufram.

1971

Fondation du *Gruppo Strum* (actif depuis 1966).

1972

3 mars : Premier enlèvement organisé par les Brigades Rouges.

17 mai : assassinat du commissaire Luigi Calabresi, accusé de la mort « accidentelle » de l'anarchiste Giuseppe Pinelli.

Exposition *Italy: The New Domestic Landscape* au MoMA à New-York.

Première utilisation de l'expression *radical design* lors de l'exposition ainsi que dans le magazine *Casabella*.

1973

Premier choc pétrolier.

Création du groupe Global Tools.

1974

Dissolution d'Archizoom Associati.

1976

Création du groupe Alchimia.

1978

Fin du mouvement radical déclaré par Alessandro Mendini.

1980

Création du groupe Memphis.

{01} Crise sociale

Gli anni di piombo, les années de plomb, représentent pour l'Italie une période sombre allant de la fin des années 1960 au début des années 1980. Expression formulée par Margarethe von Trotta¹ dans son film éponyme², les années de plomb évoquent la guérilla urbaine, l'essence et les projectiles d'armes à feu.³

C'est à partir de 1964, que certains événements tels que les contestations étudiantes au campus américain de Berkeley, les révoltes contre la guerre du Vietnam, l'apparition de la Beat Generation et les mouvements étudiants en France d'abord, puis en Italie, vont marquer le début d'une crise et faire ainsi naître le mouvement de 1968.⁴ Ce mouvement est caractérisé par une aversion contre le consumérisme, un intérêt écologique, une revendication chez les jeunes au travers d'actions politiques, la reconnaissance des minorités féministes, homosexuelles, ethniques et religieuses, mais aussi le droit à l'éducation. De plus en plus de jeunes italiens ont accès à l'université, entraînant une surpopulation des universités italiennes qui ne sont pas prêtes à accueillir autant d'étudiants.

Les premières manifestations étudiantes italiennes, qui amènent au mouvement de 1968, ont d'abord lieu à Rome, puis à Florence, suite aux inondations de 1966 et aussi à Milan. Ces manifestations sont le reflet d'une jeunesse italienne qui, grâce à l'accès à l'éducation, se politise davantage et commence à remettre en question les techniques d'enseignement. Ils critiquent la relation verticale entre les professeurs et les étudiants, qu'ils définissent comme étant « stricte et rigide », et demandant à ce que les étudiants aient également un pouvoir de discussion et de transmission du savoir.⁵ On observe que ces manifestations étudiantes ont principalement lieu dans le nord du pays, zone qui a vu naître le phénomène de migrations rurales lors du « miracle économique » de 1958 à 1963, concentrant ainsi le développement économique et industriel. Or, le milieu des années 1960 s'inscrit comme le point faible du boom économique.⁶

Les manifestations se poursuivent à Trento, puis à Milan et Turin en novembre 1967, et vont s'étendre dans tout le pays. Entre l'automne 1967 et l'hiver 1968, ce sont 102 universités italiennes qui sont occupées par des manifestations, qui se présentent généralement sous la forme d'interruptions de cours, d'assemblées générales et de prises de paroles spontanées.⁷ La manifestation à l'université de Rome en février 1968

1 Cinéaste allemande des années 1960-1970.

2 Margarethe von Trotta, *Gli anni di piombo*, Bioskop Film Sender Freies Berlin, 1981, 106 min.

3 Giampiero Bosoni, *Design Italien*, New York : MoMA, 2008, p. 41.

4 Renato De Fusco, *Made in Italy : storia del design italiano*, Roma : GLF editori Laterza, 2007, p.197.

5 Franco Raggi interview. The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston : The Museum of Fine Arts, 2020, p. 175.

6 Giampiero Bosoni, *Design Italien*, New York : MoMA, 2008, p. 41.

7 Giulia Strippoli, SciencesPo Bibliothèque, *Le long 68 Italien* [en ligne], consulté le 16 novembre 2022. URL : <https://dossiers-bibliotheque.sciencespo.fr/voir-plus-loin-que-mai-les-mouvements-etudiants-dans-le-monde-en-1968/le-long-68-italien#references>



{Fig. 05}
Battaglia di Valle Giulia, Rome, mars 1968



{Fig. 06}
Manifestation de jeunes, projet de Giancarlo De Carlo, Marco Bellocchio et Bruno Caruso. Triennale XIV, 1968, Archives de la Triennale



{Fig. 07}
Triennale XIV, 1968
Archives de la Triennale

marque cependant un tournant plus violent. La police intervient afin de vider les locaux, donnant lieu à de brutales confrontations avec les étudiants. De nombreux blessés seront reportés durant cet événement, aujourd'hui connu comme *la battaglia di Valle Giulia*.

Ainsi, les luttes étudiantes sont accompagnées de luttes ouvrières qui manifestent pour une augmentation des salaires, une réorganisation du travail (réduction des horaires notamment), une meilleure représentation syndicale et en général, une meilleure représentation de la classe ouvrière dans le paysage politique.⁸

De nombreux groupes politiques de gauche plus ou moins extrémistes vont être créés suite à ces événements, composés d'étudiants et travailleurs (*Servire il Popolo, Avanguardia Operaia, Potere operaio, Lotta continua*)⁹.

Ces années de plomb sont principalement associées aux mouvements de radicalisation de gauche et aux actions terroristes. En mai 1968, avait lieu la XIV^{ème} Triennale de Milan, avec pour thème «Le Grand Nombre» et pour but de sensibiliser le public aux phénomènes de mondialisation et aux nouvelles méthodes standardisées et mécaniques présentes dans le milieu de l'architecture et du design. Au moment de son inauguration, avait lieu un sit-in devant l'un des pavillons où était installée la Triennale. Une centaine de manifestants sont répertoriés dont plusieurs étudiants de l'École d'architecture de l'Académie des Beaux-Arts de Brera. Cette occupation durera 15 jours, sous la revendication d'une « gestion démocratique directe des institutions publiques et des lieux de culture ». Protestation organisée par l'Association des Peintres et Sculpteurs de Milan. L'occupation se clôt début juin suite à l'expulsion effectuée par la police. L'exposition sera ouverte quelques jours plus tard.

Par la suite, une série d'attentats meurtriers sont répertoriés. Pour exemple l'attentat à la bombe du 12 décembre 1969 à Milan sur la Piazza Fontana ayant fait 16 morts et 88 blessés. Un attentat à l'époque associé aux groupes d'extrême gauche tels que les Brigades Rouges (*Brigate Rosse*), mais aujourd'hui attribué à des milices d'ultra droite. L'objectif de ces groupes d'extrême droite étant de discréditer les mouvements de gauche afin de mettre en valeur les partis prônant l'ordre et l'autorité.¹⁰

Il s'agit donc d'une période au contexte politique particulièrement violent, durant laquelle la jeunesse italienne évolue tout en cherchant à se détacher du passé de leur pays traumatisé par le fascisme. C'est au travers d'actions politiques parfois radicales, que ces étudiants vont pouvoir montrer leur déception, voire opposition, à l'ordre politique en place. L'occupation de la Triennale de Milan aura particulièrement marqué le design italien en mettant en lumière les problèmes de relation entre le système d'exposition et les méthodes de production. L'événement marque un tournant dans l'histoire de l'architecture et du design italien.¹¹



{Fig. 08} Drapeau des Brigades Rouges

8 Geneviève Bibes, Marc Lazar, Encyclopædia Universalis, *Italie - La vie politique depuis 1945* [en ligne], consulté le 16 novembre 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/italie-la-vie-politique-depuis-1945/>

9 Giulia Strippoli, SciencesPo Bibliothèque, *Le long 68 Italien* [en ligne], consulté le 16 novembre 2022. URL : <https://dossiers-bibliotheque.sciencespo.fr/voir-plus-loin-que-mai-les-mouvements-etudiants-dans-le-monde-en-1968/le-long-68-italien#references>

10 Geneviève Bibes, Marc Lazar, op. cit.

11 Ivan D'Antuono, Luca Gorini, Mattia Marzorati, Camilla Rigo Langé, *La XIV Triennale (R) esistente*, [en ligne], consulté le 9 octobre 2023. URL : http://articles.visualeyed.com/articles/01_triennale_occupata/

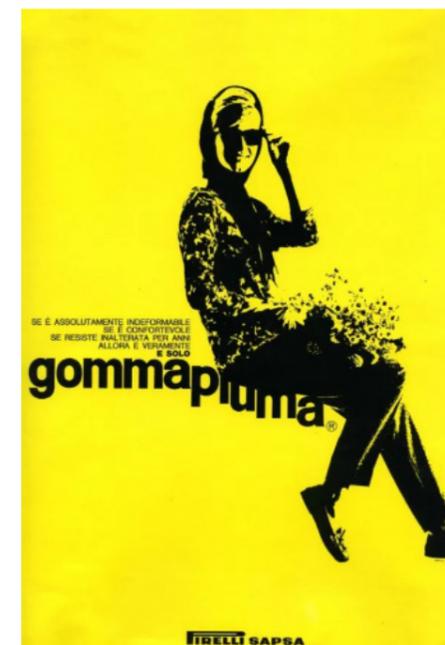
Les foyers italiens de l'après-guerre connaissent également une révolution. Généralement faits de bois ou de métal, les ustensiles de cuisine en plastique se démocratisent. Ils attirent par leur bas prix et leurs couleurs vives.¹² Giulio Castelli, chimiste et ingénieur fondateur du fabricant de mobilier Kartell, va s'intéresser à ces nouveaux matériaux et à leurs possibilités dans le domaine du design industriel.

« Je voulais faire quelque chose de neuf avec les nouveaux matériaux que le marché mettait à disposition, en essayant de créer de beaux objets, innovants mais avant tout surprenants. »¹³

Quelques fabricants de mobiliers italiens ont activement participé au développement, à la recherche et à la création de nouveaux matériaux. Comme l'entreprise Kartell dont le fondateur avait pour volonté de créer du nouveau. Ainsi Kartell crée sa première chaise en plastique polyéthylène en 1961, la chaise d'enfant *K 4999* par Marco Zanuso et Richard Sapper (puis produite en 1964). La matière plastique permet des formes et couleurs nouvelles. Kartell faisait constamment breveter de nouvelles matières plastiques. L'une des premières chaises pour adultes suffisamment stable en plastique, fut la chaise empilable *4867* de Joe Colombo créée en 1965. Le plastique permet de n'avoir ni vis ni fixation, avec des objets moulés de manière à ne former qu'une seule pièce, ou alors de plusieurs pièces pouvant s'encaster, s'empiler. Kartell va fournir des laboratoires et des instituts de recherche.¹⁴ Ainsi ce fabricant de mobilier aura participé à la démocratisation du plastique en Italie, en l'utilisant comme une matière noble permettant d'aménager les intérieurs avec du mobilier aux nouvelles formes et couleurs.

Le fabricant Arflex a également joué un rôle important dans cette révolution de plastique. En effet, l'entreprise est fondée en 1950 par entre autres le directeur de la firme Pirelli (entreprise spécialisée dans la production de pneumatiques) qui avait mis au point un nouveau matériau : la mousse synthétique *gommapiuma*, que l'entreprise voulait utiliser avec des tissus extensibles pour la confection de mobilier - tissus latex qui permettront à Arflex de produire la première chaise rembourée *Lady* de Marco Zanuso en 1951.

{Fig. 09} Publicité pour le *gommapiuma* par Pirelli, Domus n°403, juin 1963



12 Elisa Storace et Werner Holzwarth, *Kartell : The Culture of Plastics*, Köln : Taschen, 2012, p. 37.

13 « Conversazione con Giulio Castelli », in Giulio Castelli, Paola Antonelli et Francesca Picchi (dir.), *La fabbrica del design. Conversazione con i protagonisti del design italiano*, Milan : Skira, 2007, p. 26. (Trad. perso. depuis l'italien)

14 Claudia Neumann, *Dictionnaire du design - Italie*, Paris : Seuil, 1999, p. 224-226.

Son armature métallique était remplacée par une armature de sangles élastiques (fig. 10 & 11). Le fauteuil *Cubo* d'Achille et Pier Castiglioni conçu 1957 en *gommapiuma* cellulaire s'est également illustré par l'utilisation de cette matière.¹⁵ D'autres innovations de l'entreprise Pirelli ont su profiter au design : la *gommapiuma* citée précédemment était utilisée pour le rembourrage, le *nastrocord* pour les structures (de base inventé pour fixer les ski sur les voitures), le Lastex et le cuir synthétique vinyle (*vinilpelle*) pour les revêtements.¹⁶ La matière plastique attire les fabricants ; étant peu chère, elle permet de réduire les coûts et favorise la diffusion de masse par des prix accessibles. Le plastique est aussi plus facile à transformer que le bois ou le métal, ce qui en fait une matière d'expérimentation. De nouvelles lignes fluides et souples sont permises par les matériaux synthétiques et plastiques. Comme la chaise *Toga* de Sergio Mazza produite chez Artemide en 1968 et réalisée en plastique moulé.¹⁷

D'autres plastiques aux propriétés particulières ont été créés, tels que le Plexiglas (méthacrylate de polyméthyle) dans des laboratoires allemands en 1933. Le but était de créer un matériau possédant les qualités du verre sans sa fragilité.¹⁸ C'est aussi la création du polypropylène, puis du plastique moulé par injection qui permettra vraiment la production en masse de mobiliers faits de cette seule matière et réduisant l'intervention manuelle au maximum.¹⁹ L'invention de l'ABS, plus résistant que le polystyrène, proche du Plexiglas, permettra de produire des objets à la surface brillante (matière notamment utilisée par l'entreprise de jouet Lego).²⁰

Cependant, le plastique est généralement associé à du mobilier de mauvaise qualité. Il se développe loin des traditions de l'artisanat, ce qui empêche d'y voir le travail effectué.

« La plupart du temps la qualité d'un objet est jugée selon la qualité du travail de la main qui l'a fait, seulement avec le plastique aucune intervention de la main de l'homme n'apparaît. »²¹

Le bas prix du plastique participe aussi à cette image de mobilier à la qualité médiocre. Et même si le plastique est nouveau, coloré et résistant, il fait déjà débat à l'époque et ne convainc pas tout le monde.

15 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p. 125.

16 Fondazione Pirelli, *Pirelli, Storie di uomini di invenzioni* : Carlo Barassi, 2020, [en ligne], consulté le 30 novembre 2022. URL : <https://www.fondazionepirelli.org/it/archivio-storico/pirelli-storie-di-uomini-e-di-invenzioni-carlo-barassi/>

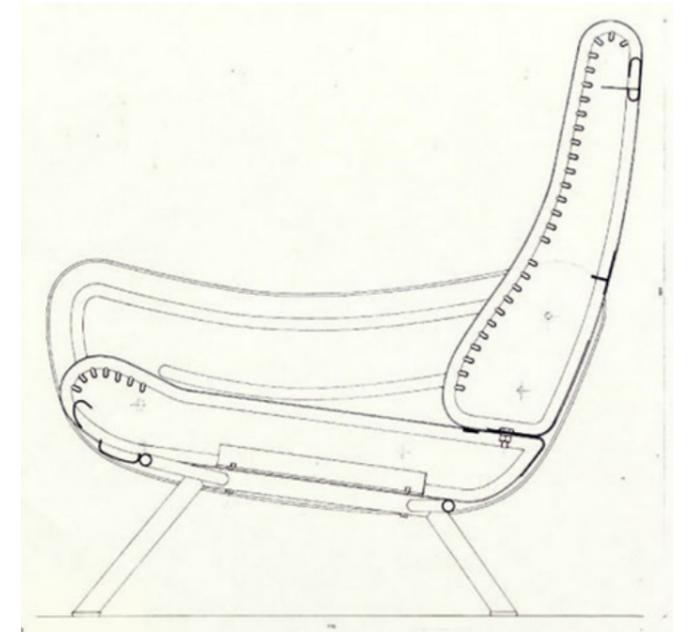
17 Claudia Neumann, *Dictionnaire du design – Italie*, Paris : Seuil, 1999, p. 110.

18 Elisa Storace et Werner Holzwarth, *Kartell : The Culture of Plastics*, Köln : Taschen, 2012, p.115.

19 Ibid., p.116.

20 Ibid.

21 Ibid. (Trad. perso. depuis l'anglais)



{Fig. 10 & 11} Coupes du fauteuil *Lady*, Marco Zanuso, Arflex, 1951

{03} Crise artistique

« La plupart des designers italiens de l'époque (1960) travaillaient principalement sur les thèmes du rationalisme, de la production en série, de l'industrialisation et de la préfabrication. Des thèmes qui ont disparu ensuite. »²²

Depuis la fin des années 1940, c'est la *Linea Italiana* (Ligne Italienne) qui domine en Italie. Un style prônant une grande fonctionnalité et l'abandon de tout détail ornemental fastueux.²³ Les formes sont épurées et fluides. Le bois et le métal sont les matériaux prédominants et les couleurs primaires et « naturelles » sont préférées. Pour exemple, la machine à écrire *Lexikon 80* de Marcello Nizzoli pour Olivetti en 1948 (fig. 12), la *Vespa* de chez Piaggio en 1946 (fig. 13) et le fauteuil *Lady* de Marco Zanuso pour Arflex en 1951 (fig. 10 & 11), sont issus de la *Linea Italiana*.²⁴ En 1947 a lieu à Milan la huitième édition de la triennale, la première d'après-guerre. Elle avait pour thème « l'habitat », une thématique importante dans une période où la taille des logements est plus petite, et où il est donc nécessaire de faire du mobilier adapté. Ainsi, créer du mobilier empilable et modulable devient essentiel.²⁵

Dès la fin des années 1950, le *Bel Design* (le Beau Design italien) apparaît en Italie. Il se caractérise par des formes organiques presque sculpturales, par son fonctionnalisme et par l'utilisation des innovations techniques issues du miracle économique, avec notamment la démocratisation de l'usage du plastique dans le design du mobilier. Les objets du quotidien deviennent attrayants et l'utilité rejoint la beauté. C'est avec le *Bel Design* que le *made in Italy* commence à s'exporter à l'international, accompagné en 1957 de l'entrée de l'Italie dans la Communauté Européenne, ce qui, avec la renommée du « bon goût » italien a facilité les exportations.²⁶ La chaise *Selene* de Vico Magistretti pour Artemide en 1961 (fig. 67), la *Radio Cubo 50° TS 502* (fig. 14) et le téléviseur *Algol* de Marco Zanuso et Richard Sapper pour Brionvega conçu en 1964 (fig. 15), sont des exemples du *Bel Design* réalisés en plastique coloré. Sergio Asti est considéré au moins depuis les années 1990, comme une des principales figures de la *Linea Italiana* et du *Bel Design*. Alors qu'il était encore étudiant en architecture à l'École Polytechnique de Milan, il s'intéresse au mariage entre ces nouvelles formes de la *Linea Italiana* avec les traditions italiennes à travers l'utilisation de matériaux « nobles » tels que le verre, la porcelaine ou le marbre.

Au cours de la période de crise sociale que connaît le pays dans les années 1960, étudiants et ouvriers révoltés sont soutenus par les professionnels les plus influencés par cette révolution : sociologues,

22 Andrea Branzi interview. The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2020, p.166. (Trad. perso. depuis l'anglais)

23 Claudia Neumann, *Dictionnaire du design – Italie*, Paris : Seuil, 1999, p. 60.

24 Ibid., p. 112.

25 Nina Bornsen-Holtmann, *Italian Design*, Cologne : Taschen, 1994, p. 86.

26 Claudia Neumann, op. cit., p. 66.



{Fig. 12} *Lexikon 80*, Marcello Nizzoli, Olivetti, 1948



{Fig. 13} *Vespa*, Piaggio, 1946



{Fig. 14} *Radio Cubo 50° TS 502*, Marco Zanuso et Richard Sapper, Brionvega, 1964



{Fig. 15} *Algol*, Marco Zanuso et Richard Sapper, Brionvega, 1964

urbanistes, architectes et designers.²⁷ En effet, les architectes/designers, mais aussi les artistes réunis autour de l'Arte Programmata (qui s'était constitué en 1962), s'interrogent sur leur influence sur la société en vue d'améliorer les conditions de vie et éduquer au bon goût, à un moment où le boom économique est à son point faible. Les architectes italiens portent une attention particulière à la production de mobilier, afin d'établir un projet complet de sa phase de conception à sa phase d'exécution, favorisant également l'expérimentation. L'arrivée du plastique et des mousses synthétiques, va permettre aux designers italiens de proposer des objets aux formes plus souples et arrondies, aux couleurs vives et moins traditionnelles ; telles que la chaise *Selene* de Vico Magistretti produite chez Artemide en 1961, ou encore la chaise *4867* de Joe Colombo produite chez Kartell en 1965.

Le début des années 1960 est également marqué par le Pop Art qui apparaît en Italie à l'occasion de la Biennale de Venise en 1964, c'est l'artiste américain Robert Rauschenberg qui remporta le prix du Lion d'Or avec une œuvre de Pop Art. Ce prix fut très discuté car beaucoup ne considéraient pas le Pop Art comme valable. Pourtant, le mouvement va inspirer beaucoup d'artistes italiens et sera utilisé comme modèle pour une nouvelle créativité.²⁸

« Le Pop Art arriva à Venise en 1964. Pour nous, découvrir le Pop Art était comme découvrir un instrument de communication. Chaque objet communiquant un message. »²⁹

À partir de 1965, le monde du design connaît une crise. Les designers italiens doivent s'adapter à la production industrielle entraînant le débat d'une « crise de conscience » ; les thèmes de la rationalisation, de la production en série, de l'industrialisation et de la préfabrication sont au cœur du Design Moderne, éloignant les designers de l'expérimentation et l'innovation.³⁰ En résulte la création de culture alternative dans le design qui est plus intéressée par l'idée que pouvait stimuler l'objet que par l'objet lui-même. Cette culture alternative s'empare des plastiques et mousses synthétiques, pour créer de nouvelles formes artistiques inspirées du Pop Art notamment. Cette crise du design est aussi liée à la crise politique, économique et sociale que connaît l'Italie : étudiants et ouvriers manifestent ensemble entre 1968 et 1969, contre l'automatisation et le processus de rationalisation.³¹ Ainsi, les objets du design de certains artistes de la fin des années 1960 deviennent des objets porteurs d'un message, d'une provocation. À travers la destruction, la remise en question et la monumentalisation par exemple de l'objet, les designers vont essayer de partager leurs idées et la nouvelle vision qu'ils avaient de l'habitat, voire de la société.³²

« Les années 1960 sont l'apogée de la liberté de choix, de l'expérimentation et de la confiance dans les nouveaux matériaux synthétiques. C'est le triomphe de la couleur et du motif dans l'habillement, vite suivi par la décoration intérieure dans un feu d'artifice de chaises, de tables, de luminaires et d'accessoires en plastique pour la maison, qui rivalisent de couleurs vives. »³³

27 Renato De Fusco, *Made in Italy : storia del design italiano*, Roma : GLF editori Laterza, 2007, p. 197.

28 Gianni Pettea, *Radical Design*, Firenze : Artout; Maschietto, 2004, p. 16.

29 Franco et Nanà Audrito interview, membres Studio65. The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2020, p. 163. (Trad. perso. depuis l'anglais)

30 Andrea Branzi interview. The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2020, p. 166.

31 Penny Sparke, *Italian Design, 1870 to the present*, the Museum of Modern Art : MoMA design series, 2008, p. 162.

32 Giampiero Bosoni, *Design Italien*, New York : MoMA, 2008, p. 42.

33 David Harrison, *Un siècle de design en couleurs*, Editions de La Martinière : 2021, p. 7.

{ II }

Émergence d'une
utopie



{Fig. 16} Portrait de
groupe des membres devant
leur studio Via di
Ricorboli 5 à Florence en
1969.

De gauche à droite :
Paolo Deganello, Lucia
Bartolini, Massimo
Morozzi, Dario Bartolini,
Gilberto Corretti et
Andrea Branzi.

{01} « La fin d'une rationalité »

« Ces petites factions de jeunes ont créé un mouvement en croyant qu'ils pouvaient changer le monde, pas à travers des actes politiques ou des guerres, mais à travers l'architecture et le design. »¹

C'est en 1966 que naissent à Florence, dans ce contexte de crise sociale et culturelle, les premiers groupes de jeunes architectes avant-gardistes et contestataires appelés radicaux. Tout juste diplômés de l'université d'Architecture de Florence, ils font partie de cette génération de jeunes architectes ayant participé aux premières rébellions universitaires du début des années 1960.

Ces groupes étaient non seulement contestataires de la politique en vigueur dans leur pays, mais également des courants de pensée artistiques dominants à la fin des années 1960. Ils s'inscrivent dans une époque où la plupart des designers italiens travaillaient sur des thèmes tels que le rationalisme, la production en série, l'industrialisation et le préfabriqué ; tandis qu'eux sont intéressés par un design qui va au-delà du fonctionnalisme trop contraignant, plus dans l'expérimentation et l'inspiration Pop libératrice.²

L'un des membres majeurs de l'un de ces groupes, Andrea Branzi — membre du groupe Archizoom — se définit dans un interview de 2020 comme ayant été « snob et staliniste »³ à l'époque de la création du groupe. En effet, ces groupes radicaux ne s'associent pas forcément aux mouvements étudiants de mai 1968. Andrea Branzi fait plutôt référence à un petit groupe auquel il faisait partie en 1962, *The Architecture Students League*. Un groupe d'étudiants à la recherche de plus d'autonomie vis-à-vis des professeurs, formé à l'université de Florence et qui avait pour principale activité d'inviter de nouveaux philosophes politiques pour tenir des conférences.⁴ C'est donc à l'école, que les membres des futurs groupes radicaux se rencontrent.

Invités à participer à l'exposition *Superarchitettura* organisée à Pistoia en décembre 1966 à la Galleria Jolly 2, ces jeunes architectes ont pour la première fois l'opportunité d'exposer leurs travaux. Initialement, l'exposition devait se concentrer sur les travaux architecturaux d'Adolfo Natalini — membre du groupe Superstudio. Cependant, ce dernier estimant ne pas avoir assez de contenu à présenter, décida de convier des amis architectes à participer à l'exposition. Adolfo Natalini qualifie dans un interview en 2016⁵ l'exposition *Superarchitettura* comme étant

1 Evan Snyderman, Maria Cristina Didero, *Superdesign : Italian radical design 1965-1975*, New York : The Monacelli Press, 2017, p. 28. (Trad. perso. depuis l'anglais)

2 Andrea Branzi interview, The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2020, p. 166.

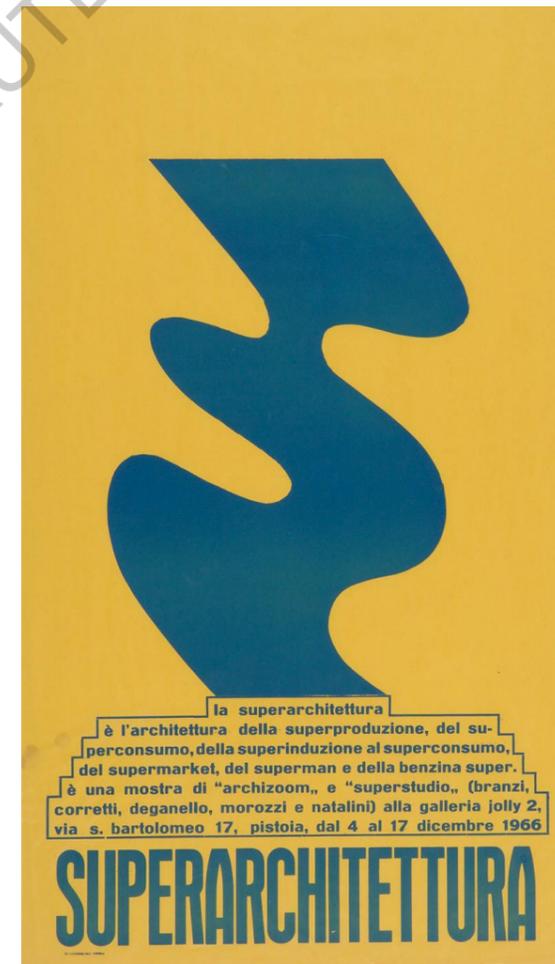
3 Ibid.

4 Ibid.

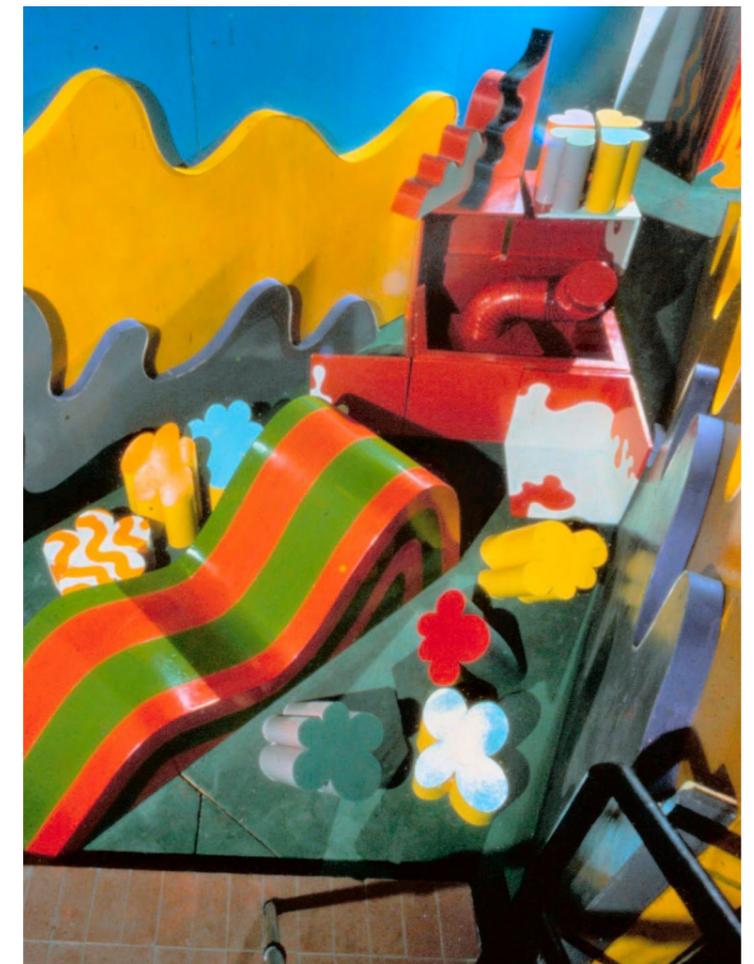
5 Poltronova, *Design Break 08 - Adolfo Natalini, Superstudio : Remembering Poltronova*, 2020, [en ligne], consulté le 06 février 2023. URL : <https://www.poltronova.it/2020/04/16/design-break-02-adolfo-natalini-superstudio-poltronova/>



{Fig. 17} Dessins d'étude pour l'exposition *Superarchitettura*, Pistoia, 1966



{Fig. 18} Affiche de l'exposition *Superarchitettura*, Pistoia, 1966



{Fig. 19} Photographie de l'exposition *Superarchitettura*, Pistoia, 1966

la première exposition d'architecture radicale. Mêlant scénographies et objets autoproduits, l'exposition opérait une critique de la société de consommation et de l'omniprésence de l'objet à travers la présentation d'objets entassés, ressemblant à des lampes, des fauteuils et des canapés aux couleurs vives (fig. 19). On y trouve par exemple des prototypes en carton des lampes *Onda* et *Passiflora* par Superstudio, ainsi qu'un prototype du canapé *Superonda* par Archizoom ; les deux plus tard produits chez Poltronova. Ces objets, par leurs formes et couleurs peu conventionnelles, sont marqués par une esthétique empruntée du style Pop britannique qui arrivait tout juste en Italie à cette époque et était très controversée.

La naissance de ces groupes est souvent associée à l'inondation de Florence, un événement qui a choqué les Florentins impuissants. Cristiano Toraldo di Francia - membre du groupe Superstudio - décrit cette montée des eaux comme « la fin d'une rationalité » dans une ville qu'il considérait comme étant rigoureuse, géométrique, parfaite, et qui avait été « complètement bouleversée, en remplaçant marbres et pierres par un sol liquide. »⁶ L'exposition *Superarchitettura* a eu lieu le mois suivant l'inondation. Lors de cette exposition se forment les groupes Archizoom⁷ et Superstudio⁸. Le nom Archizoom rendant hommage au groupe anglais Archigram⁹ et le nom de Superstudio reprenant le superlatif "super" très utilisé à cette époque de consommation de masse où tout tend à être plus grand, plus important. Superlatif que Superstudio reprend souvent dans ses productions et déjà dans l'intitulé de l'exposition *Superarchitettura* de 1966 (fig. 18) :

« La superarchitecture est l'architecture de la superproduction, de la surperconsommation, de la superinduction à la consommation, du supermarché, de superman et du supercarburant. C'est une exposition d'Archizoom et Superstudio (Branzi, Correti, Deganello, Morozzi et Natalini). »¹⁰

C'est à cette occasion que les deux groupes font la rencontre d'Ettore Sottsass, directeur artistique au sein de l'entreprise italienne de conception et production de mobiliers expérimentaux Poltronova. Sergio Cammilli, fondateur de Poltronova en 1956, était également présent.

« Dans cette petite galerie du sous-sol, l'exposition consistait en une série d'objets violemment colorés qui pouvaient être utilisés comme lampes, fauteuils et canapés mais qui ne seraient jamais devenus des meubles si M. Cammilli n'avait pas assisté à l'exposition. »¹¹

Archizoom et Superstudio ne sont pas les seuls groupes de jeunes architectes à s'être illustrés sur la scène avant-garde italienne. A Florence on retrouve également le groupe UFO¹² fondé à Florence en 1967 par Lapo

6 Cristiano Toraldo di Francia, *La vie secrète de Superstudio*, Paris : éditions B2, 2020, p. 95.

7 Archizoom (1966- 1974) était composé de Dario (1943) et Lucia Bartolini (1944), Andrea Branzi (1938-2023), Gilberto Corretti (1941), Paolo Deganello (1940) et Massimo Morozzi (1941-2014).

8 Superstudio (1966-1978) était composé de Gian Piero Frassinelli (1939), Roberto (1935-2003) et Alessandro Magris (1941-2010), Adolfo Natalini (1941-2020), Alessandro Poli (1941) et Cristiano Toraldo di Francia (1941-2019).

9 Groupe de six architectes anglais composé de Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Green, Ron Herron et Michael Webb. Le nom Archigram est une contraction des termes "architecture" et "télégramme".

10 Archizoom et Superstudio, *Superarchitettura*, Galleria Jolly 2, Pistoia : décembre 1966. (Trad. perso. depuis l'italien)

11 Sergio Cammilli, Poltronova, *Design Break 08 - Adolfo Natalini, Superstudio : Remembering Poltronova*, 2020, [en ligne], consulté le 06 février 2023. URL : <https://www.poltronova.it/2020/04/16/design-break-02-adolfo-natalini-superstudio-poltronova/> (Trad. perso. depuis l'anglais)

12 Composé de Lapo Binazzi, Riccardo Foresi, Titti Maschietto, Carlo Bachi, Patrizia Cammeo, Sandro Gioli, Massimo Giovannini et Mario Spinella.

Binazzi accompagné de quelques fondateurs des groupes Archizoom et Superstudio. Le nom UFO est un acronyme anglais traduit en français par le terme OVNI,¹³ manifestant une volonté de se positionner en marge de la société. Ils sont également associés au mouvement radical italien, leurs travaux étant guidés par une volonté de critiquer les "attitudes bourgeoises" à travers des projets d'intérieurs tels que la discothèque *Bamba Issa à Forte dei Marmi* (1969-1971), ou le *Sherwood restaurant* (1969).¹⁴ On retrouve aussi à Florence le Groupe 9999¹⁵ fondé en 1968. Le groupe s'exprime d'abord sous forme de collages et court-métrage comme c'est le cas chez Archizoom et Superstudio. Ils se font connaître avec leur projection sur le Ponte Vecchio de Florence en 1968 et la création de leur boîte de nuit *Space Electronic* en 1969¹⁶, lieu célébrant la culture underground et inspiré de leur voyage aux Etats-Unis.¹⁷ A Turin se forme en 1965 le groupe *Studio65*¹⁸, chacun diplômé de l'école d'Architecture de Turin, le groupe s'illustre principalement dans la création de mobiliers revendicateurs particulièrement inspiré du mouvement Pop.¹⁹ Également à Turin, Le Gruppo Strum²⁰ abréviation du concept *architettura strumentale* (architecture instrumentale) formé un peu plus tard en 1971, mais dont les différents membres étaient déjà actifs à partir 1966, est également un groupe qui s'est illustré dans la production d'objets designs non conventionnels.

Il y avait aussi quelques indépendants tels que Gaetano Pesce, Ugo La Pietra, Piero Gilardi, Alessandro Mendini et Gianni Pettena pour ne citer qu'eux. Ces groupes et indépendants se sont d'abord illustrés par leurs revendications politiques, puis par leur avant-gardisme en matière de design et d'architecture.



{Fg. 20} Les groupes Archizoom et Superstudio devant l'entrée de la Galleria Jolly 2 à Pistoia pour l'exposition *Superarchitettura* avec des prototypes du futur *Superonda*, Photo prise par Dario Bartolini, 1967

13 Bruno Orlandoni, *Architecture 'Radicale'*, Italie : Casabella, 1974, p. 32.

14 Maria Cristina Didero, *SuperDesign : Italian radical design 1965-75*, New York : The Monacelli Press, 2017, p. 120.

15 Composé de Giorgio Birelli, Carlo Caldini, Paolo Coggiola, Fabrizio Fiumi, Paolo Galli, Andrea Gigli, Mario Preti et Giovanni Sani.

16 Carlo Caldini, *Space Electric*, 2013, [en ligne], consulté le 02 octobre 2023. URL : <https://www.articule.net/2023/01/27/carlo-caldini-space-electronic/>

17 Elettra Fiumi, *9999 : Florentine Memoirs*, Fiumi Studios, 2017, 10 min.

18 Composé de Franco Audrito, Athena Audrito, Enzo Bertone, Roberta Garosci, Paolo Morello et Paolo Rondelli.

19 Maria Cristina Didero, op. cit., p. 192.

20 Composé de Giorgio Ceretti, Pietro Derossi, Carlo Gianmarco, Riccardo Rossi et Maurizio Vogliazzo.

{02} Tentative de définition du Design Radical

« L'architecture radicale dénonce la fausseté des promesses de toutes les utopies, architecturales et autres, déchire les toiles de fond en papier mâché construites dans les années 1960 par une société qui se définit comme "opulente" dans la reconstruction d'après-guerre, pour découvrir la réalité dystopique du monde réel. »²¹

Nous étudierons dans cette partie les différentes visions du Design Radical, du point de vue des acteurs de ce mouvement et des critiques qui se sont intéressés à leur production.

Avant de parler de design ou d'architecture radicale, le terme de *Pop Design* est employé.²² C'est ainsi que ces groupes d'architectes tels qu'Archizoom et Superstudio définissent leur production. Simultanément à l'*Arte Povera*²³, c'est un mouvement artistique qui remet en question la société de consommation ainsi que la pertinence du Design Moderne prônant notamment le fonctionnalisme. L'idée n'est pas de critiquer le modernisme mais d'apporter une vision différente, guidée par une théorie sur l'utopie. Comme l'écrivait l'architecte américain Louis Sullivan en 1896 : « la forme suit la fonction », un principe que ces jeunes architectes italiens remettent en question puisque pour eux, le principe premier de l'objet est la diffusion d'un message. Il y a donc une remise en question de la place du fonctionnalisme dans la production artistique, mais aussi de la production en masse d'objets et la rationalisation des coûts qui entraîne une homogénéité dans le design par ces codes établis. Une homogénéité aussi dû à l'entrée de la télévision dans les intérieurs italiens. On observe une unification d'un bout à l'autre du pays, par la publicité et par les émissions qui sont les mêmes vues par une grande partie du pays. Il paraît ainsi que l'anticonformisme est un des principes représentant ces groupes.

Le terme "d'architecture radicale", pour désigner Archizoom et Superstudio, paraît pour la première fois dans un texte du critique d'art italien Germano Celant²⁴ écrit pour le catalogue de l'exposition *Italy: The New Domestic Landscape* au MoMA en 1972.²⁵ Il donne dans ce texte, sa définition du Design Radical :

« Se proclamer radical, c'est ne plus vouloir être commercialisé ou aliéné, c'est ne plus renoncer à ses propres idées et intentions. C'est une architecture qui n'a plus l'intention d'être asservie au client ou de devenir son instrument, c'est ne rien offrir d'autre que son attitude idéologique et sa manière d'être. Elle ne souhaite ni produire ni achever des objets ou des bâtiments mais préfère fonctionner selon des comportements idéologiques et des actions qui contestent l'architecture et le design du passé. Sa signification repose sur l'attention systématique qu'elle porte, non pas à ce qui peut être produit, mais à une éthique opératoire absolue. »²⁶

21 Information obtenue par communication privée par mail avec Franco Audrito (membre Studio65), en octobre 2022. (Trad. perso. depuis l'italien)

22 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p. 110.

23 Mouvement artistique italien apparu dans les années 1960.

24 Critique d'art italien connu pour être à l'origine du terme « arte povera ».

25 Frac Centre-Val de Loire, *L'architecture radicale italienne*, [en ligne], consulté le 01 octobre 2023. URL : http://collections.frac-centre.fr/gestion/archives/2009/lapietra/minisite/archiradi_it.html

26 Germano Celant, *Architecture Radicale*, 1972 [en ligne], consulté le 01 octobre 2023. URL :

Comme nous avons pu le constater, la création de ces groupes d'architectes se réalise dans un contexte politique et artistique en crise. Le modèle capitaliste en place et la société de consommation sont fortement critiqués par les étudiants, les techniques d'enseignement dans les écoles d'art sont remises en question et le mouvement moderne ne convainc plus ces jeunes architectes italiens, qui sont à la recherche de plus de liberté dans leur pratique artistique. Le terme radical est associé à un mouvement artistique dont chaque groupe avait sa propre expression, portant essentiellement sur le design et l'architecture.²⁷ Dans un échange par mail avec Franco Audrito, membre du Studio65, celui-ci évoque les quelques principes qui ont guidé son groupe dans la production d'un Design Radical. Il y a tout d'abord la volonté de « dénoncer » la fausseté des promesses utopiques, architecturales ou non, de « provoquer » les annonceurs d'un faux miracle économique, de « démystifier » les fausses valeurs inculquées par l'éducation, la religion et les moyens de communications et enfin de « désacraliser » les monuments érigés au conformisme religieux et aux centres de pouvoirs. Selon lui, la clé pour mettre en pratique toutes ces idées est « l'ironie »²⁸ qui prend forme avec la parodie dans le but toujours de critiquer la bourgeoisie. On observe en effet dans leur œuvres, principalement chez Studio65 ou Gruppo Strum, une part d'humour, de dérision, dans les formes et motifs choisis, qu'ils utilisent afin d'amuser, choquer et inviter l'utilisateur à se questionner.

Lors de leur exposition *Superarchitettura* à Pistoia en 1966, dans leur manifeste, les groupes affirment leur intérêt pour le Pop Art :

« C'est une architecture avec la même force subversive que la publicité, mais encore plus efficace puisqu'elle insère des images pleines d'intentionnalité dans un "grand dessein" et dans la réalité de la ville avec toute sa permanence et son histoire. »²⁹

Lors d'une rencontre en 2016 au Vitra Design Museum de Weil-am-Rhein, entre Franco Audrito et le directeur du musée, Mateo Kries, ces derniers précisent la place du Pop Art dans la production radicale. Ils décrivent le Design Radical comme étant, d'un point de vue esthétique, « une forme appliquée du Pop Art » et d'un point de vue politique « un mouvement de protestation dans une période de guerre du Vietnam, de rébellions étudiantes et de conflits ouvriers ».³⁰

« En rejetant les conventions du design et en ridiculisant l'idée du "good taste", il devient un point de changement dans les normes d'architecture et de design ».³¹

Une des premières utilisations du terme « radical design » se fait en juillet 1972 en lettres rouges sur la couverture de la revue d'architecture *Casabella* n°367³² (fig. 22). Cette revue fondée en 1928 par Arnaldo Mondadori Editore³³, encore diffusée aujourd'hui, a été un outil de compréhension fondamentale du mouvement. De fin 1972 à 1976, Andrea

<https://www.articule.net/2021/10/04/germano-celant-architecture-radicale-1972/>

27 Lapo Binazzi, UFO interview. The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2020, p. 165.

28 Information obtenue par communication privée par mail avec Franco Audrito (membre studio65), en octobre 2022. (Trad. perso. depuis l'italien)

29 Archizoom et Superstudio, *Superarchitettura*, Galleria Jolly 2, Modène : avril 1967. (Trad. perso. depuis l'italien)

30 Vitra Design Museum, *Chair Times : A History of Seating, from 1800 to Today*, Weil : Vitra Design Museum, 2016, p. 185.

31 Franco Audrito et Mateo Kries, Vitra Design Museum, *Chair Times : A History of Seating, from 1800 to Today*, Weil : Vitra Design Museum, 2016, p. 185. (Trad. perso. depuis l'anglais)

32 Franco Raggi interview. The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston : The Museum of Fine Arts, 2020, p. 175.

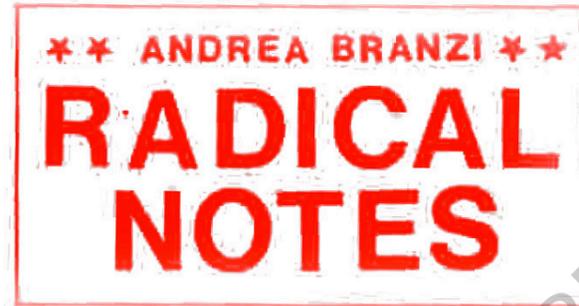
33 Groupe de presse le plus important d'Italie.

Branzi y écrit des « Radical Notes »³⁴ (fig 21), dans lesquelles il écrivait un article théorique sur un thème en lien avec l'architecture radicale avec pour but de s'exprimer sur la position des radicaux.³⁵ Dans sa première note d'octobre 1972, il donne une définition de l'architecture radicale :

« Le terme "d'architecture radicale" regroupe toutes les expériences à la lecture souvent difficile, qui possèdent la caractéristique commune de se placer hors de la ligne droite professionnelle et se relancer, souvent en des directions contraires, une sorte de refondation radicale (justement) de toute la discipline architecturale : contre-design, architecture conceptuelle, utopie, néo-monumentalisme, technologie pauvre, éclectisme, iconoclasme, néo-dadaïsme, nomadisme etc. »³⁶

Même si chacun des groupes exprime sa radicalité de manière différente, l'envie de se réapproprié le langage de la société de consommation pour le retourner contre elle semble être au cœur de leur travaux.

Le Design Radical italien est ainsi considéré comme l'un des styles les plus engagés et politisés, né en réaction à des événements politiques de la période.³⁷ Un mouvement où l'objet de design est utilisé comme un moyen de communication politique, à travers une réflexion sur la signification de l'objet plutôt que sa fonction.



{Fig. 21} Cartouche des « Radical Notes » d'Andrea Branzi dans Casabella



{Fig. 22} Couverture Casabella n°367

34 Andrea Branzi, Casabella n°370, *Radical Notes*, 1972.

35 Andrea Branzi interview, The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2020, p. 167.

36 Andrea Branzi, Casabella, n°370, *A long term strategy - Radical Notes*, octobre 1972, p. 13. (Trad. perso. depuis l'italien)

37 Renato De Fusco, *Made in Italy : storia del design italiano*, Roma : GLF editori Laterza, 2007, p. 194.

{03} Le design, petite échelle de l'architecture



{Fig. 23} *Passiflora*, Superstudio, Poltronova, 1967



{Fig. 26} 'T01', Superstudio, Poltronova, 1968



{Fig. 27} *Passiflora*, Superstudio, Poltronova, 1968



{Fig. 24} *Gherpe*, Superstudio, Poltronova, 1968



{Fig. 28} *Tizio, Caio et Sempronio*, Archizoom, Poltronova, 1967



{Fig. 25} *Ofélia, Spera et Vanitas*, Superstudio, Poltronova, 1967



{Fig. 29} *Safari sofa*, Archizoom, Poltronova, 1968



{Fig. 30} *Sanremo*, Archizoom, Poltronova, 1968



{Fig. 31} *Farfalla*, Archizoom, Poltronova, 1968



{Fig. 32} *Mies*, Archizoom, Poltronova, 1969

« La petite échelle du design apparut comme la seule possibilité - différents protagonistes ne ressentait pas le besoin de construire avec des briques, ils pensaient que les idées étaient suffisantes. »³⁸

Après l'exposition *Superarchitettura* de 1966 à Pistoia et suite à la rencontre avec Ettore Sottsass, de nombreuses collaborations voient le jour entre Poltronova, Archizoom et Superstudio. Le siège social de l'entreprise devient le laboratoire de pensées et de productions pour les avant-gardes en matière de mobiliers. Miroirs, luminaires, canapés, fauteuils, tables et bibliothèques ; ainsi qu'une quantité d'autres meubles et objets dont de nombreux prototypes furent expérimentés et dont seulement quelques-uns furent produits. À commencer par la lampe *Passiflora* (fig. 23) par Superstudio, d'abord présentée à l'exposition *Superarchitettura* de 1966 sous forme de prototypes en carton, elle est ensuite produite à partir de 1967, le carton est remplacé par du verre acrylique thermoformé, la lampe est encore produite aujourd'hui.

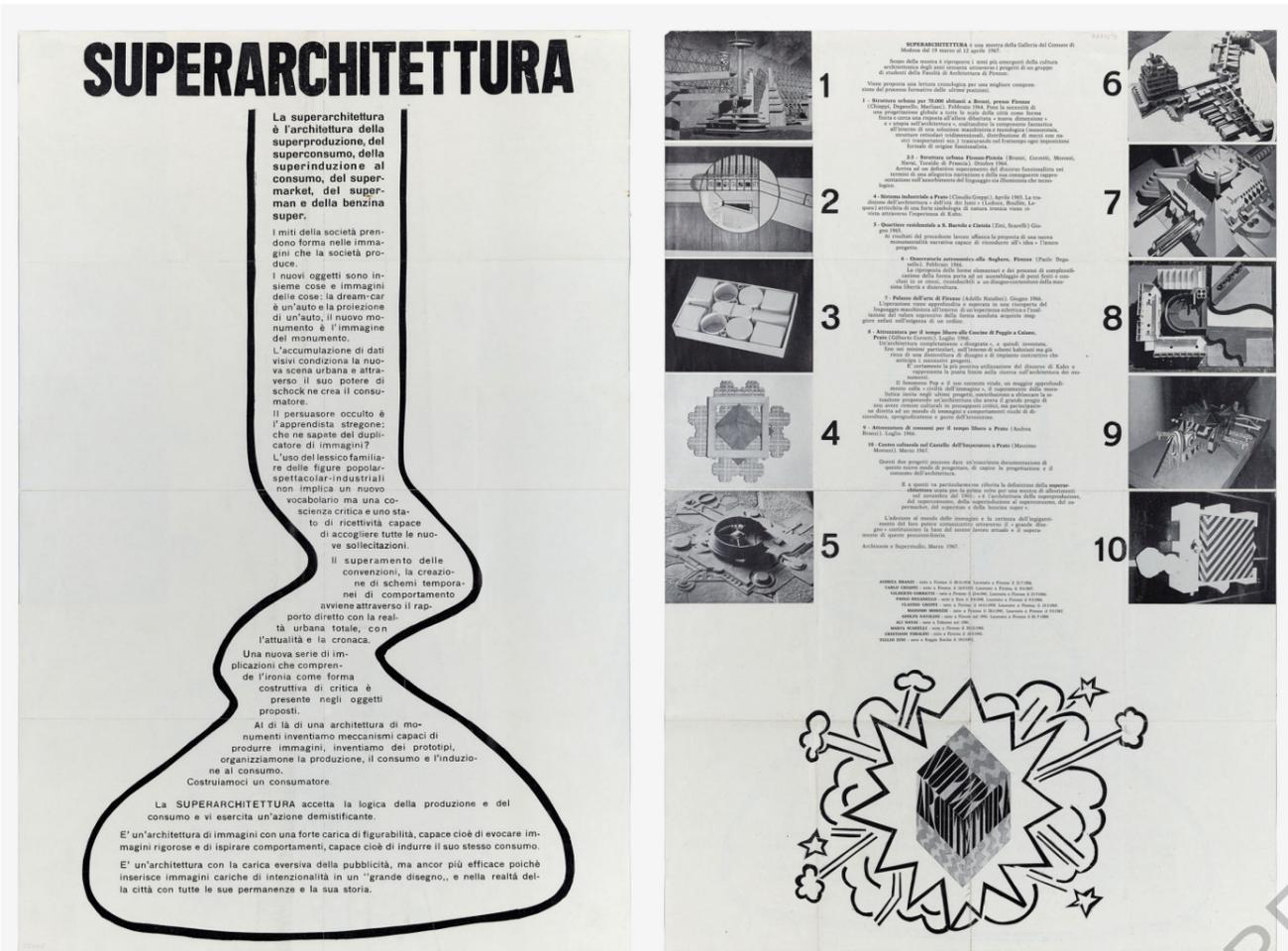
Pendant leur collaboration avec Poltronova entre 1966 et 1969, le groupe Superstudio a également été l'auteur de la lampe *Gherpe* (fig. 24), d'une série de petits miroirs et portes-photos *Ofélia, Spera et Vanitas* (fig. 25), du canapé *Sofo* (fig. 53), des tables basses *T01 et T02* (fig. 26 & 27) faites pour aller avec le *Sofo*. Le prototype du canapé *Superonda* (fig. 20) par Archizoom présenté pour la même exposition, a également été produit à partir de 1967. Avec Poltronova, ils ont également conçu l'ensemble *Tizio Caio Sempronio* (fig. 28) composé d'un cendrier jaune, d'un vase noir et d'une lampe bleue en 1967, le canapé *Safari* en 1968 (fig. 29), la lampe *Sanremo* en 1968 (fig. 30), le motif *Farfalla* en 1968 (fig. 31) et la chaise *Mies* avec son repose pied en 1969 (fig. 32).

Une autre exposition *Superarchitettura* eu lieu en 1967 à Modène (fig. 33) dans la *Galleria della sala di cultura*, où étaient exposés des projets d'architectures réalisés par les membres des groupes durant leurs études à l'université d'Architecture de Florence.

Dans sa conférence de 2020 « *Exposer l'architecture : Biennale(s) d'architecture, d'hier à aujourd'hui* », Léa-Catherine Szacka exprime le fait qu'il soit compliqué d'exposer l'architecture dans l'architecture.³⁹ On observe que la majorité de la production matérielle chez ces groupes d'architectes radicaux italiens ne sont pas des projets architecturaux mais plutôt du mobilier. En effet la production de mobiliers permet une production relativement rapide et immédiate de leur théorisation sous forme matérielle. Il est également plus facile de faire rentrer dans un musée ou un salon un objet de design.

³⁸ Maria Cristina Didero, *Radical Utopias : Archizoom, Buti, 9999, Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*, Florence : Quodlibet Habitat, 2018, p. 66. (Trad. perso. depuis l'anglais)

³⁹ Conférence de Léa-Catherine Szacka, *Exposer l'architecture : Biennale(s) d'architecture, d'hier à aujourd'hui*, Ensa Paris-Est, 3 mars 2020.



{Fig. 33} Affiche de l'exposition Superarchitettura, Modène, 1967

Andrea Branzi précise également en 1996 dans son livre *Il Design italiano*⁴⁰, que l'architecture est une forme trop définitive, contrairement au mobilier qui permet une modularité plus intéressante puisque c'est là que la main de l'utilisateur intervient. Vision faisant écho au projet *No-Stop City* développé par Archizoom en 1969 conjointement à leurs expérimentations dans le design, où l'architecture disparaît dans un plan répétitif à la « structure neutre, égale et continue » laissant le rôle premier au design « conçu comme l'outil conceptuel fondamental pour modifier les modes de vie et le territoire »⁴¹.

« Il est clair qu'un signe distinctif des objets présentés (et de la philosophie de leurs concepteurs) était qu'ils étaient conçus et construits pour des projets d'intérieur spécifiques et non pour l'industrie. »⁴²

Comme certains membres de ces collectifs ont pu l'exprimer, la création de mobilier n'est pas qu'une question d'échelle, ou de frustration architecturale, elle est aussi idéologique et sociale. Leur production design n'étant pas destinée à l'industrialisation, les questions de production et de mise en œuvre n'étaient pas au cœur de leur recherche. La petite série

40 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p.139.
 41 Frac Centre-Val de Loire, *No-Stop City*, [en ligne], consulté le 01 octobre 2023. URL : <https://collections.frac-centre.fr/collection-art-architecture/archizoom-associati/no-stop-city-64.html?auth-ID=11&ensembleID=4>
 42 Information obtenue par communication privée par mail avec Franco Audrito (membre studio65), en octobre 2022. (Trad. perso. depuis l'italien)

et l'artisanat sont préconisés, permettant un attachement à la valeur émotionnelle de l'objet plus fort, là où l'industrialisation et la présence en grande quantité d'un objet amenuise généralement sa valeur. Leur production était pensée pour aller dans tout et aucun intérieur à la fois. Leur but principal étant d'introduire de manière critique le design dans la civilisation des marchés de masse⁴³, faire entrer dans les salons la critique et la remise en question de cette société de consommation.

On peut alors en déduire que c'est par souci pratique et idéologique que ces architectes décident de produire du mobilier. Le design n'est cependant pas la seule représentation plastique à laquelle ces collectifs se sont essayés. La représentation de leurs théories pouvaient prendre une multitude de formes, il ne s'agissait plus seulement de dessiner à l'encre noire sur du papier blanc ou de réaliser des maquettes. Chez Superstudio par exemple, il y a au début de leur carrière notamment, une production importante de collages, un outil qui leur permet de réutiliser une iconographie empruntée au Pop Art en utilisant des images récupérées dans les publicités trouvées dans des magazines. Sont également utilisées comme moyen de représentation de leurs projets, des projections vidéos comme l'a fait le Groupe 9999 sur le Ponte Vecchio de Florence. C'est sous forme d'installations en carton peint que prennent vie leurs projets, lors de l'exposition de Pistoia en 1966. Cet intérêt pour une représentation plus expérimentale peut s'expliquer aussi par l'inspiration qu'a représenté le groupe anglais d'Archigram comme discuté plus tôt. Ce groupe anglais avait lui un langage visuel très fort dérivé de la culture des médias, des cartoons, avec des collages très colorés, des magazines/télégrammes ou les textes étaient entrecoupés d'images issues du Pop Art. En utilisant ces images, ils mettent volontairement en avant les sujets de la consommation et de la massification dans leur communication de leur projet d'architecture.⁴⁴ Ce qui marque cependant la différence entre les radicaux et Archigram, c'est la motivation première du groupe qui était politique chez ces collectifs et plus intéressée par l'innovation technologique chez Archigram.⁴⁵ Finalement, ces jeunes architectes étaient à la recherche de la technique la plus adéquate à mettre au profit d'une expression complexe et l'interdisciplinaire de leur métier et d'une critique de la société industrielle.

« Nous voulions mettre en avant une nouvelle manière de vivre à l'intérieur de nos habitations. »⁴⁶

Il est important de noter aussi qu'à cette période, beaucoup d'architectes italiens passent progressivement au design dû à une sensibilité généralisée pour la transformation des styles de vie à travers la conception d'objets à l'usage courant.⁴⁷ C'est le cas par exemple de Marco Zanuso ou Vico Magistretti dont nous avons déjà discuté précédemment. Il est donc déjà assez courant pour les architectes de s'essayer au design. Dans le mouvement moderne d'ailleurs, le mobilier d'intérieur avait souvent sa place dans la production des architectes comme le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand avec la *Chaise longue LC4* (1928) (fig. 34), Ludwig Mies van der Rohe avec la *Barcelona Chair* (1929) (fig. 35) ou encore Charles et Ray Eames avec la *Lounge Chair* (1954) (fig. 36). Cependant la production design reste souvent secondaire à la production architecturale. Les radicaux italiens ont eux porté un regard et un intérêt nouveau à ce moment-là sur la conception design. Le mobilier étaient pour eux une exploration, à travers laquelle un projet peut être dirigé

43 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p.110.
 44 Gianni Pettena, *Radical Design*, Florence : Artout; Maschietto, 2004, p. 13.
 45 Andrea Branzi interview, The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2020, p. 166.
 46 Cristiano Toraldo di Francia, *La vie secrète de Superstudio*, p. 97.
 47 Giampiero Bosoni, *Design Italien*, New York : MoMA, 2008, p. 38.

de sa conception à sa réalisation sur un temps plus court.⁴⁸ Pour eux, l'expérimentation matérielle était primordiale, ce qui est plus difficilement permis par l'architecture qui reste souvent à une phase très théorique.

En fin de compte, aux yeux de ces jeunes architectes en 1966, le design n'existait pas : « Tout était architecture, personne ne parlait de design à l'époque. » Le design était en fait à leurs yeux une plus petite échelle de l'architecture, appartenant à un tout, celui de l'architecture.⁴⁹

« Toute l'expérience Studio65 est née en rupture avec une tradition moderne qui derrière le mythe rationaliste de la fonctionnalité se cachait le véritable sens idéologique des objets et des langages et le faux mythe du progrès. »⁵⁰

Un objet semble alors occuper une place notable sur la scène du Design Radical italien : le canapé. Meuble central des intérieurs, le canapé, par sa fonction, nous évoque immédiatement le domestique et le confort. Son évolution au travers des différents mouvements artistiques en font un objet souvent emblématique d'une période. Associé à cette vision expérimentale et théorique du design, le canapé prend des formes et des couleurs avant-gardes durant la période radicale, nous interpellant ainsi à s'y intéresser de plus près.

48 Gianni Pettena, *Radical Design*, Firenze : Artout; Maschietto, 2004, p. 40.

49 Maria Cristina Didero citant Gianni Pettena, *Radical Utopias : Archizoom, Buti, 1969, Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*, Florence : Quodlibet Habitat, 2018, p. 61.

50 Information obtenue par communication privée par mail avec Franco Audrito (membre studio65), en octobre 2022. (Trad. perso. depuis l'italien)



{Fig. 34} Chaise longue 'LC4', Le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand, Cassina 1928



{Fig. 35} Barcelona Chair, Ludwig Mies van der Rohe, Knoll, 1929

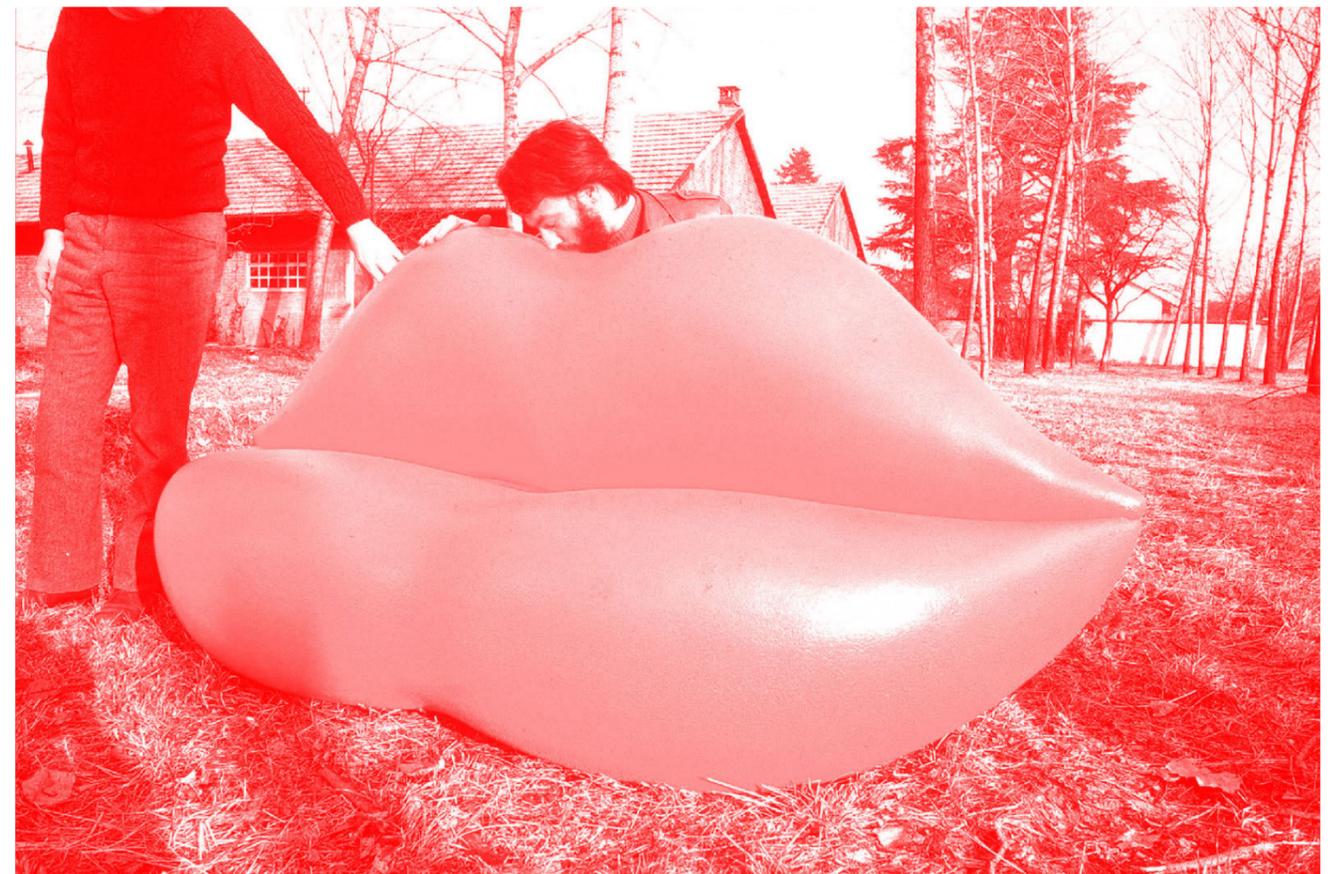


{Fig. 36} Lounge Chair, Charles et Ray Eames, Vitra & Herman Miller, 1954

{ III }

Anatomie du canapé rouge

{Fig. 37} *Bocca*, Studio65,
date et lieu inconnus



[ÉVOLUTION DE L'UTILISATION DU PLASTIQUE DANS LES SIÈGES ROUGES]

1961



K4999, Marco Zanuso et Richard Sapper, Kartell
Plastique polyéthylène

1955



Coconut chair, Georges Nelson, Vitra
Coque en plastique, rembourrage en mousse polyuréthane et cuir



Selene, Vico Magistretti, Artemide
Plastique renforcé en fibre de verre

1963



Tulip chair, Eero Saarinen, Knoll
Aluminium et fibre de verre



Ball chair, Eero Aarnio, Adelta
Coque en fibre de verre renforcée

1965



4867 universal chair, Joe Colombo, Kartell
Polycarbonate moulé par injection

1967



Panton Chair, Verner Panton, Vitra
Plastique moulé



Pastilli chair, Eero Aarnio
Fibre de verre



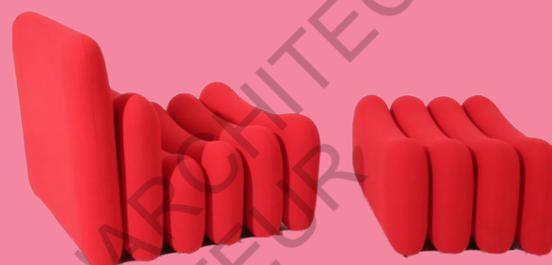
Blow, Jonathan De Pas, Donato D'Urbino, Paolo Lomazzi, Zanotta
PVC



Sacco, Piero Gatti, Cesare Paolini, Franco Teodoro, Zanotta,
PVC, polyester et microbilles de mousse polystyrène



Superonda, Archizoom, Poltronova,
Mousse de polyuréthane et similicuir brillant



Additional systems, Joe Colombo, Sormani,
Mousse de polyuréthane sur châssis en tube métallique



Rumble sofa, Gianni Pettena, Gufram,
Textile, mousse polyether, bois peint

1968



Sofo, Superstudio, Poltronova,
Polyuréthane et plastique moulé



Toga chair, Sergio Mazza, Artemide
Fibre de verre

1970



Culbuto, Marc Held, Knoll,
Fibre de verre



Bocca, Studio65, Gufram,
Mousse polyuréthane et housse en tissu élastique



Fiocco, GruppoG14, Gruppo industriale,
Tubes d'acier et tissus stretch

1973



Cleopatra, Geoffrey Harcourt, Artifort,
Châssis en tube d'acier, rembourrage en mousse de polyuréthane, roulettes

{01} Le canapé et le rouge

[La figure du canapé]

« Une chaise est un objet qui existe dans un nombre inconcevable de variations. Par leur fonction, les chaises sont essentiellement toujours pareilles : elles possèdent une assise, un dos, des pieds, elles représentent l'alter ego de l'humain en bois, en acier tubulaire ou plastique. Mais les chaises sont aussi des émissaires qui témoignent de l'époque à laquelle elles ont été fabriquées. Elles racontent à la fois quelque chose sur celui qui l'a conçu ainsi que sur leurs utilisateurs et propriétaires. »¹

Le terme canapé désigne, selon la définition donnée par le Larousse, un long siège à dossier où plusieurs personnes peuvent s'asseoir ensemble. Il peut comporter des accoudoirs ou non, être de différentes matières, teintes, formes. La fonction du canapé est de pouvoir s'asseoir seul ou à plusieurs, et de se reposer, il se doit donc d'être confortable. Il existe d'autres termes français pour désigner ce type de meubles, tels que le divan ou le sofa.

Le terme canapé vient du latin *conopeum* signifiant « lit entouré d'une moustiquaire », dont le sens a évolué vers celui de rideau, *canopé* en vieux français, *conopée*, *canopée*, avant de s'étendre vers le terme de canapé. En français on peut également parler de divan ou sofa. Le terme divan lui est emprunté au turc ottoman *divān* « conseil, salle du conseil garnie de coussins », et celui-ci au persan *dīwān* « registre », et qui a servi à désigner différents bureaux et administrations. Sofa est également emprunté au turc *sofa*, de l'arabe *suffa* « banc ».

En anglais canapé se traduit par *couch* dérivé du français *couche*, *coucher*, on parle aussi de *sofa*, en italien *divano* ou *sofà*. Que l'on parle français, anglais ou italien, les différents termes et définitions pour désigner cet objet sont très similaires. Plus largement, en français nous pouvons parler d'assises ou de sièges pour regrouper les termes de canapé, fauteuils et chaises, *seats* en anglais, en italien cependant il n'existe pas vraiment de terme qui regroupe ces objets.

Le canapé est aujourd'hui un meuble d'intérieur présent dans la plupart des foyers, généralement dans le séjour. Dans certains intérieurs plus petits, c'est parfois le lit qui fait office de canapé. Le séjour est généralement une pièce où l'on se réunit, où l'on accueille, dédiée à la conversation et aux divertissements, comme la lecture ou le visionnage de la télévision. En effet, depuis 1954, la télévision se démocratise dans les foyers italiens. En 1965, c'est 49% des familles italiennes qui possèdent une télévision², l'aménagement du salon en est ainsi modifié, le canapé et la télévision se faisant souvent face.

Le canapé est un élément intérieur important par son volume et sa place centrale dans la pièce. Il se doit d'être beau et confortable afin

1 Vitra Design Museum, *Chair Times : A History of Seating, from 1800 to Today*, Weil-am-Rhein : Vitra Design Museum, 2016, p.208.(Trad. perso. depuis l'anglais)

2 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p. 31.



{Fig. 38} *Bastiano*, Tobia Scarpa, Knoll, 1962



{Fig. 39} '895' sofa, Paolo Caliari, Cassina, 1963



{Fig. 40} bureau en palissandre '5330', Gianfranco Frattini, Bernini, 1963



{Fig. 41} console 'MB15', Franco Albini, Poggi, 1957

de répondre aux besoins de l'utilisateur. Nous dirions ainsi que la fonction première du canapé est son confort afin de permettre au corps de se reposer, mais puisque souvent utilisé comme objet de décoration, il doit aussi permettre d'exprimer ses goûts, sa personnalité, cela va donc jusqu'à être un marqueur social. Par sa forme, son revêtement et sa couleur, le canapé communique sur la personnalité, voire la classe sociale de son propriétaire. Ce dernier peut choisir de mettre en avant un style classique, épuré, kitsch, intemporel etc, tant que le meuble reste confortable. Ainsi le canapé est généralement symbole de repos, de proximité et de convivialité.

Dans les intérieurs italiens des années 1960, on peut trouver le canapé *Bastiano* (fig. 38) de Tobia Scarpa, un des plus vendus du début des années 1960, fait d'une structure en bois et de coussins recouverts de cuir (toujours produit chez Knoll). Également le canapé '895' (fig. 39) par Paolo Caliari, vendu principalement en tissu marron ou en cuir, avec une structure en bois et des coussins en mousse caoutchouc.³ Dans les foyers plus aisés, on peut retrouver le bureau en bois (fig. 40) de Gianfranco Frattini pour Bernini et la console en bois 'MB15' (fig. 41) par Franco Albini pour Poggi. On observe ainsi que la plupart des canapés de cette période possèdent généralement des structures en bois visibles, car peu onéreux et chaleureux, sinon en métal, cachées sous les coussins et tissus, ou visibles comme souvent dans la production moderne.

Canapés, chaises et fauteuils sont des éléments essentiels dans la production design. Dans *l'Atlas du Mobilier Design* de Vitra Design Museum⁴, une double page est consacrée au classement des objets par typologies, chaque objet étant représenté par une couleur, on observe une présence majoritaire de fauteuils, chaises, chaises longues et canapés.⁵

En préface du même livre, Rolf Fehlbaum⁶ s'interroge sur ce grand intérêt qu'ont les collectionneurs pour les chaises. Déjà par leur fonction essentielle de permettre au corps de s'asseoir, toutes les chaises possèdent à peu près depuis toujours la même structure : des pieds, une assise et un dossier, et pourtant

3 Giuseppe Raimondi, *Italian Living Design : Three Decades of Interior Decoration 1960-1990*, New-York : Rizzoli International Publications, 1990, p. 25-26.

4 Vitra Design Museum, *Atlas of Furniture Design*, Weil-am-Rhein : Mateo Kries et Jochen Eisenbrand, 2019.

5 Ibid., p. 4-5.

6 Président et membre du conseil administratif de Vitra depuis 1977.



{Fig. 42} Stool 60, Alvar Aalto, Artek, 1933



{Fig. 43} Womb Chair, Eero Saarinen, Knoll, 1946



{Fig. 44} Parigi, Aldo Rossi, Unifor, 1989

d'une période à une autre ces chaises peuvent être très différentes. Elles peuvent à la fois être le portrait de leur créateur comme celui de leur époque, des goûts, matériaux et techniques prédominantes. Rolf Fehlbaum juge que nul autre objet du quotidien n'a ce pouvoir.

Il souligne également le caractère anthropomorphique de la chaise. En effet, par ses pieds, ses bras et son dos, elle copie le corps humain. La manière dont le designer choisit de donner forme à ces éléments, nous indique le statut social et sur l'identité de son emplacement géographique.

« Il n'est pas surprenant que notre choix de chaise soit si important et que chaque architecte ou designer souhaite s'essayer à la conception de chaises. »⁷

Le mobilier a été un outil répandu de diffusion de la pensée moderne. Presque chaque architecte moderne s'essaie à la production de mobilier et possède son fauteuil ou sa chaise iconique. C'est le cas par exemple de Le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand avec la *Chaise longue LC4* (1928) (fig. 34), Ludwig Mies van der Rohe avec la *Barcelona Chair* (1929) (fig. 35), Alvar Aalto avec son tabouret *Stool 60* (1933) (fig. 42), Eero Saarinen avec la *Womb Chair* (1946) (fig. 43), Charles et Ray Eames avec la *Lounge Chair* (1954) (fig. 36) ou encore Aldo Rossi avec le fauteuil *Parigi* (1989) (fig. 44). Ces différentes oeuvres sont omniprésentes dans les revues d'architecture et de design telle que *Domus*⁸ ou *La Rivista dell'arredamento*⁹, au travers de publicités ou de photographies d'intérieurs (fig. 45 & 46). Une omniprésence de ces chaises et fauteuils fétiches, résultant entre autres de l'industrialisation et de leur production en masse. Surreprésentation qui va entraîner beaucoup de designers à se sentir contraints par l'institutionnalisation et la sacralisation du Design Moderne.

[La symbolique du rouge]

« Le choix d'une couleur ne se fait jamais par hasard. Chaque couleur a pour but de souligner et/ou amplifier un message, la couleur fait partie du message. »¹⁰

Qu'il s'agisse de design ou d'architecture, la couleur occupe toujours une place importante dans le projet. C'est particulièrement le cas dans la production design des architectes radicaux italiens, chez qui on observe une tendance à l'utilisation de teintes vives.

Comme vu précédemment, le Pop Art a beaucoup influencé ces architectes, notamment d'un point de vue esthétique, à travers une certaine utilisation de la couleur. On observe dans leur production design, une sélection de couleurs très variées et très vives. Des couleurs qui s'éloignent des teintes que l'on retrouve traditionnellement dans les intérieurs italiens des années 1960, le plus souvent des teintes empreintes du mouvement moderne, qui utilise en général très peu de peinture et préfère les teintes « naturelles » des matériaux utilisés comme le bois, le cuir ou le métal.

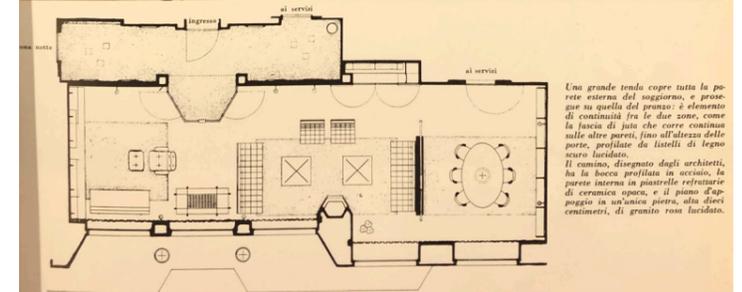
Dans la continuité de cette remise en question et de recherche

7 Rolf Fehlbaum, Vitra Design Museum, *Atlas of Furniture Design*, Weil-am-Rhein : Mateo Kries et Jochen Eisenbrand, 2019, p. 24. (Trad. perso. depuis l'anglais)

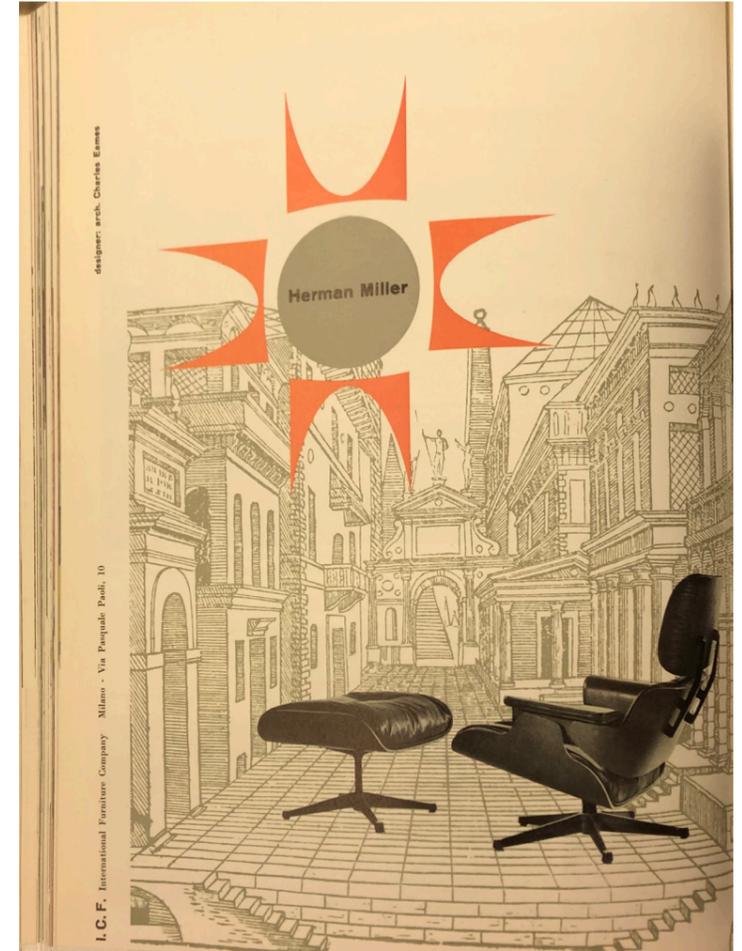
8 Revue italienne d'architecture, de design et d'art fondée en 1928 par l'architecte Gio Ponti.

9 Revue italienne de design intérieur fondée en 1954, renommée *Interni / La Rivista dell'Arredamento* en 1967.

10 Information obtenue par communication privée par mail avec Franco Audrito (membre studio65), en octobre 2022. (Trad. perso. depuis l'italien)



{Fig. 45} Photographie et plan d'un intérieur à Milan, Domus n°365, Avril 1960



{Fig. 46} Publicité Herman Miller montrant le modèle n°670 de la Lounge Chair de Charles et Ray Eames, Domus n°377, Avril 1961

d'une alternative au mouvement moderne, il va de soit de requestionner l'utilisation de la couleur dans le design, et dans une période d'expansion du Pop Art en Italie, l'inspiration se fait tout naturellement. Dans un livret d'exposition de 2020 pour le Musée de Design à Florence, Andrea Mecacci¹¹ définit l'objet Pop comme devant être jeune, ingénieux, sexy, spirituel et glamour. Des adjectifs qui correspondent aussi bien à l'objet Pop qu'à l'objet radical qui en découle. Nous pouvons alors caractériser la couleur présente dans le design radical de « Pop », c'est-à-dire une couleur qui s'éloigne des palettes de couleurs « fonctionnelles »¹² pour tendre vers une palette plus vive, plus ludique. C'est également une manière de s'éloigner du confortable intérieur bourgeois en évoquant à la place l'univers Pop britannique très coloré.

« Les Radicaux étaient aussi colorés que le *Velvet Underground* dirigé par Andy Warhol en 1966. »¹³

L'intérêt d'utiliser des couleurs vives est d'attirer l'attention rapidement et de dynamiser l'objet avec des contrastes forts de teintes plus ou moins opposées dans le cercle chromatique. Chaque couleur possède sa symbolique. Son interprétation peut différer selon les expériences personnelles et associations culturelles de chacun. Également, les associations de couleurs entre elles participent à modifier la perception que l'on a d'une couleur, par exemple l'association du rouge avec de l'or évoque la joie, les fêtes, tandis que l'association du rouge avec du noir évoque plutôt l'interdit, le danger.¹⁴ Le mélange des couleurs se fait donc de manière stratégique.

« Le rouge est radical. Il est extrême et évoque la passion, l'énergie, le feu, la violence et la colère. Cette couleur éclatante crée du contraste et capte l'attention. Associé au feu et au sang, le rouge est viscéralement lié à l'idée que nous nous faisons de l'énergie et de la vie. [...] Dans la culture occidentale, sa signification dépend des couleurs qui l'accompagnent ; le rouge, le blanc et le bleu sont des couleurs patriotiques ; le rouge, le jaune et le bleu primaires sont associés à la jeunesse ; le rouge et le noir peuvent évoquer le fascisme. »¹⁵

On observe chez ces radicaux, une forte présence de la couleur rouge résultant de sa puissante symbolique. Longtemps considérée comme la couleur la plus noble, elle est la couleur impériale durant l'antiquité et la couleur du sang versé par le Christ ou des flammes de l'enfer pour l'Eglise. C'est aussi la couleur de l'amour, de la beauté, de la passion, de la tension, de la violence et du plaisir.¹⁶ Couleur des rideaux de théâtre, des tapis rouges, du vin, du père Noël, des rouges à lèvres.

Pendant les 1960, le rouge est utilisé à saturation dans les œuvres de Pop Art ; en effet c'est une couleur très présente dans l'affichage publicitaire, elle permet d'accentuer, mettre en valeur, plaire ou séduire.¹⁷ On retrouve ce rouge primaire dans plusieurs œuvres iconiques de Pop Art ; tel que la peinture de 1962 d'Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans* (fig. 47) où le rouge est prédominant, également dans la plupart des œuvres de Roy Lichtenstein (fig. 48) où le rouge est particulièrement utilisé sur la bouche, les ongles, les cheveux des femmes, ou encore sur le logo en forme de bouche tirant la langue des Rolling Stones à partir de 1971 (fig. 49).

11 Auteur et professeur spécialiste du postmodernisme et du Pop Art.

12 Andrea Mecacci, Musée du design italien, *Sixties Underline : percorso lungo il Design Pop degli anni Sessanta*, Florence : AQ Edizioni, 2020, p. 15.

13 Pino Brugellis, Manuel Orazi, *Radical Utopias : Archizoom, Buti, 9999, Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*, Florence : Quodlibet Habitat, 2018, p. 37. (Trad. perso. depuis l'anglais)

14 Information obtenue par communication privée par mail avec Franco Audrito (membre Studio65), en octobre 2022. (Trad. perso. depuis l'italien)

15 Sean Adams, *Le dictionnaire de la couleur*, Paris : Pyramid éditions, 2017, p. 83.

16 Annie Mollard-Desfour, *Le Rouge : dictionnaire des mots et expressions de couleur*, Paris : CNRS Editions, 2000, p. 32.

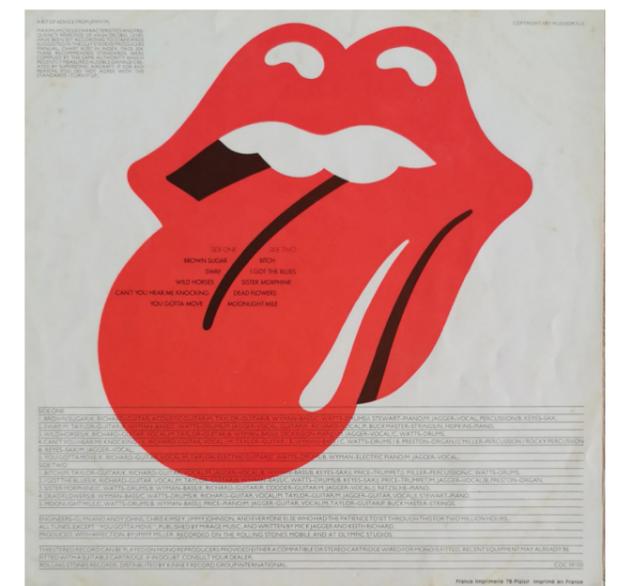
17 Michel Pastoureau, *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2016, p. 187.



{Fig. 47} *Campbell's Soup Cans*, Andy Warhol, 1962



{Fig. 48} *Girl in window*, Roy Lichtenstein, 1963



{Fig. 49} verso pochette album *Sticky Fingers*, Rolling Stones, 1971

Marque revendicatrice en politique, la couleur rouge est utilisée en Italie comme dans beaucoup d'autres pays par les partis de gauche et d'extrême gauche. En Italie, c'est le cas avec les Brigades Rouges, couleur présente dans leur nom ainsi que dans leur drapeau, et par les groupes communistes avec l'étoile rouge ou encore dans le symbole de la faucille et du marteau couleur or sur fond rouge. Groupes auxquels les radicaux se rattachaient à l'époque. Mais il n'y a pas qu'en Italie que le rouge est la couleur de la gauche, du communisme, du socialisme et des révolutionnaires. On connaît également la Fraction Armée Rouge en Allemagne, l'Armée Rouge japonaise, l'Armée Rouge de l'URSS ou encore les Khmers rouges au Cambodge. Le rouge sert à attirer l'attention, à évoquer le sang, le feu, la violence et la colère. Le rouge primaire, par son intensité, peut être considérée comme scolaire, affirmée voire agressive.

Il est assez rare, dans les intérieurs italiens des années 1960, de voir du mobilier rouge vif. Pourtant la production design des radicaux est créée pour un usage intérieur. Il y avait en effet une volonté de leur part de révolutionner les intérieurs, de réveiller l'intérieur bourgeois moderne où le blanc et les couleurs claires et « naturelles » dominent.

Cette couleur est ainsi particulièrement présente dans leurs travaux. C'est en rouge que sont imprimés les titres des *Radical Notes* d'Andrea Branzi dans la revue *Casabella*. Et c'est aussi en rouge, que l'on voit pour la première fois que le terme *radical* apparaît en couverture de la revue *Casabella*. L'utilisation de couleurs vives est permise en partie par l'utilisation du plastique. En effet, l'expérimentation esthétique des radicaux est en grande partie permise par une expérimentation technique avec le développement des nouveaux matériaux de l'époque que sont le plastique et la mousse synthétique majoritairement, comme nous l'avons vu, par les grandes entreprises de mobiliers italiennes.



{ Superonda }

année _____ 1967
ville _____ FLORENCE
groupe _____ ARCHIZOOM
entreprise _____ POLTRONOVA
poids _____ 34kg
dimension _____ L240 x P36 x H100 cm
structure _____ POLYURÉTHANE
revêtement _____ TISSU PVC BRILLANT

Superonda propose une nouvelle vision du canapé. Il ne s'efface plus dans les intérieurs mais acapare l'attention et intrigue. Par sa forme sinusoidale et sa couleur rouge vif ; les deux permis par une utilisation nouvelle du plastique.

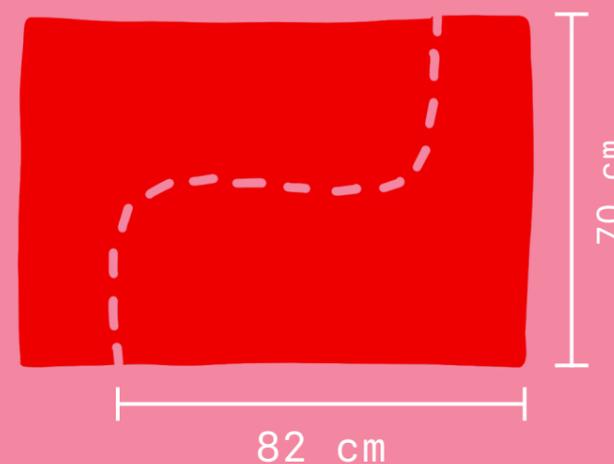
Tissu PVC brillant

Polyuréthane

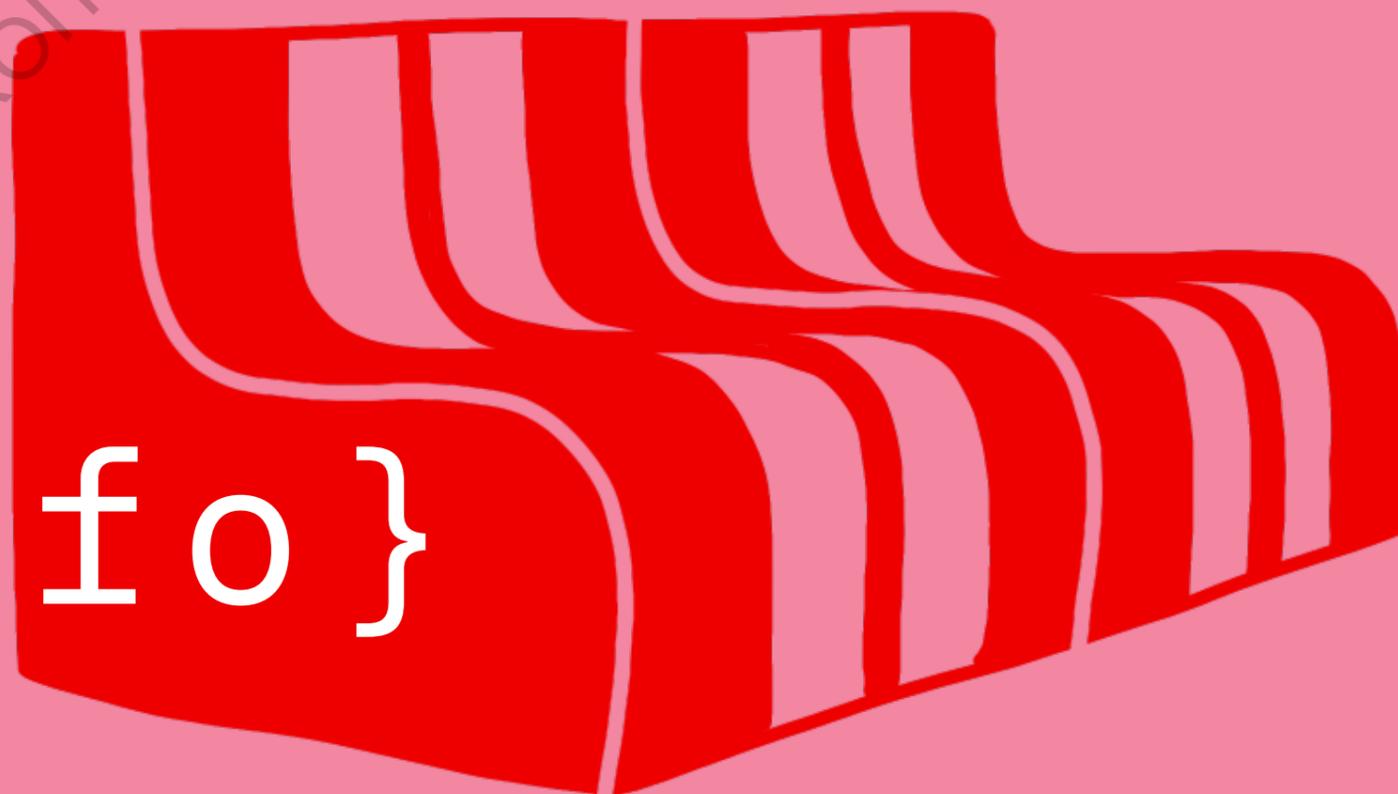


année_____1968
ville_____FLORENCE
groupe_____SUPERSTUDIO
entreprise_____POLTRONOVA
poids_____12kg
dimension_____L82 x P82 x H70 cm
structure_____POLYURÉTHANE
revêtement_____TISSU EN COTON ET VISCOSE
base_____PLASTIQUE MOULÉ

Le *Sofo* partage l'utopie d'un design pensé librement, sans contrainte esthétique ou industrielle, où le designer comme l'utilisateur s'expriment à travers la création, la possession et l'utilisation de cet objet. Le *Sofo* est pensé comme un objet simple, ludique et autonome.



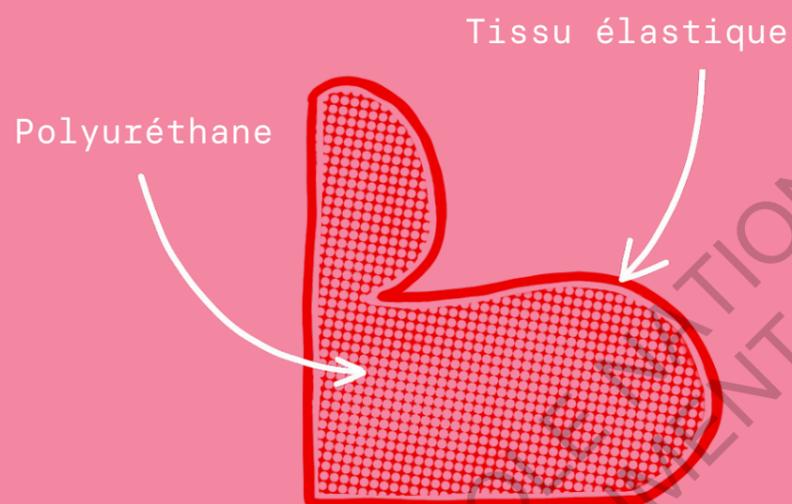
{ Sofo }



année_____1970
ville_____TURIN
groupe_____STUDIO 65
entreprise_____GUFRAM
poids_____32kg
dimension_____L212 x P80 x H85 cm
structure_____POLYURÉTHANE
revêtement_____TISSU ÉLASTIQUE



{ Bocca }



La *Bocca* capture une époque, celle du Pop Art et de la société de consommation. Par sa forme et sa couleur hautement symbolique, la *Bocca* ironise sur la superficialité et l'importance de l'image dans cette société des années 1970.

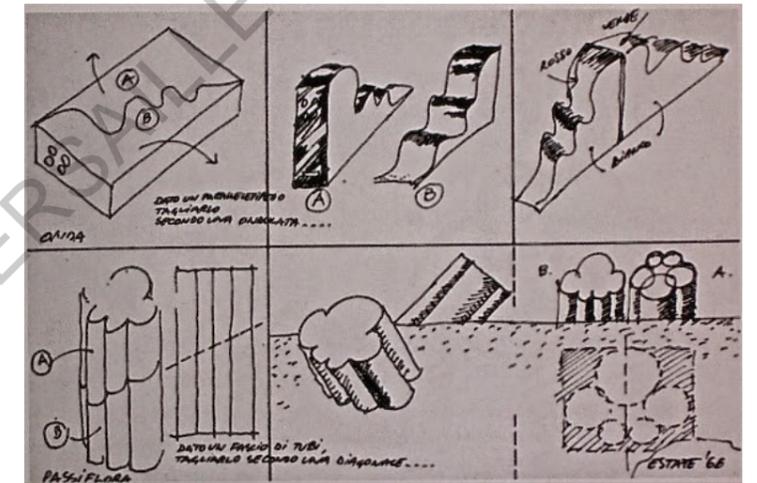
{02} Décomposition de l'objet messenger

[Forme]

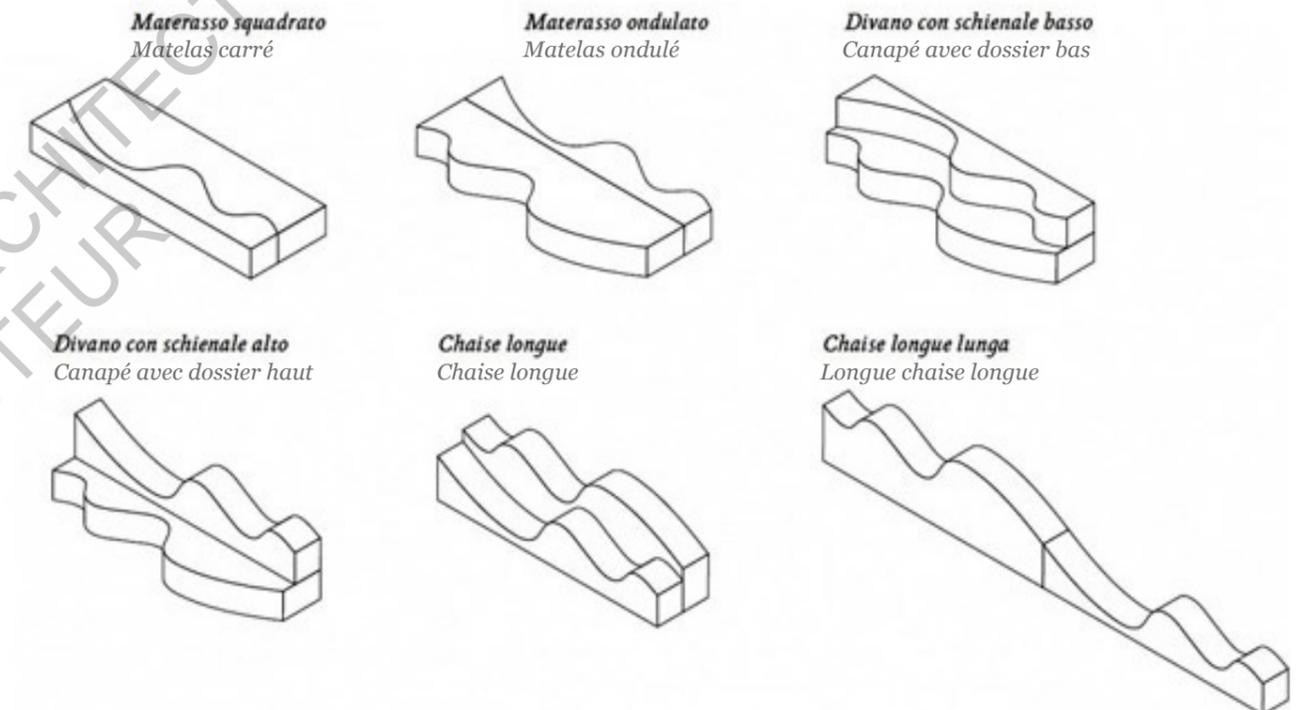
C'est à partir du contexte social et artistique italien de la fin des années 1960, que ce mémoire se permet de faire le lien entre ces événements et la production design de ces architectes radicaux. Cela en sélectionnant spécifiquement quelques canapés qui font l'objet d'une étude de cas dans la partie qui suit, dans le but d'illustrer notre propos. Ainsi, ont été choisis d'étudier : le canapé *Superonda* (fig. 52) réalisé par Archizoom en 1967 et produit chez Poltronova, également de chez Poltronova, le canapé *Sofo* (fig. 53) conçu par Superstudio en 1968, et enfin le canapé *Bocca* (fig. 57) dessiné par Studio65 et produit chez Gufram en 1970. Ce mémoire prend également la liberté d'agrémenter l'étude de cas de quelques autres canapés et fauteuils d'autres radicaux afin de compléter mon propos, tel que le fauteuil *UP 5-6* (fig. 59) de Gaetano Pesce et le canapé *Leonardo* (fig. 58) de Studio65.

La forme d'un objet peut être un outil très fort pour véhiculer un message, une idée. Les radicaux, questionnant le mouvement moderne et la place de la fonction dans l'objet, créent des canapés dont la forme ne dérive pas de sa fonction mais du message qu'ils veulent véhiculer. Comme nous l'avons vu, la forme du canapé peut évoquer le confort, la convivialité, le repos. Par sa forme, le canapé va inciter l'utilisateur à s'asseoir d'une certaine manière (être droite, se vautrer, s'allonger) ; il peut mettre en avant une activité plutôt qu'une autre (le repos, la communication, le divertissement, la lecture). Les radicaux se sont ainsi amusés à transformer la forme du canapé afin d'attirer les regards, voire inviter l'utilisateur à questionner son utilisation du canapé et l'image qu'il s'en fait.

Le canapé *Superonda*, par exemple, conçu par Archizoom, est composé de deux vagues de mousse découpées en forme sinusoïdale qui peuvent s'emboîter, s'empiler, s'accoler. La mousse est recouverte d'un revêtement en similicuir brillant disponible sous plusieurs colories : rouge, blanc ou noir. Contrairement à la comparaison que fait Rolf Fehlbaum plus tôt entre la chaise et le corps, le canapé *Superonda* ici n'a plus rien d'humain. Il s'éloigne des formes que l'on connaît du canapé et qui nous sont familières. La forme sinusoïdale attire l'œil par son originalité, il est peu conventionnel de voir des canapés composés de deux modules en forme de vagues dont il est difficile de distinguer l'assise, du dos, des accoudoirs. Cette forme particulière permet aussi de faire varier les fonctions du canapé ; en plaçant les deux parties l'une contre l'autre c'est un canapé, en s'allongeant sur la tranche on obtient une chaise-longue, en les plaçant côte à côte il devient un lit, ou encore une table en posant à plat sa surface lisse et en s'asseyant au sol à côté (fig. 51).



{Fig. 50} Croquis du *Superonda* et de *Passiflora*, Adolfo Natalini, 1966



{Fig. 51} Notice d'utilisation du *Superonda*, Archizoom, Poltronova, 1967



{Fig. 52} *Superonda*, Archizoom, Poltronova, 1967

« Le mobilier des années 1960 suggère différentes manières informelles de s'asseoir. »¹⁸

Cette découpe de la mousse suggère une nouvelle manière de s'asseoir, de s'allonger, peu conventionnelle comme le mentionne Andrea Branzi dans son livre *Il Design italiano 1964-1990*,¹⁹ qui invite à l'intimité, la conversation et suggère ainsi une ambiance légère et ludique. La position à adopter sur ce canapé semble aussi légèrement inconfortable et instable par la finesse de la tranche. L'objet stimule ainsi son utilisateur qui est invité à repenser sa manière de s'asseoir, d'utiliser le canapé.

La forme du canapé *Superonda* a une valeur symbolique, elle est utilisée comme un langage en référence à une culture Rock et Pop populaire chez les jeunes des années 1960. En utilisant cette référence, Archizoom remet en question le Design Moderne conformiste et fonctionnaliste, et ramène le designer à une approche plus expérimentale et artisanale en mettant de côté les questions relatives à l'industrialisation et à la production en masse de l'objet. C'est par son caractère modulable qu'Archizoom émet une revendication politique et sociale :

« La création culturelle d'aujourd'hui n'est plus — ou de moins ne devrait plus être — le privilège de quelques intellectuels, qui fournissent aux utilisateurs un appareil critique avec lequel expliquer le monde et aussi organiser la forme de leur environnement. Le droit d'aller à l'encontre d'une réalité qui manque de « sens » (car c'est une réalité produite par un système qui est « dénué de sens » en soi) est le droit d'agir, de modifier, de donner forme et de détruire le milieu qui l'entoure. Il s'agit d'un droit inaliénable et d'une capacité que chacun de nous possède. [...] C'est un droit politique, pas un sujet pour la critique linguistique. »²⁰

En effet, la modularité de l'objet confère à son utilisateur une liberté dans la modification de son environnement, il devient acteur du processus de création, grâce à la simplification de la forme et à la légèreté du matériau.

18 Jane Pavitt, Vitra Design Museum, *Atlas of Furniture Design*, Weil-am-Rhein : Mateo Kries et Jochen Eisenbrand, 2019, p. 378. (Trad. perso. depuis l'anglais)

19 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p. 125.

20 Archizoom, *The Museum of Modern Art, Italy : The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*, New-York : Emilio Ambasz, 1972, p.234. (Trad. perso. depuis l'anglais)

{Fig. 53} *Sofo*, Superstudio, Poltronova, 1968



{Fig. 54} *Sofo*, Superstudio, Poltronova, Villa Mercedes, Florence, Isabella Toraldo di Francia, 1968



De même le *Sofo*, réalisé par Superstudio en 1968 aussi produit par Poltronova, n'est non pas pensé comme un simple objet mais comme une théorie, une vision, une utopie à partager.²¹ Le *Sofo* est fait de plusieurs fauteuils qui, assemblés entre eux, forment un canapé. Il est composé d'un bloc de mousse polyuréthane coupé en deux avec une forme de S, permettant d'empiler ou d'aligner les modules entre eux afin de créer différentes typologies de canapé. Dans des intérieurs de plus en plus petits, l'idée du *Sofo* est également de pouvoir gagner de la place quand c'est nécessaire. Le canapé devient alors un objet ludique, divertissant son utilisateur qui s'amuse à essayer diverses combinaisons afin d'aménager son intérieur de différentes manières. Il a été pensé pour être « simple, compact, abstrait et coloré, communiquant la joie de vivre comme des choses qui arrivent d'un autre monde. »²² Le *Sofo* partage l'utopie d'une nouvelle forme d'habitat, d'un design pensé librement, sans contrainte contextuelle ou industrielle, où le designer comme l'utilisateur s'exprime à travers la création, la possession et l'utilisation de cet objet.

Comme le canapé *Superonda*, le *Sofo* est pensé dans une forme ludique qui laisse une place libre à l'intervention de l'utilisateur. Andrea Branzi parle d'une *stratégie par point* opposée à une *stratégie de planification totale*, les radicaux se concentrent sur l'autonomie plutôt que l'harmonie. Chez les architectes modernes, comme c'est le cas avec la plupart des fauteuils cités plus tôt, une majorité de leur production de mobiliers est créée dans le but de compléter une architecture, de la sublimer, et de maîtriser l'ouvrage architectural dans sa totalité avec son ameublement. L'objet est ainsi pensé dans un tout, dans un contexte. Chez les radicaux en revanche, l'envie est plutôt de travailler l'objet et l'objet lui seul.

« Ces produits ont été placés dans l'espace domestique sans se présenter comme des parties homogènes d'un système d'ameublement, mais au contraire pour signaler leur autonomie stylistique et comportementale par rapport au contexte. Une manière de concevoir le mobilier avec plus de tolérance, en prévoyant l'intervention active de l'utilisateur, que le produit stimule souvent par sa présence excentrique. »²³

La *Bocca* est un canapé conçu par le Studio65 et produit chez Gufram, inspiré du canapé surréaliste *Mae West Lips Sofa* de Salvador Dali en 1938 (fig. 55). Dessiné en 1970 pour le centre fitness Contourella de Marilyn Garosci à Milan (fig. 56), dont l'intérieur aux couleurs vives et sur-décoré moque l'attention portée par la société de consommation d'après-guerre à valoriser l'apparence et la superficialité. Les centres de fitness étaient nouveaux dans les années 1970, l'apparence physique et l'image devenaient plus importantes, l'idée était alors de critiquer ces valeurs avec humour et ironie.²⁴ Posé sur une estrade à l'entrée du centre, le canapé accueille les clients dans ce *Temple de la Beauté*. Nommé Marilyn en hommage à la propriétaire des lieux, c'est aussi une allusion à Marilyn Monroe.

La *Bocca* est un objet qui, comme la plupart de la production radicale, capture une époque.²⁵ Par sa forme fortement figurative, la *Bocca* se place très loin des codes standards en termes de mobiliers d'intérieurs. Ici le canapé adopte une forme anthropomorphe, mais de manière inattendue. Il reprend un élément très symbolique, la bouche rouge. En

21 Giuliana Gramigna, *1950-1980 Repertorio : Immagini e contributi per una storia dell'arredo italiano*, Milan : Mondadori, 1985, p. 33.

22 Poltronova, « SOFO », *Poltronova.it*, consulté le 08 juin 2022. URL : <https://www.poltronova.it/sofo/>

23 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p. 111. (Trad. perso. depuis l'anglais)

24 The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston : The Museum of Fine Arts, 2020, p. 163.

25 Vitra Design Museum, *Atlas of Furniture Design*, Weil-am-Rhein : Mateo Kries et Jochen Eisenbrand, 2019, p. 506.



{Fig. 55}
Mae West Lips Sofa,
Salvador Dalí, 1938



{Fig. 56}
la Bocca à l'entrée
de Contourella, 1970



{Fig. 57} la Bocca à
l'exposition de Gufram,
date inconnue



{Fig. 57} Bocca,
Studio65, Gufram, 1970

effet, souvent utilisée dans la culture Pop, on retrouve par exemple plus tard en 1971 sur la pochette de l'album *Sticky Fingers* des Rolling Stones, une bouche rouge tirant la langue (fig. 49). Symbole de la passion, de la sensualité et de la provocation, cette bouche aux lèvres teintées renvoie au paraître et à l'attention portée par cette nouvelle société à la superficialité dans ce *Temple de la Beauté*.²⁶

Studio65 a également utilisé l'objet du canapé et sa forme, comme expression d'un message politique contestataire. Avec leur *Leonardo Sofa* (fig. 58), produit chez Gufram en 1969, Studio65 vient poser un imprimé du drapeau américain afin de pouvoir s'asseoir dessus pour clamer, en pleine guerre du Vietnam, une opposition à la politique militaire américaine.

La forte forme figurative de la *Bocca* peut nous rappeler le fauteuil *UP 5/6* (fig. 59) de Gaetano Pesce, qui utilise également une forme anthropomorphique plus suggérée. Produit chez B&B depuis 1969, avec ses formes arrondies et son repose pied auquel il est lié, le fauteuil *UP* a été interprété de différente manière. Il évoque le corps d'une femme lié par le cordon ombilical à son bébé, ou encore le corps de la femme enchaîné à la dominance masculine, allusion directe du prisonnier attaché à son boulet. L'allusion sexuelle y est aussi très présente puisque Gaetano Pesce pense que le sexe est la force motrice derrière tout projet.²⁷ La forme est ainsi utilisée afin de transmettre un message, une métaphore, ici celui de la femme prisonnière.²⁸

La forme de l'objet radical est ainsi dessinée de manière à effacer l'indifférence que l'utilisateur peut porter aux objets de son paysage domestique, en apportant une intention davantage spirituelle que fonctionnelle au canapé. Les radicaux composent leur canapé de principes plus anthropologiques qu'industriels²⁹, en mettant de côté la logique de production industrielle au profit de l'expérimentation artisanale.

L'ironie et le ludique sont des principes fondamentaux du Design Radical, comme peuvent en témoigner les formes surprenantes de ces canapés.

La forme permet aussi une revendication politique, qui est celle de l'accès à tous à une production artistique et design, en devenant acteur du processus de création et de modification de l'objet et ainsi de son environnement.

{Fig. 58} *Leonardo sofa*, Studio65, Gufram, 1969



{Fig. 59} *UP 5/6*, Gaetano Pesce, B&B, 1969



[Couleur]

« Ils étaient teintés de couleurs et d'éléments artistiques ; ils n'étaient plus fonctionnalistes, ni objectivement rationnels ; il s'agissait plutôt de machines abondantes débordant d'un look résolument joyeux et ludique. »³⁰

L'utilisation de couleurs vives, dont le rouge, est une des caractéristiques du mouvement radical. Comme vu précédemment, le rouge, couleur de la passion, de l'amour, de la violence et de la colère, est

26 Information obtenue par communication privée par mail avec Franco Audrito (membre Studio65), en octobre 2022. (Trad. perso. depuis l'italien)

27 Vitra Design Museum, *Atlas of Furniture Design*, Weil-am-Rhein : Mateo Kries et Jochen Eisenbrand, 2019, p. 498.

28 Gaetano Pesce, B&B Italia, *Série Up 2000*, consulté le 16 décembre 2023. URL : <https://www.bebitalia.com/en-fr/catalog/product/view/id/683/s/en-serie-up-2000-poltrone/>

29 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p. 111.

30 Pino Bruggellis, Manuel Orazi, *Radical Utopias : Archizoom, Buti, 9999, Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*, Florence : Quodlibet Habitat, 2018, p. 36. (Trad. perso. depuis l'anglais)

une teinte qui renvoie aux émotions fortes et intenses. Dans une période de crise sociale répandue en Europe et particulièrement en Italie, la jeunesse italienne se rallie à des mouvements de gauche, mouvements auxquels les architectes que nous étudions se rattachent, et dans lesquels le rouge est très présent dans la communication. Comme évoqué plus tôt, le rouge est aussi très présent dans le Pop Art, mouvement qui a fortement inspiré les radicaux. Le rouge devient alors en Italie, la couleur caractéristique de ces mouvements sociaux et artistiques revendicateurs.

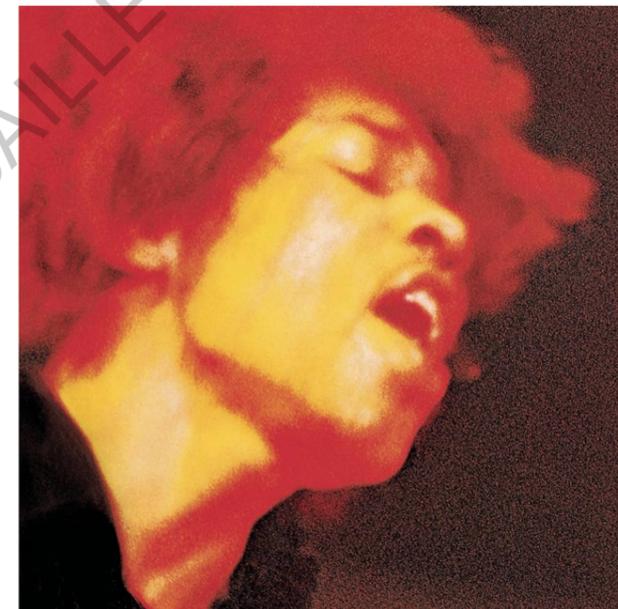
Que ce soit dans leur communication ou sur les objets eux-mêmes, le rouge est là. Mode éphémère ou influence relativement consciente, le lien entre le contexte de crise et le besoin d'invention et d'affirmation de ces jeunes architectes est incontestable.

En ce qui concerne le groupe Archizoom, leur canapé *Superonda* arbore une nuance de rouge particulièrement vive. Également conçue dans une version blanche ou noire, c'est cette proposition rouge qui nous intéresse. De même que la forme sinusoïdale du *Superonda* attire l'œil et choque, le rouge surprend et s'impose. Il entre en contraste avec la palette de couleur des modernes qui eux préfèrent les couleurs plus "naturelles" des matériaux. Le rouge lui, dans cette nuance si vive, s'éloigne du naturel et se rapproche des teintes synthétiques et artificielles empruntées au langage Pop.³¹ Ce rouge primaire nous rappelle les œuvres de Pop Art d'Andy Warhol ou de Roy Lichtenstein et les pochettes d'album de rock des années 1960 comme Jimmy Hendrix, The Kinks ou encore The Who (fig. 60, 61 & 62). Il nous rappelle également les logos et affiches politiques de collectifs de gauche et d'extrême gauche (fig. 08, 63, 64 & 65), dont le rouge en est mondialement le symbole. Même si les membres d'Archizoom n'ont jamais affirmé utiliser le rouge comme une référence directe à ces partis, sachant que ces derniers se rattachaient à l'époque à des mouvements communistes et ont participé aux révolutions ouvrières et étudiantes de 1968, il paraît pertinent de faire le lien. Peut-être utilisent-ils cette référence politique comme métaphore à une rébellion artistique ?

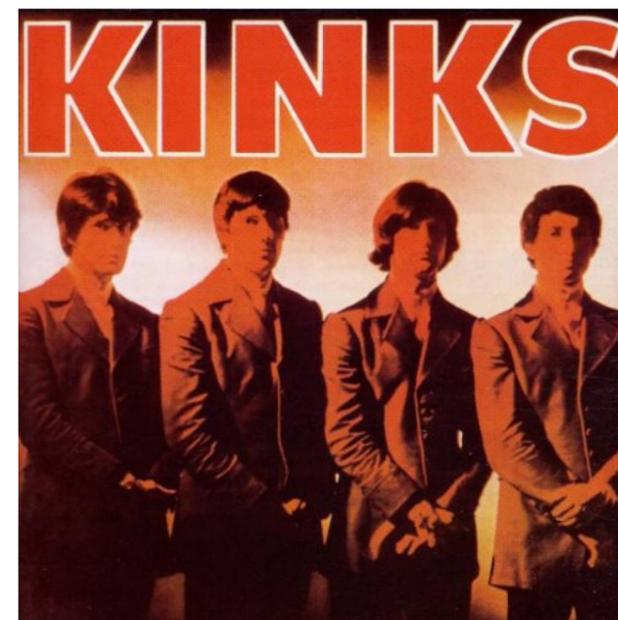
Le revêtement en tissu coloré du *Sofo* est quant à lui disponible en deux versions : en rose avec deux larges rayures orange, ou en vert avec deux larges rayures rose. Il ne s'agit donc pas de rouge ici mais de ses nuances roses et orange, ou de son opposé dans le cercle chromatique, le vert. Le rose, le orange et le vert ont ici le même rôle que le rouge, attirer l'œil. Avec cet objet Superstudio montre une volonté d'occuper l'espace, sans pour autant se préoccuper de cet espace. Le *Sofo* s'impose par sa forme compacte qui fait de lui un objet ludique permettant de jouer avec les modules entre eux et par ses couleurs qui donnent lieu à des jeux de contraste peu ordinaires, inspirant naturellement une joie de vivre.

L'utilisation de la couleur paraît ici moins revendicatrice que pour le *Superonda*. Même si à travers ce choix, Superstudio affirme une identité qui s'éloigne de celle du mouvement moderne, le groupe utilise certainement cette palette de couleurs dans le but de compléter un propos, un concept. Dans son livre *Architecture concepts : Red is Not a Color*, l'architecte franco-suisse Bernard Tschumi, contemporain des architectes radicaux italiens, dit « l'utilisation de la couleur serait un moyen de renforcer le concept. »³² C'est-à-dire qu'il n'utilise pas la couleur par goût ou esthétique, mais dans le but d'exprimer un concept rendu visible par cette couleur. En cela le rouge est très utile puisqu'il a la particularité d'attirer l'œil, et dans le cas du *Sofo*, le rose, l'orange et le vert, nous donne très clairement le caractère ludique et affirmé de l'objet. La couleur est ainsi une manière de reprendre le contrôle de son intérieur, en faisant le

31 Interview d'Andrea Branzi, *Design in Dialogue #72: Andrea Branzi - part 1*, 2 novembre 2020, URL : https://www.youtube.com/watch?v=ueoUd3e_N9w&t=835s&ab_channel=FriedmanBenda
32 Bernard Tschumi, *Architecture concepts : Red is Not a Color*, New-York : Rizzoli, 2012, p.1.



{Fig. 60} *Electric Ladyland*, Jimmy Hendrix, 1968



{Fig. 61} *Kinks*, The Kinks, 1964



{Fig. 62} *The Who Sell Out*, The Who, 1967



{Fig. 63} Couverture du journal *Avanguardia Operaia*. *Settimanale di agitazione comunista*, n°13. 28 mars 1973



{Fig. 64} Couverture du journal *Servire il Popolo* - *Organo del Partito Comunista Italiano (Marxista-Lennista)*, juin 1974



{Fig. 65} Logo du parti politique italien *Lotta Continua*, 1969

choix d'une teinte qui va attirer l'attention et faire référence à une culture.

En ce qui concerne la *Bocca*, Franco Audrito membre Studio65, indique dans un interview qu'il a été naturel de choisir le rouge, couleur de la passion et de la sensualité. Associé à cette forme explicite, le rouge apparaît comme une évidence : la couleur vient compléter l'identité ironique de l'objet. Studio65 se démarque des autres groupes radicaux par leur recours à l'humour et à l'ironie dans leur production. Comme c'est le cas avec la *Bocca*, où ils utilisent ce symbole de la bouche rouge sur laquelle on peut s'asseoir, avec dérision, comme une critique de cette nouvelle société de la consommation et de l'image des années 1960.³³

La couleur éveille ainsi un certain symbolisme issu d'une culture collective et commune. En utilisant le rouge, ces jeunes architectes expriment une radicalité, une réflexion sur la modernité et la production industrielle. Le retour à une production plus artisanale et moins conventionnelle est un sujet qui leur tient à cœur, et qu'ils revendiquent en faisant référence à d'autres formes de rébellions sociales et politiques, mais aussi au jeu et au sarcasme.

Au-delà de cette utilisation du rouge, c'est l'expression d'un concept, d'un message, qui est permis. Un concept et un message propre à chaque groupe, qu'ils expriment matériellement en profitant de tous les éléments physiques d'un objet que sont la forme, la couleur, mais aussi la matérialité.

[Matière]

De la même manière que la forme exprime un langage et que la couleur partage une identité, la matérialité est en grande partie ce qui permet de délivrer un message.

L'apparition d'une nouvelle matérialité dans le domaine du design va fortement profiter à la production radicale. La mousse polyuréthane offre une douceur de l'assise ainsi qu'une structure construite d'un seul bloc, elle permet en effet de se passer d'une armature porteuse en métal ou bois. Les objets sont compacts et ont des lignes plus arrondis, toujours dans une volonté de remise en question du modernisme et de sa ligne droite. Le plastique et les tissus élastiques sont principalement utilisés comme revêtements sur les canapés que nous étudions, et permettent des couleurs plus vives.

« La mousse polyuréthane a offert une nouvelle manière de vivre simple et décomplexée dans les espaces domestiques. »³⁴

Le canapé *Superonda* est né d'essais de découpes de formes sinusoïdales au fil chaud sur du polyuréthane élastique (initialement utilisé pour faire des oreillers), dans le but de créer un objet plurifonctionnel à la structure molle. Sa forme finale produite chez Poltronova est ainsi constituée d'une mousse polyuréthane recouverte d'un faux cuir plastique à la finition brillante.

Dans son livre, *Il Design italiano 1964-1990*,³⁵ Andrea Branzi revient sur les innovations techniques de l'époque et sur ce qu'elles ont permis dans sa propre production avec son groupe. En 1966, au moment du premier prototype du *Superonda*, les plastiques rigides sont déjà utilisés

33 Information obtenue par communication privée par mail avec Franco Audrito (membre Studio65), en octobre 2022.

34 Giuseppe Raimondi, *Italian Living Design : Three Decades of Interior Decoration 1960-1990*, New-York : Rizzoli International Publications, 1990, p. 20. (Trad. perso. depuis l'anglais)

35 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996.



{Fig. 66} *Coconut Chair*,
Georges Nelson, 1955



{Fig. 67} *Selene*, Vico
Magistretti, 1961



{Fig. 68} *K4999*, Marco
Zanuso et Richard
Sapper, 1955

depuis une dizaine d'années à des fins structurelles. On connaît par exemple la *Coconut Chair* de Georges Nelson (fig. 66) produite chez Vitra depuis 1955, la chaise *Selene* de Vico Magistretti (fig. 67) produite chez Artemide en 1961 ou encore la chaise *K4999* de Marco Zanuso et Richard Sapper (fig. 68) produite chez Kartell en 1961. Les plastiques rigides ont ainsi une fonction formelle et structurelle similaire à celle du métal et du bois, avec l'avantage cependant de ne pas nécessiter de vis ou fixation puisque l'objet peut être assemblé de plusieurs pièces encastrables, de pouvoir être teintés dans la masse et d'être moins coûteux.

Et dans la recherche d'une esthétique nouvelle, les radicaux vont eux s'intéresser davantage aux mousses polyuréthanes, jusque-là utilisées principalement en tant que rembourrage, donnant la possibilité « d'un produit intégral où structure, superstructure et finition ont été intégrées en une seule masse. »³⁶ Les mousses élastiques permettent l'utilisation d'épaisseurs importantes avec la disparition d'une ossature porteuse et donne au designer une certaine liberté formelle dans le motif de l'objet. Ces nouvelles possibilités bouleversent non seulement la manière de façonner un objet par un seul geste constructif, mais elles effacent aussi la manière avec laquelle les objets plastiques étaient jusqu'alors perçus en créant une nouvelle utilisation de la matière.

Andrea Branzi souligne également dans son livre, que les couleurs et formes n'étaient pas qu'influencées mais aussi imposées par la matière à l'époque. Ces polymères teints en pâte n'étaient produits qu'en rouge, noir, blanc, vert et jaune et imposaient l'aplatissement de couleur dans ces teintes seulement. Cette production réduite imposait aussi des surfaces lisses, continues et fines, donc des formes simples sans ornement.

Le *Superonda* va ainsi attirer l'œil par sa couleur, accentuée par la brillance de son revêtement vinyle qui reflète particulièrement la lumière. En plus d'attirer l'attention, le plastique a des propriétés symboliques. Comme pour le rouge que l'on qualifiait de couleur Pop, on pourrait parler de matière Pop pour le plastique. Les qualités éphémères et mutables du plastique en font un objet de consommation caractéristique de l'esthétique Pop.³⁷ La forme sinusoïdale étrange et la matière vinyle innovante du *Superonda* fait également référence au mouvement Space Age des années 1960, en utilisant une esthétique propre à l'imaginaire futuriste de la période, donnant cette impression d'un objet OVNI.^{38 39}

Les fauteuils empilables par paire *Sofa* sont constitués de la même matière polyuréthane élastique que le *Superonda*, mais recouvert pour lui d'un tissu élastique. Il n'y a pas vraiment de révolution technologique avec ce canapé mais donc une symbolique forte. À travers notamment une méthode de conception basée sur une invention formelle plutôt que dans le but d'une production logique de l'objet.⁴⁰ En effet, on ne prend pas en compte la manière dont va être produit l'objet, puisqu'il n'est pas prévu à l'industrialisation.⁴¹

36 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p.124.

37 Andrea Mecacci, *Sixties Underline : percorso lungo il Design Pop degli anni Sessanta*, Florence : AQ Edizioni, 2020, p.14.

38 Vitra Design Museum, *Atlas of Furniture Design*, Weil-am-Rhein : Mateo Kries et Jochen Eisenbrand, 2019, p. 378.

39 Acronyme pour Objet Volant Non Identifié. Couramment utilisé pour signifier qu'une personne ou un objet est surprenant, atypique.

40 Giuseppe Raimondi, *Italian Living Design : Three Decades of Interior Decoration 1960-1990*, New-York : Rizzoli International Publications, 1990, p. 27.

41 Giuliana Gramigna, *1950-1980 Repertorio : Immagini e contributi per una storia*

Nous avons vu qu'à travers sa forme et sa couleur, le *Sofa* se présente comme un canapé particulièrement Pop et ludique, mais les deux sont en partie permis par cette nouvelle manière d'utiliser les mousses polyuréthanes.

« Les meubles modulaires rembourrés en mousse signifiaient qu'il n'y avait pas de forme fixe à l'environnement qui pouvait être assemblé dans une variété de combinaisons. »⁴²

C'est la mousse et le tissu élastique qui ont permis ces nouvelles méthodologies d'aménagement en créant des assises multifonctionnelles : ces chaises longues et dormeuses en matière molle font que l'on s'enfonce dans l'assise et créent un confort nouveau, moins conformiste et plus souple. Le plastique donne alors la possibilité de s'exprimer avec des formes, des couleurs, des matières qui se rapprochent du monde ludique ou du champ de l'art figuratif.⁴³ Cette découpe dans la mousse polyuréthane offre de nouvelles lignes courbes, « jeunes et sensuelles »⁴⁴ et une silhouette compacte loin de la rigidité et de la ligne droite moderne, participant ainsi à attirer l'attention en bouchant la vue. Une compacité pourtant en contradiction avec le poids de l'objet, la mousse étant très légère, l'objet est facilement modulable et amovible.

Le premier prototype de la *Bocca* est lui réalisé en mousse de polyuréthane avec un seul moule. Plus tard, dans le but d'optimiser l'utilisation de polyuréthane et de rendre le canapé plus léger, l'entreprise Gufram productrice de la *Bocca*, créa spécifiquement pour ce canapé un revêtement similaire à l'élasthanne mais plus épais et plus dense.⁴⁵

C'est aussi grâce à ces nouveaux matériaux mous que le canapé ou le fauteuil s'illustre comme un objet dominant dans leur production. Car c'est ce que permet cette matière molle.

Comme vu plus tôt, les fauteuils *Up 5-6* de Gaetano Pesce utilisent eux aussi des matières novatrices. L'entreprise C&B a spécialement mis au point pour la série *UP*, une nouvelle technologie de mousses polyuréthane qui se présentent d'abord sous la forme d'un fluide que l'on coule dans un moule permettant de donner la forme souhaitée, même complexe, avec la densité voulue, pour ensuite se développer en mousse sans utiliser de chaleur. Pour Gaetano Pesce, l'idée était d'utiliser cette mousse en la comprimant à 90% dans un emballage spécial en PVC transparent afin que l'objet reprenne sa forme initiale à l'ouverture de l'emballage (fig. 69). Le fauteuil est lui-même recouvert d'un tissu élastique, confectionné expressément pour la mise sous vide de l'objet. A partir de ce matériau, Gaetano Pesce formera la série *UP* composé de 7 éléments, dont le dernier en 1969 qui consiste en un canapé en forme de pied géant (fig. 70), Pop par sa monumentalisation, recouvert d'un élastomère polyuréthane teinté.⁴⁶

Le plastique est la matière qui caractérise le plus l'objet Pop. Par son artificialité, sa qualité à être éphémère et donc consommable, et aussi les teintes vives qu'il permet. C'est donc autant pour son symbole que pour sa permissivité que le plastique à tant inspiré les radicaux.

C'est ainsi en grande partie grâce à ces nouveaux plastiques mous et

dell'arredo italiano, Milan : Mondadori, 1985, p. 33.

42 Jane Pavitt, Vitra Design Museum, *Atlas of Furniture Design*, Weil-am-Rhein : Mateo Kries et Jochen Eisenbrand, 2019, p. 378. (Trad. perso. depuis l'anglais)

43 Giuliana Gramigna, *1950-1980 Repertorio : Immagini e contributi per una storia dell'arredo italiano*, Milan : Mondadori, 1985, p. 232.

44 Andrea Mecacci, *Sixties Underline : percorso lungo il Design Pop degli anni Sessanta*, Florence : AQ Edizioni, 2020, p.13.

45 Vitra Design Museum, *Atlas of Furniture Design*, Weil-am-Rhein : Mateo Kries et Jochen Eisenbrand, 2019, p. 506.

46 Ibid., p. 498.

nouveaux tissus élastiques et synthétiques que les radicaux ont pu innover. L'expérimentation est rendue plus facile et plus abordable pour ces jeunes architectes. On travaille dans la masse de la matière ce qui donne ces objets très compacts qui s'imposent dans les intérieurs et facilite le dessin de ces formes sinusoïdales et arrondies plus ou moins figuratives. Les structures lourdes en bois et métal disparaissent pour laisser place à ces objets étranges, mous et légers. Il est également plus aisé grâce à ces nouveaux tissus de teinter les objets de couleurs vives, toujours dans ce but d'attirer l'attention et d'éveiller l'intérêt de celui qui l'utilise et de requestionner sa manière d'utiliser le canapé.

Le canapé rouge représente ainsi la première expression formelle d'une revendication radicale. Celle d'une remise en question de la domination du Design Moderne et des méthodes de création qui lui sont associées, trop dépendantes de l'industrialisation de l'objet et de sa fonction. Il est une revendication politique, il donne le droit aux utilisateurs à reprendre possession de leur environnement et de s'exprimer à travers lui. Un droit permis par la simplification de l'objet, de sa forme et de sa composition. La lecture de ces intentions est rendue visible par un choix précis des formes, des couleurs et des matériaux de l'objet, faisant référence au Pop Art et aux partis de gauche, portant un regard contestataire sur la société et ses valeurs.



{Fig. 69} UP 5/6,
Gaetano Pesce, B&B,
1969



{Fig. 70} UP 7, Gaetano
Pesce, B&B, 1969

{03} La photographie de design

Au-delà du canapé rouge et toujours avec l'intention de « remettre en question les certitudes de la modernité rationaliste » et le réalisme imposé par la société de consommation dans le design,⁴⁷ la photographie vient s'inscrire dans cette continuité.

A partir des années 1950, la photographie design se développe de plus en plus dans une société où la communication et la publicité se démocratisent. Et dans le cadre de la promotion de mobiliers d'intérieur, la photographie est un outil de communication et de diffusion répandu. Grâce à la mise en scène, les couleurs, l'angle de vue, les décors, le cadrage etc, la photographie transmet une idée et des informations assez précises sur le sujet mis en valeur.

Sans pour autant avoir la volonté de vendre et diffuser leurs objets, les différents collectifs se sont essayés à l'exercice de la photographie de mobilier design, toujours sous l'angle de la critique, du ludique et de l'ironie propres à leurs différents travaux.

En observant les différentes photographies prises au moment de la création et de la production de ces canapés (fig. 71, 72 & 73), on distingue des éléments singuliers dans la manière de communiquer des différents groupes.

Tout d'abord, contrairement à la plupart des photos de mobiliers d'intérieur, ces photos sont prises en extérieur. Habituellement, le mobilier est photographié dans des intérieurs entièrement mis en scène, où l'on trouve tous les meubles appartenant généralement à une pièce. S'il s'agit d'un salon, on peut y trouver un canapé, un fauteuil, une table basse, un tapis et éventuellement une plante, une peinture au mur et plus rarement une télévision. Si le mobilier est pris en photo seul, alors il a le plus souvent un fond neutre et épuré – comme on peut l'observer dans la plupart des photos de mobilier utilisées dans ce mémoire. Par cet acte déjà, on note un anticonformisme, une opposition au fait de se soumettre aux normes habituelles des magazines de design. Dans le cas des photographies étudiées, le canapé est au centre de l'image, placé dans un environnement extérieur, sur l'herbe ou le gravier, risquant d'être sali et abîmé, contexte donc où n'a pas sa place. Le mobilier de salon est transformé en une scénographie de jardin. Une posture radicale donc, qui va avec la démarche générale du mouvement, qui est de remettre en question les acquis et standards du monde du design et de la création en général. En faisant cela, les radicaux souhaitent affirmer une totale autonomie de l'objet par rapport à l'architecture.⁴⁸ Le canapé rouge n'est pas fait pour meubler une pièce ou compléter une architecture, il se suffit à lui-même.

« Les groupes d'avant-garde [...] constataient désormais qu'entre le projet urbain, l'architecture et le design, un conflit irrémédiable était en cours : chacune de ces disciplines revendiquaient son autonomie totale et sa primauté par rapport aux

47 Andrea Branzi, *Qu'est-ce que le design ?*, Florence : Gründ, 2009, p.208.

48 Ibid., p.209.



{Fig. 71} Superonda, Archizoom Associati, Poltronova, Villa Strozzi, Florence, 1967



{Fig. 72} Sofo, Superstudio, Poltronova, Villa Mercedes, Florence, 1968
De gauche à droite : Cristiano Toraldo di Francia, Adolfo Natalini et Roberto Magris



{Fig. 73} la Bocca, Studio65, Gufram, 1970

autres. La ville, l'architecture et l'univers des objets constituent aujourd'hui encore des réalités qui ne s'affirment qu'en prônant leur diversité par rapport au contexte. »⁴⁹

Le contexte physique et socioculturel choisi pour une photographie de design est ainsi très important puisqu'il communique sur les intentions et l'univers auquel l'auteur se rattache. Dans le cas de la photographie du *Superonda* (fig. 71), celui-ci est disposé sur l'herbe, devant la Villa Strozzi⁵⁰ à Florence, créant un contraste radical entre le style Pop du canapé et le style classique de la villa italienne (symbole de l'âge d'or de la renaissance italienne). Cette photographie marque l'opposition affirmée par les radicaux entre leurs travaux et les traditionnelles photographies de la culture moderne. En utilisant le jardin comme décor, elle rend visible la discontinuité voulue entre le design, la ville et l'architecture.

« La réalité envahissait le terrain en balayant, avec son réalisme persuasif, les dernières ombres sophistiquées des langages abstraits. »⁵¹

Ce contraste entre l'objet et son environnement peut aussi évoquer la peinture *Le Rêve* d'Henri Rousseau vue en introduction. En effet, l'opposition des radicaux au réalisme et au rationalisme moderne se lit dans ces photographies. Une dimension onirique est présente dans ces scènes par l'absurdité de la situation, comme une invitation au rêve rendu possible par ces canapés rouges.

Un autre caractère notable de ces photographies, est le fait que les designers posent directement avec leur création, là où généralement dans les photographies de design, il n'y a personne ou alors juste un mannequin. Poser avec sa création a pour but, déjà, de montrer les différentes utilisations possibles du canapé, mais dans le cas de ces photographies, il y a une attitude que l'on peut qualifier de parodique et ironique. En effet, dans les photographies de Superstudio pour le *Sofa* (fig. 72), les utilisateurs - étant les designers eux-mêmes - sont vêtus de smoking, avec l'envie certainement de parodier l'habituel sérieux des photographies de design vues dans les magazines (fig. 74).⁵² Encore une fois, on retrouve ce contraste entre le traditionnel et le Pop.

Il y a également une attitude dans ces photographies que nous pourrions qualifier de « rock'n'roll ». La posture adoptée par les membres de ces groupes et la tenue en costume rappelant les photographies de groupes de rock tel que les Beatles, faisant ainsi encore une fois référence au mouvement Pop des années 1960 (fig. 75). La photographie de l'un des membres de Studio65 embrassant la *Bocca* (fig. 73), accentue d'autant plus cette attitude qui tend au second degré et à la caricature.

« Comme les Beatles ou les Rolling Stones, ils ont contribué, par leurs œuvres débordantes d'énergie, à révolutionner les mœurs sociales de cette époque et des années à venir. »⁵³

La radicalité se lit ainsi dans ces photographies à travers la prise de position clairement en opposition aux traditions et normes accolées au genre de la photographie design, généralement bien plus sérieuse et classique. A travers ces scénographies de jardin, c'est une méthode de communication inspirée du mouvement Pop, parodique et critique, avec toujours la volonté d'interpeller et stimuler celui qui regarde pour

49 Andrea Branzi, *Qu'est-ce que le design ?*, Florence : Gründ, 2009, p.210.

50 Ancienne orangerie (reconnaisable aux arcades vitrées), abandonnée pendant un temps puis rénovée comme centre d'exposition en 1998.

51 Andrea Branzi, op. cit., p.208.

52 Gabriele Mastrigli, *Radical Utopias : Archizoom, Buti, 9999, Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*, Florence : Quodlibet Habitat, 2018, p. 218.

53 Pino Bruggellis, Manuel Orazi, *Radical Utopias : Archizoom, Buti, 9999, Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*, Florence : Quodlibet Habitat, 2018, p. 33. (Trad. perso. depuis l'anglais)

l'amener à requestionner l'objet design et la manière dont il le considère et l'utilise. Ces photographies se font le prolongement de l'expérimentation radicale présente déjà dans les canapés rouges, partageant le rêve et l'utopie d'une manière plus libre et abstraite d'aborder le design d'objet.



{Fig. 74} Ludwig Mies van der Rohe assis sur la MR chair (l'une de ses créations pour Knoll), 1927

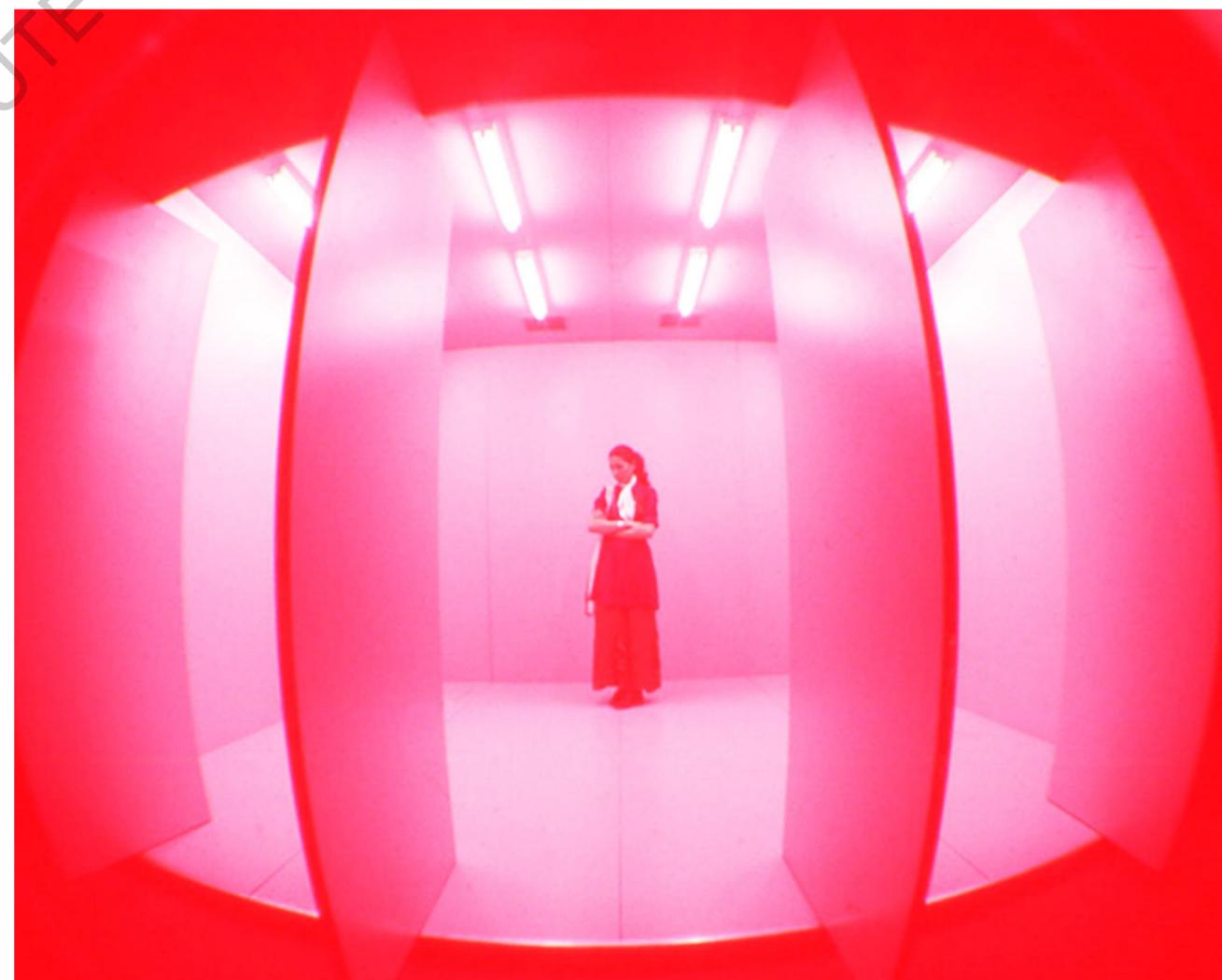


{Fig. 75} Les membres du groupe de rock britannique The Beatles posant en costume, 1963

{ IV }

Le voyage comme
fin d'une utopie
italienne

{Fig. 76} *La Chambre Grise*,
Archizoom Associati, Italy :
The New Domestic Landscape,
New-York, 1972



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

{01} Du petit design italien à la Grande Pomme

« 1972 est l'année de la consécration de ladite Architecture Radicale dans le monde entier, mais c'est aussi l'époque de sa crise. »¹

Alors que se poursuivaient en Italie les affrontements entre la gauche et les groupes néofascistes², eut lieu de mai à septembre 1972 l'exposition *Italy : The new Domestic Landscapes* à New-York organisée par le Musée d'Art Moderne de New-York. Celle-ci marqua le début de la diffusion mondiale du mouvement radical, mais également la fin de ce mouvement. L'événement était une manière de faire la promotion du design italien à l'étranger.³ En est ressorti cette scission entre deux philosophies différentes du design italien. Avec d'un côté une production plus traditionnelle qui répond aux besoins de l'industrie, et de l'autre, une production radicale et issue du contre-design, contestataire et critique d'une société en transition. Il s'agissait de la première exposition que le MoMA dédiait à une production contemporaine d'un pays et non historique,⁴ et également de la plus grande et la plus coûteuse.⁵ Une attention particulière donc, justifiée par cette passation qui s'effectuait entre les maîtres et les jeunes avant-gardes radicaux italiens.

Emilio Ambasz,⁶ écrit dans son introduction au catalogue de l'exposition, que le travail autour du design de produits de consommation en Italie a fortement influencé le travail des autres designers européens et jusqu'aux Etats-Unis. Le design italien, à ce moment-là, renferme à la fois une proposition moderne forte et conformiste, qui répond aux enjeux industriels de la période, mais aussi une proposition opposée, critique justement de ce design contemporain. Cette confrontation artistique italienne était à l'époque un micromodèle des thèmes qui animaient les designers dans le monde.⁷

« Le but de cette exposition, avant tout, n'est pas seulement de revenir sur le développement actuel du design italien, mais de l'utiliser comme un cadre concret de référence pour un certain nombre de questions qui préoccupent les designers du monde entier. »⁸

L'exposition était séparée en deux catégories. L'une intitulée *Les Objets*, elle-même subdivisée en trois groupes : les conformistes, les réformistes et les contestataires. Et une autre nommée *Environnements*,

1 Superstudio, *Radical Utopias : Archizoom, Buti, 9999, Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*, Florence : Quodlibet Habitat, 2018, p. 220. (Trad. perso. depuis l'anglais)

2 Premier enlèvement organisé par les Brigades Rouges en mars, et assassinat le 17 mai du commissaire Luigi Calabresi, accusé de la mort « accidentelle » de l'anarchiste Giuseppe Pinelli.

3 Giuliana Gramigna, *1950-1980 Repertorio : Immagini e contributi per una storia dell'arredo italiano*, Milan : Mondadori, 1985, p.42.

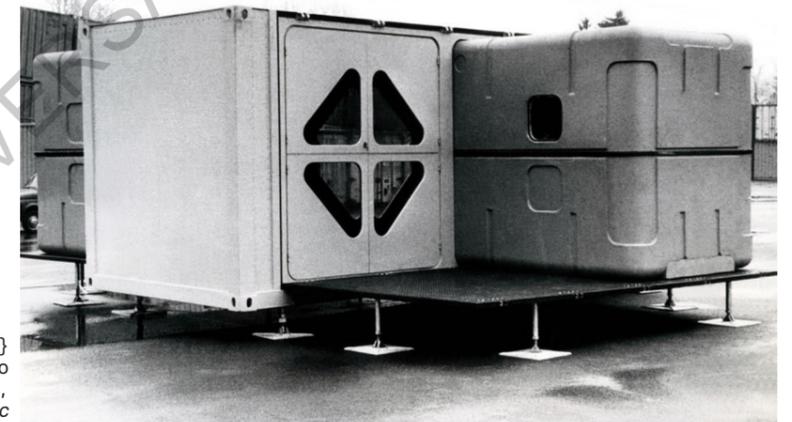
4 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p.138.

5 Superstudio, op. cit.

6 Architecte et organisateur de cette exposition au MoMA

7 Emilio Ambasz, *The Museum of Modern Art, Italy : The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*, New-York : Emilio Ambasz, 1972, p.19.

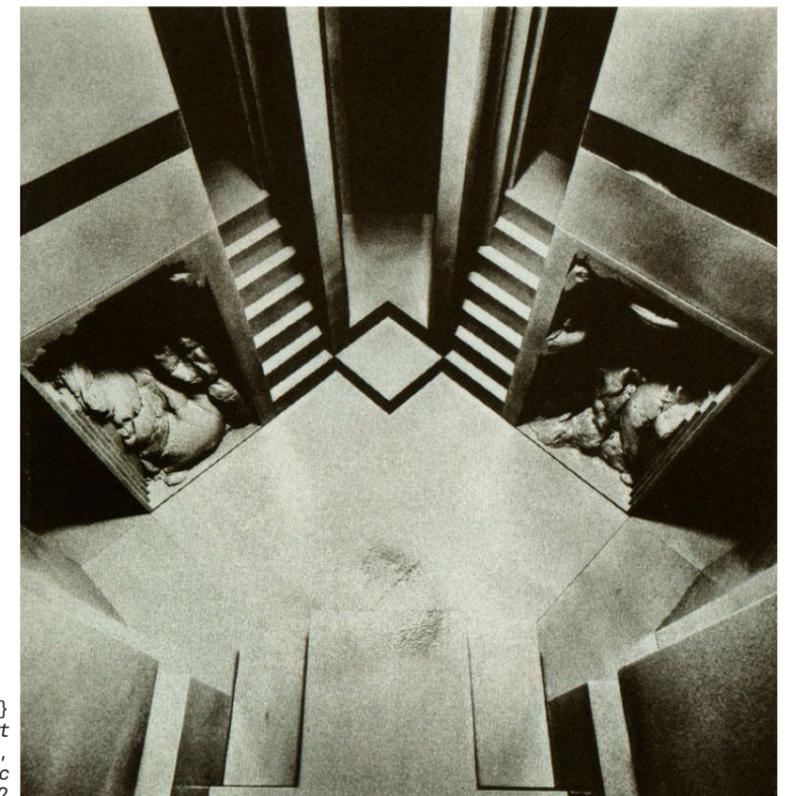
8 Ibid. (Trad. perso. depuis l'anglais)



{Fig. 77}
Mobile Housing Unit, Marco
Zanuso et Richard Sapper,
*Italy : The New Domestic
Landscape*, New-York, 1972



{Fig. 78}
Kar-a-Sutra, Mario Bellini,
*Italy : The New Domestic
Landscape*, New-York, 1972



{Fig. 79}
*The Period of the Great
Contaminations*, Gaetano Pesce,
*Italy : The New Domestic
Landscape*, New-York, 1972

où les designers invités⁹ pouvaient illustrer leur position et théories ; et comprenant également un secteur prévu pour les vainqueurs du concours que le MoMA avait organisé pour les designers italiens de moins de 35 ans, que sont Gianantonio Mari¹⁰ et le Groupe 9999. Qu'ils s'agissent des designers invités ou des vainqueurs, chacun devait respecter le *Design Program* imposé par le MoMA sur le thème de l'habitable, fonctionnel et cérémonial. Les propositions furent diverses, certains s'en tenant à une réponse stricte au sujet, comme avec Marco Zanuso et Richard Sapper, qui proposèrent de véritables unités d'habitations extensibles pensées pour les cas d'urgences (fig. 77). D'autres s'essayèrent à des thématiques plus innovantes tel que Mario Bellini et sa version de l'automobile : la *Kar-a-Sutra* (fig. 78), véritable habitacle de l'Homme moderne dans lequel on peut vivre et voyager.¹¹ Gaetano Pesce quant à lui présenta un espace souterrain, recouvert par le désastre atomique et laissant visible les traces d'une lutte désespérée de l'Homme pour sa propre survie, dans une époque destinée à l'autodestruction (fig. 79).¹² La proposition d'Archizoom Associati était celle d'une pièce vide, grise, intitulée *La Chambre Grise* (fig. 80), habitée par la seule voix d'une fillette décrivant une grande maison, lumineuse et colorée, que chacun pouvait librement s'imaginer. La proposition de Superstudio était celle d'un microenvironnement, sur le thème de la société de l'information et des technologies immatérielles, présentant ces dernières comme des libérations de la société dans une nature filaire, en dehors de l'architecture et des villes (fig. 81). Ceci accompagné d'une série de films présentés comme de courtes publicités, nommée *Supersurface*, mettant en scène une vie sans objet.

On s'éloigne alors du canapé rouge et du mobilier réalisés en collaboration avec Poltronova, tout en gardant centrale cependant, cette revendication d'une autonomie de l'objet design par rapport à l'architecture. C'est d'ailleurs dans le catalogue de cette exposition, que les membres d'Archizoom prennent position et s'expriment sur ce sujet qui les anime :

« Il ne sert à rien de continuer à planifier des maisons " différentes ", si la manière dont elles sont utilisées est toujours la même [...] Et ainsi notre maison devient avant tout le lieu dans lequel nous essayons le plus de nous conserver, où nous essayons d'établir tous nos contacts avec un paysage immobile qui ne nous stimule pas, mais nous apaise par son immobilité, pendant que nous contemplons notre propre " statut ". Il est donc clair que la forme de la maison n'est pas un problème politique [...] Et le seul moyen efficace d'y parvenir est d'en prendre possession. »¹³

En 1996, Andrea Branzi revient sur cette exposition de 1972 et donne les principaux thèmes qui ont animé et inspiré les radicaux pour leur propositions : « la libération de la dominance technologique et le nouveau rapport de l'homme avec la nature », certainement au mieux retranscrit dans le projet de Superstudio, ainsi que « la recherche à l'intérieur de projets spatiaux d'une créativité individuelle de l'utilisateur »,¹⁴ lui plus visible à travers le projet d'Archizoom. Même si les intentions restent en partie inchangées, on observe par l'esthétique « neutre » et presque sans objets adoptée par les radicaux dans leurs installations, un détachement/abandon vis-à-vis de l'esthétique Pop et colorée que nous connaissions avec les canapés rouges. Aussi, le mobilier domestique qui, jusque là apparaissait chez les radicaux comme l'outil le plus approprié et le plus impactant sur

9 Gae Aulenti, Ettore Sottsass, Joe Colombo, Alberto Rosselli, Marco Zanuso, Richard Sapper, Mario Bellini, Gaetano Pesce, Ugo La Pietra, Archizoom Associati, Superstudio, Gruppo Strum et Enzo Mari.

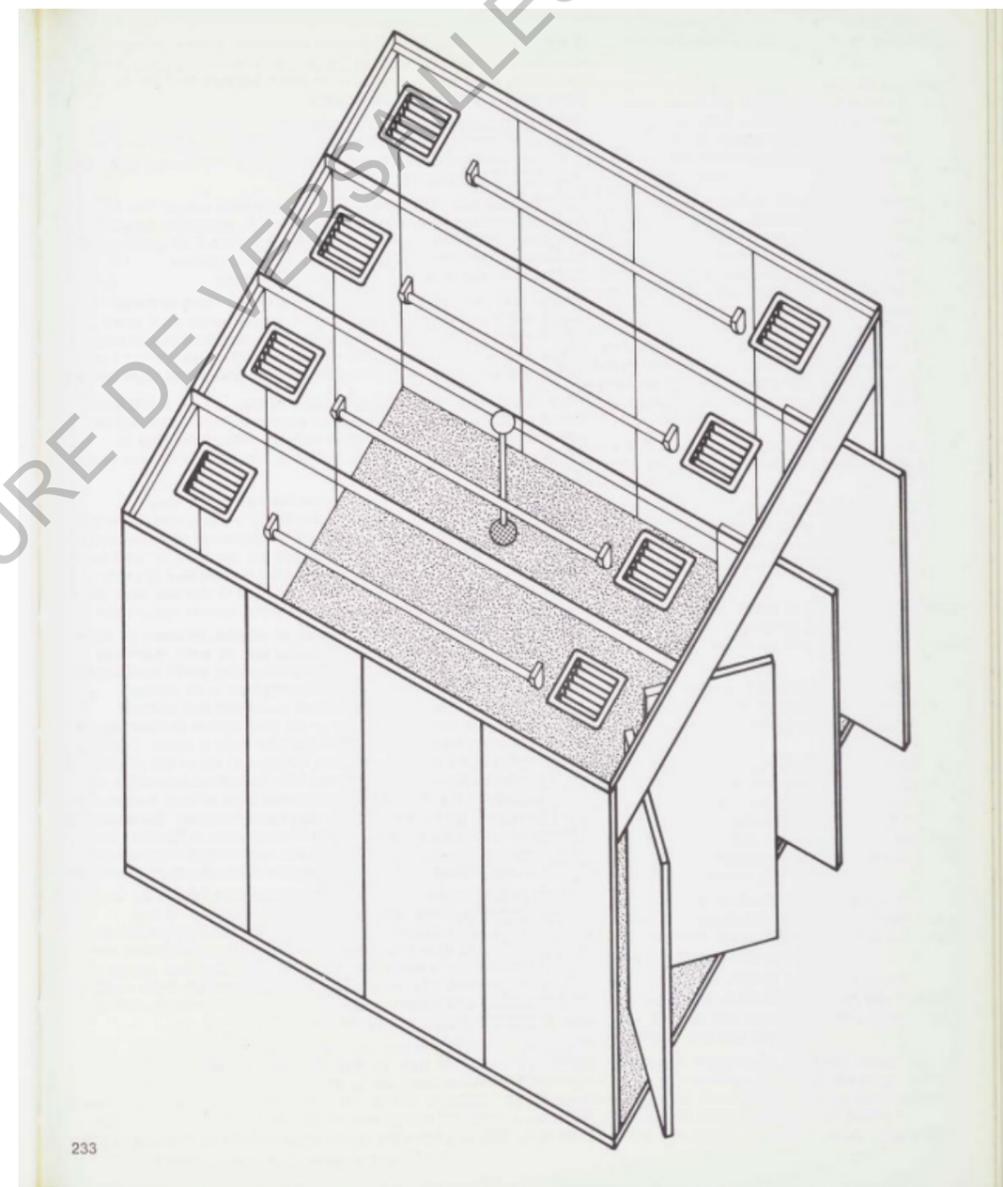
10 Designer italien.

11 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p.139.

12 Ibid.

13 Archizoom, *The Museum of Modern Art, Italy: the new domestic landscape, achievements and problems of Italian design*, New-York : Emilio Ambasz, 1972, p.235. (Trad. perso. depuis l'anglais)

14 Andrea Branzi, op. cit., p.140.



{Fig. 80}
Isométrie de *La
Chambre Grise*,
Archizoom Associati,
Italy : *The New
Domestic Landscape*,
New-York, 1972



{Fig. 81} *Microevent/
Microenvironnement*,
Superstudio,
Italy : *The New
Domestic Landscape*,
New-York, 1972.
Photographié par
Cristiano Toraldo di
Francia

les qualités de vie et les environnements de chacun,¹⁵ ne se retrouve plus vraiment au centre de leurs expérimentations à ce moment-là.

Cette exposition marque aussi le premier contact pour beaucoup d'américains avec le design italien et plus précisément le Design Radical, offrant à ce dernier une visibilité qu'il n'avait pas jusque-là. En Italie, cette exposition était vue comme la première grande marque de reconnaissance envers le design italien comme formant un tout, une réalité complexe et contradictoire.¹⁶ Seulement une poignée de créations ont pu voir le jour sur le marché du design américain.¹⁷

Italy : The new Domestic Landscapes contribue ainsi aux questionnements déjà centraux dans la production radicale depuis quelques années, telle que celle de l'émancipation et de l'autonomie du design vis-à-vis de l'architecture au profit d'une liberté créative, tout en s'éloignant de ses méthodes de représentations habituelles que sont la production design. Paola Antonelli¹⁸ écrit en préface du livre *Design Italien* édité par le MoMA¹⁹ que l'exposition *Italy : The new Domestic Landscapes* marque l'âge d'or du design italien à l'échelle mondiale, mais également sa fin. Dans une période du premier choc pétrolier mondial de 1973 et des années de plomb marquées par le terrorisme, la production associée au Design Radical diminue.

15 Gianni Pettena, *Radical Design*, Firenze : Artout; Maschietto, 2004, p. 41.

16 Franco Raggi interview. The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2020, p. 175.

17 Evan Snyderman, *Superdesign : Italian radical design 1965-1975*, New York : The Monacelli Press, 2017, p. 32.

18 Architecte de formation, auteure et conservatrice au MoMA de New-York depuis 1994.

19 Giampiero Bosoni, *Design Italien*, New York : MoMA, 2008, p.8.

Il est question dans cette partie, de comprendre et étudier les courants artistiques, groupes, et plus spécifiquement, les objets qui découlent du Design Radical et du canapé rouge, pour en arriver à la disparition du mouvement.

En 1973, quelques mois seulement après l'exposition de New-York, certains membres d'Archizoom, dont Andrea Branzi le premier, quittent Florence pour Milan. Dans un interview en 2008,²⁰ Andrea Branzi décrit Florence comme une ville « anti-moderne, provinciale et réactionnaire » ce qui en a fait un incubateur idéal pour les radicaux mais a aussi fait souffrir certain d'une marginalité.²¹ Milan à ce moment-là se présentait, elle, comme « la possibilité de commencer une nouvelle phase de création » là où se trouvaient déjà Ettore Sottsass et Alessandro Mendini, directeur de *Casabella* depuis 1970.

Ce rapprochement entre Andrea Branzi avec Ettore Sottsass va donner lieu le 12 janvier 1973 à la création d'un nouveau groupe : Global Tools. Le groupe né de l'association de la plupart des collectifs radicaux déjà présents en Italie que sont Archizoom Associati, Remo Buti, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, Groupe 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Ettore Sottsass, Superstudio, UFO et Zzigurat.²² Plus qu'un groupe, leur but est de créer un réseau de laboratoires indépendants prenant la forme d'une contre-école d'architecture et de design défendant le libre développement de la créativité individuelle et collective.²³ Des ateliers étaient organisés autour de leur manifeste, avec pour valeurs centrales le sujet de la pratique, de l'interdisciplinarité et la culture du savoir-faire.²⁴ Cependant, le groupe n'a jamais vraiment opéré et laisse peu d'archives derrière lui.

« Global Tools n'a jamais été opérationnel, tout comme les dix thèses proposées par le Manifeste, qui sont tombées dans le vide . »²⁵

On observe également un désintérêt pour le plastique dans ces années-là, pourtant essentiel à la production radicale. L'Italie connaît un premier choc pétrolier à l'automne 1973, avec une augmentation de 70% du prix du pétrole et par conséquent une augmentation des prix des plastiques et polymères. L'élan de création de la fin des années 1960 est stoppé par cet événement et la vision radicale d'un avenir « tout en plastique » est freinée. L'optimisme général laisse place à une peur collective pour le futur, la société de consommation à peine arrivée en Italie est déjà en crise et le plastique, alors symbole d'innovation, est maintenant

20 Stefano Follesa, *Pane e progetto : il mestiere di designer*, Milan : F. Angeli, 2009.

21 Ibid., p. 60.

22 Gianni Pettena, *Radical Design*, Firenze : Artout; Maschietto, 2004, p. 273.

23 Stefano Follesa, op. cit., p. 59.

24 Institut supérieur des arts et du design de Toulouse, *Entretien avec Ugo La Pietra*, consulté le 20 janvier 2024. URL : https://www.isdat.fr/content/uploads/2018/10/isdaT_entretien-Glob-al-Tools-LaPietra-1.pdf

25 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p. 168. (Trad. perso. depuis l'italien)

synonyme de déchet et de pollution.²⁶ Cet état de crise participe en partie à la fin de Global Tools annoncée en 1975.

« Archizoom a décidé à l'unanimité de se dissoudre en 1974, après le déménagement de Branzi, Morozzi et Deganello à Milan. »²⁷

Même si les différents groupes du mouvement radical se dispersent, voire se séparent, comme c'est le cas avec Archizoom, Superstudio ou Global Tools, le mouvement continue d'évoluer et laisse même place à la création de nouveaux collectifs tels qu'Alchimia et Memphis, probablement nés de l'élan donné par Global Tools.

Le groupe Alchimia (ou studio Alchymia) voit le jour en 1976 sous l'impulsion d'Alessandro Guerriero,²⁸ qui sont rejoints par de nombreux collaborateurs au fil de l'existence du groupe tel que Alessandro Mendini (alors à la direction du magazine *Domus*), Ettore Sottsass, Andrea Branzi, UFO, Riccardo Dalisi, Franco Raggi, Michele De Lucchi, Bruno Gregori, Paola Navone et Daniela Puppa notamment. Le groupe, de la même manière que Global Tools, s'inscrit dans la lignée du Design Radical par cette envie de s'opposer au design fonctionnel et par une production pluridisciplinaire qui s'intéresse à tous les outils permettant de communiquer leur message. Le groupe organise des ateliers et s'intéresse autant à l'écriture, qu'à la création de films, de projets architecturaux et d'objets design variés. Il se concentre sur une production en petite série, voir pièces uniques, destinée aux musées ou à des collections, permettant ainsi de perpétuer la production expérimentale et artisanale.²⁹

C'est en 1978 que le groupe présente sa première collection de mobilier *Bau. Haus*, suivi en 1979 par l'exposition *Bau. Haus uno* et *Bau. Haus due* en 1980.³⁰ Les deux ayant lieu dans le studio d'Alessandro Guerriero.³¹

Nous pouvons citer parmi les différents objets présentés à ces expositions le fauteuil *Poltrona di Proust* (fig. 82) par Alessandro Mendini en 1978. Il s'agit d'un fauteuil dédié à Marcel Proust, en bois, tissu et mousse de polyuréthane, aux formes du style Régence et recouvert d'un motif inspiré de l'œuvre pointilliste de Paul Signac. Le fauteuil arbore ainsi une allure que l'on pourrait qualifier de « kitsch », par l'opposition de styles entre la forme et le motif, l'objet exprime avec humour une critique du Design Moderne en faisant passer le concept avant la rationalité et le fonctionnalisme. Le fauteuil est conçu en pièces uniques ou séries limitées.³² Également, le canapé *Kandissi* (fig. 83) d'Alessandro Mendini en 1978, en bois et tissu, prend des formes reprises des canapés du style Biedermeier, associés à des découpes asymétriques et des aplats de couleurs inspirés des peintures de Kandinsky, toujours dans une volonté de critiquer le Design Moderne et son aversion pour l'ornementation. Ces deux assises font partie de la série *Redesign* d'Alessandro Mendini, qui consiste en une action de revisiter, *redesigner*, des objets design.

Gianni Pettena voit avec le groupe Alchimia, le passage du Design Radical vers le Design néo-moderne.³³ Andrea Branzi parle, lui, de l'émergence du Nouveau Design italien suite aux expositions *Bau. Haus*³⁴

26 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p. 158.

27 Francesca Balena Arista, *Radical Utopias : Archizoom, Buti, 9999, Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*, Florence : Quodlibet Habitat, 2018, p. 105. (Trad. perso. depuis l'anglais)

28 Designer milanais.

29 Andrea Branzi, op. cit., p. 230.

30 Gianni Pettena, *Radical Design*, Firenze : Artout; Maschietto, 2004, p. 255.

31 Alessandro Guerriero interview. The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2020, p. 169.

32 Musée du Design Vitra, *Poltrona di Proust*, consulté le 20 janvier 2024. URL : https://collection-online.design-museum.de/#/en/object/41698?_k=cpoux9

33 Gianni Pettena, op. cit.

34 Andrea Branzi, op. cit.



{Fig. 82} Poltrona di Proust, Alessandro Mendini, Alchimia, 1978



{Fig. 83} Kandissi, Alessandro Mendini, Alchimia, 1978

(dont Memphis fera partie aussi). Ce nouveau mouvement se caractérise par une forte charge communicative, produite non seulement par des formes originales mais aussi par l'utilisation de plastiques laminés, mettant sur deux niveaux de projets différents, la structure de l'objet et son esthétique (comme constaté avec les deux objets étudiés plus haut). Le groupe gagne le Compasso D'Oro en 1981 pour leurs recherches sur le design, et prend fin en 1989.

« Le Nouveau Design italien né d'une longue tradition, déjà commencée dans les années 1960 avec le mouvement radical et poursuivie avec le design primaire [...] chaque composant d'un objet est traité comme un signe autonome, avec des matériaux, des couleurs et des décors divers, qui augmentent la qualité expressive du modèle ; la performance de l'objet ne faiblit jamais par sa relation fonctionnelle et technique avec l'utilisateur, mais tend à stabiliser avec lui des performances de nature effective, symbolique, littéraire, poétique. Et c'est en cela que le Nouveau Design s'impose comme une sorte d'alternative à l'architecture. »³⁵

En décembre 1980, Ettore Sottsass et Michele De Lucchi quittent Alchimia pour créer Memphis, accompagnés de Barbara Radice et Ernesto Gismondi,³⁶ avec pour but de « réaliser un nouveau marché destiné aux produits innovants. »³⁷ Ils collaborèrent avec de nombreux designers tels que Andrea Branzi, Alessandro Mendini et Marco Zanuso pour ne citer qu'eux. Le groupe s'inscrit dans cette tradition anticonformiste en se démarquant notamment par son importante et nouvelle utilisation du stratifié, un matériau peu coûteux, et par une utilisation de la couleur et de motifs encore une fois très Pop. Le groupe Memphis s'est vite imposé comme modèle principal du Postmodernisme en Italie dans les années 1980,³⁸ un courant artistique dont les valeurs s'éloignent peu à peu de celles du Design Radical.

« Si le design, comme nous l'avons vu, a travaillé sur le thème d'une possible participation de l'utilisateur à la définition de l'espace, pour les postmodernes cette participation est à exclure, pas tant pour des raisons sociales ou disciplinaires, mais comme une contamination inacceptable de l'unité culturelle du projet. »³⁹

35 Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996, p. 231. (Trad. perso. depuis l'italien)

36 Fondateur et directeur d'Artemide à ce moment-là.

37 Andrea Branzi, op. cit.

38 Giampiero Bosoni, *Design Italien*, New York : MoMA, 2008, p.42-45.

39 Andrea Branzi, op. cit., p. 239. (Trad. perso. depuis l'italien)

Le groupe a ainsi produit plus de 200 objets, dont les plus connus sont la bibliothèque *Carlton* (fig. 84) par Ettore Sottsass en 1981, en stratifié HPL, en métal et bois laquée. Le canapé *Dublin* (fig. 86) par Marco Zanini en 1981, en stratifié HPL, métal et tissu en laine. Ou encore la chaise *First* (fig. 85) de Michele De Lucchi en 1983. Le groupe Memphis sera dissous en 1987, quelques années après le départ de Sottsass du groupe en 1985.

« Le groupe Superstudio s'est dissout petit à petit, chacun empruntant un chemin personnel, jusqu'en 1982. »⁴⁰

De son côté, le groupe Superstudio, après sa participation à Global Tools, s'est concentré sur des projets architecturaux tel que le *Monumento Continuo*. Ils auront tout de même créé la série de meubles en panneau alvéolaire et stratifié intitulée *Quaderna* entre 1969 et 1972 (fig. 87), dans la continuité de leur production design. Cette série est particulièrement connue pour son motif de la grille *Misura* créé par le groupe et dérivée sous forme de table, chaise, banc, lit et armoire notamment. Cette série née de la « volonté précise de réduire au minimum les opérations du design et d'obtenir avec le moins d'efforts possible le passage de l'information qui leur est liée. »⁴¹ Elle est aujourd'hui encore produite par l'entreprise italienne Zanotta.

Pour Studio65, après la création du *Barbarella night club* proche de Turin en 1972, ne restèrent que Nanà et Franco Audrito opérant toujours sous le nom de Studio65, qui déménagèrent en Arabie Saoudite en 1975 à la recherche d'une table rase pour continuer à travailler sur leur projet utopique qui, selon eux, ne pouvaient pas voir le jour dans une Italie marquée par les problèmes sociaux, politiques et économique.⁴² À partir de 1975, les membres du groupe Studio65 se sont dispersés et se retrouvent seulement à l'occasion de la création de certains projets.⁴³

Donner une date précise à la fin du mouvement radical n'est ainsi pas une tâche aisée. En effet, souvent rattachée à l'exposition de New-York en 1972, elle serait aussi liée à la dissolution du groupe Global Tools en 1975 ou encore au départ d'Alessandro Mendini de *Casabella* en 1976,⁴⁴ qui aura lui-même annoncé la mort officielle du mouvement radical en 1978.⁴⁵ Avec la création de ces groupes divers, on observe que le canapé rouge continue d'exister à travers ses valeurs anticonformistes et anti-industrielles qui ne font qu'évoluer. C'est certainement avec le groupe Memphis que l'on voit un vrai détachement avec le Design Radical ; le plastique laisse place au stratifié, le regard posé sur le Design Moderne et la place de l'utilisateur dans l'objet design prennent une autre forme de radicalité.

40 Maria Cristina Didero, *Superdesign : Italian radical design 1965-1975*, New York : The Monacelli Press, 2017, p. 208. (Trad. perso. depuis l'anglais)

41 Frac Centre-Val de Loire, *Superstudio, La serie Misura, 1968 -1972*, [en ligne], consulté le 21 janvier 2024. URL : <https://collections.frac-centre.fr/collection-art-architecture/superstudio/la-serie-misura-64.html?authID=185&ensembleID=993>

42 Maria Cristina Didero, op. cit., p. 192.

43 Gianni Pettena, *Radical Design*, Firenze : Artout; Maschietto, 2004, p. 305.

44 Cindi Strauss introduction, The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston : The Museum of Fine Arts, 2020, p. 29.

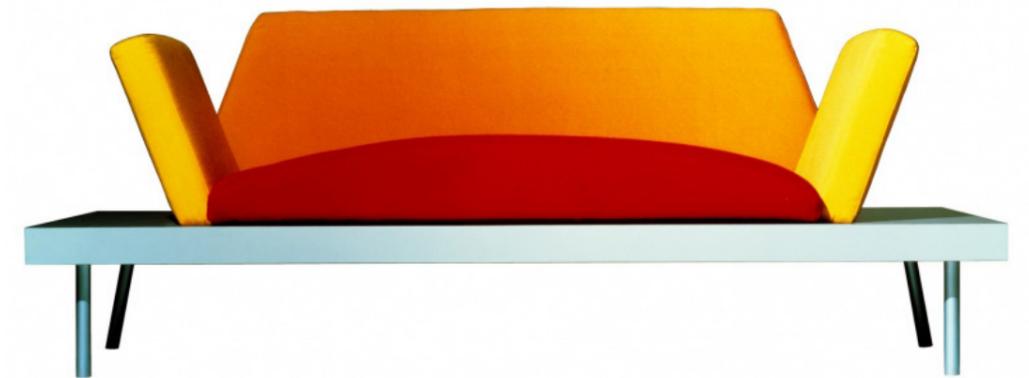
45 Grace Lees-Maffei, Kjetil Fallan, *Made in Italy : Rethinking a Century of Italian Design*, Londres : Bloomsbury, 2020, p.153.



{Fig. 84} *Carlton*, Ettore Sottsass, Memphis, 1981



{Fig. 85} *First*, Michele De Lucchi, Memphis, 1983



{Fig. 86} *Dublin*, Marco Zanini, Memphis, 1981



{Fig. 87} *Quaderna*, Superstudio, 1969 - 1972

{Fig. 88} *Tawaraya Ring*, Masanori Umeda, Memphis, 1981
De gauche à droite : Aldo Cibic, Andrea Branzi, Michele De
Lucchi, Marco Zanini, Nathalie du Pasquier, George J. Sowden,
Martine Bedin, Matteo Thun, Ettore Sottsass
Photographe : Studio Azzurro



Conclusion

Ce mémoire fait ainsi le récit d'une grande utopie rêvée à travers la petite échelle du canapé. Cette grande utopie, c'est celle d'une liberté artistique où le design est détaché des normes artistiques et techniques imposés par le « bon goût » italien, où le designer remet au centre sa capacité à faire passer un message dans sa création et où l'utilisateur reprend le contrôle de son environnement en s'affranchissant des codes esthétiques imposés par une culture bourgeoise stagnante.

Ces canapés rouges ne sont pas des objets de décoration, ils ne sont pas faits pour aménager les intérieurs. Ils ne sont d'ailleurs plus des canapés, le message l'emportant sur la fonction. Ils sont faits pour être vus et remettre en question les intérieurs traditionnels bourgeois. Ce sont des objets expérimentaux empreints d'une charge politique, sociale, artistique et technique propres au Design Radical. Ils comptent ainsi parmi les premiers objets les plus représentatifs de l'émancipation de ces jeunes architectes italiens vis-à-vis du Design Moderne dominant dans l'Italie de la fin des années 1960. Il se fait ainsi le creuset forgé par tout le Design Radical.

Le canapé rouge témoigne de cette émancipation radicale. En utilisant chaque élément que le canapé a à offrir (forme, couleur, matière), les radicaux parviennent à faire passer une théorie, qui est celle d'une possible autonomie du design vis-à-vis de l'architecture, et du design traditionnel italien. Par la fonction même du canapé qui est déclinée et presque reniée avec l'inconfort du *Superonda* par exemple, c'est un nouveau regard qui est porté sur cet objet du quotidien, dans lequel il voit la possibilité d'une expérimentation plus théorique et moins fonctionnelle justement. Par sa forme, qu'elle soit Pop, modulable ou plus explicite comme avec la *Bocca*, le canapé devient un langage pour exprimer différentes utilisations ou même une critique de l'intérêt portée par cette nouvelle société au paraître et au superficiel. Par sa couleur, et au-delà de celle-ci, c'est au Pop Art, à la passion et aux partis d'extrêmes gauches qu'ils font référence, c'est aussi le regard qui est capté grâce à la couleur vive. Et par sa matérialité, le canapé fait encore une fois référence au mouvement Pop, à l'éphémère et à la société de consommation ; ce sont les nouveaux plastiques et leur association avec le design, qui ont en grande partie permis toute cette expérience.

Radicalité il y a car rupture il y a. En effet, le Design Radical se définit comme tel puisqu'il prend une direction opposée à celle du design italien des années 1960. Le canapé rouge s'inscrit dans cette radicalité en réagissant à l'industrialisation et au conformisme imposé par une société italienne où le « bon goût » contraint et où l'efficacité est préférée à l'expérimentation. Le canapé rouge en devient un objet politique, puisqu'il prend position en s'opposant au non-droit de l'utilisateur sur son environnement, lui donnant donc à travers cet objet, tous les droits que sont ceux d'agir, de modifier, de donner forme et de détruire le milieu qui l'entoure.

Malgré un temps d'action assez court et une production réduite – en matière de design – le Design Radical marque un point déterminant dans le design italien en mettant le doigt sur une frustration générale faisant écho jusque New-York. Il représente en effet cette division qui anime la plupart des designers de l'époque entre une production industrielle, plus traditionnelle et conformiste et une production expérimentale, plus contestataire.

À l'issue de ce mémoire, nous pouvons maintenant émettre une critique sur cette production radicale.

En effet, en émettant une théorie si abstraite et utopique à travers leur canapé rouge, malgré les codes populaires utilisés, la volonté politique et sociale derrière et la critique de l'accès à la culture réservé à l'élite et du mobilier « signé », le Design Radical s'est au final certainement inscrit dans une niche qui mérite un certain bagage culturel et artistique permettant la lecture et la compréhension de cet objet étrange, condamnant inévitablement le canapé rouge à cette même élite. La production radicale ayant pourtant résonné jusque dans les salons d'expositions d'outre-Atlantique, elle n'a pas vraiment su trouver sa place dans les salons du « grand public » - excepté pour la *Bocca* devenue une icône Pop.

On observe tout de même depuis quelques années un regain d'intérêt pour le Design Radical, de nombreuses expositions et livres reviennent sur le phénomène, ressortant les archives autour de leurs productions. Nous pouvons citer par exemple l'exposition *La vie après l'architecture* du Frac Centre Val-de Loire datant d'août 2019, l'exposition *Superstudio Migrazioni* datant de décembre 2020 au CIVA de Bruxelles, ainsi que la plupart des ouvrages traitant du Design Radical présent dans la bibliographie de ce mémoire qui, comme nous pouvons l'observer, datent pour beaucoup au plus tôt de 2016. Cependant ces derniers sont généralement consacrés à la recherche architecturale des groupes et reviennent rarement sur leur production design.

Ces différents canapés ne sont d'ailleurs présents que lors d'expositions éphémères et sont, quoi qu'il en soit, difficilement trouvables à Paris. Le *Superonda* est par exemple uniquement présent dans la collection permanente du Musée du Design de la Triennale de Milan et de celle du MoMA de New York. Aussi, en partant à la recherche de ces canapés, à défaut d'être exposés dans les musées de la capitale, je les ai observés brandis dans certaines boutiques parisiennes telle que la Samaritaine où j'ai croisé plusieurs fauteuils *UP 5/6* de Gaetano Pesce, ou en tant que mobilier d'expositions où il n'est pas le sujet central, comme la *Bocca* aperçue lors de l'exposition Schiaparelli au Musée des Arts décoratifs. Cette observation étant significative du peu d'intérêt sérieux encore porté sur le Design Radical malgré les quelques expositions organisées autour du mouvement, en fait une preuve supplémentaire de son appartenance à une niche culturelle.

Ainsi, pour ces quelques groupes radicaux, c'est avec le design que l'utopie prend forme. Le canapé rouge se fait l'objet du rêve, pourtant bien réel, contrairement à l'architecture radicale qui elle, reste couchée sur le papier. Il aura servi un ensemble allant de l'objet jusqu'à la ville, en apportant certes plus de questions que de réponses, mais en s'efforçant toutefois, d'inviter l'utopie dans les salons.

« Ainsi naissent des objets qui dénoncent, à travers les messages qu'ils véhiculent, des réalités inconfortables, mais en même temps planifient un avenir, non pas utopique, mais déjà réel, introduisant la sensualité dans les objets, le monde des rêves devenant le monde réel. »¹

¹ Information obtenue par communication privée par mail avec Franco Audrito (membre Studio65), en octobre 2022. (Ma trad.)

Bibliographie

Ouvrages

Annie Mollard-Desfour, *Le Rouge : dictionnaire des mots et expressions de couleur*, Paris : CNRS Editions, 2000.

Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990*, Milan : Electa, 1996.

Andrea Branzi, *Qu'est-ce que le design ?*, Florence : Gründ, 2009, p.208.

Anty Pansera, *Dizionario del design italiano*, Milan, Cantini, 1995.

Archizoom Associati, *No-Stop City*, 2006.

Barbara Radice, *Memphis: Research, Experiences, Results, Failures and Successes of New Design*, Milan : Thames and Hudson, 1985.

Bernard Tschumi, *Architecture concepts : Red is Not a Color*, New-York : Rizzoli, 2012.

Bruno Orlandoni, *Architecture 'Radicale'*, Italie : Casabella, 1974.

Claudia Neumann, *Dictionnaire du design – Italie*, Paris : Seuil, 1999.

Cristiano Toraldo di Francia, *La vie secrète de Superstudio*, Paris : éditions B2, 2020.

David Harrison, *Un siècle de design en couleurs*, Editions de La Martinière : 2021.

Dominique Rouillard, *Superarchitecture: le futur de l'architecture, 1950-1970*, 2004.

Elisa Storage, Werner Holzwarth, *Kartell : The Culture of Plastics*, Köln : Taschen, 2012.

Evan Snyderman, Maria Cristina Didero, *Superdesign : Italian radical design 1965-1975*, New York : The Monacelli Press, 2017.

Federico Oppedisano, *Espressioni visive per il radical design*, Florence, Alinea, 2008.

Francesca Balena Arista, *Poltronova Backstage : Archizoom, Sottsass and Superstudio, the radical era 1962-1972*, Italie: Fortino Editions, 2016.

Gianni Pettena, *Radical Design : ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*, Florence : Artout, 2004.

Giampiero Bosoni, *Design Italien*, New York : MoMA, 2008.

Giuliana Gramigna, *1950-1980 Repertorio : Immagini e contributi per una storia dell'arredo italiano*, Milan : Mondadori, 1985.

Giulio Castelli, Paola Antonelli et Francesca Picchi (dir.), *La fabbrica del design. Conversazione con i protagonisti del design italiano*, Milan : Skira,

Bibliographie

2007.

Giuseppe Raimondi, *Italian Living Design : Three Decades of Interior Decoration 1960-1990*, New-York : Rizzoli International Publications, 1990.

Grace Lees-Maffei, Kjetil Fallan, *Made in Italy : Rethinking a Century of Italian Design*, Londres : Bloomsbury, 2020.

Michel Pastoureau, *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2016.

Musée du design italien, *Sixties Underline : percorso lungo il Design Pop degli anni Sessanta*, Florence : AQ Edizioni, 2020.

Nina Bornsen-Holtmann, *Italian Design*, Cologne : Taschen, 1994.

Penny Sparke, *Italian Design, 1870 to the present*, the Museum of Modern Art : MoMA design series, 2008.

Pino Bruggellis, Gianni Pettena, Alberto Salvadori, *Radical Utopias : Archizoom, Buti, 9999, Pettena, Superstudio, UFO, Zziggurat*, Florence : Quodlibet Habitat, 2018.

Renato De Fusco, *Made in Italy : storia del design italiano*, Roma : GLF editori Laterza, 2007.

Sean Adams, *Le dictionnaire de la couleur*, Paris : Pyramid éditions, 2017.

Stefano Follesa, *Pane e progetto : il mestiere di designer*, Milan : F. Angeli, 2009.

Superstudio, *Superstudio: opera 1966-1978*, 2016.

The Dennis Freedman Collection, *Radical : Italian Design 1965-1985*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2020.

The Museum of Modern Art, *Italy : The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*, New-York : Emilio Ambasz, 1972.

Vitra Design Museum, *Chair Times : A History of Seating, from 1800 to Today*, Weil : Vitra Design Museum, 2016.

Articles de revues

Andrea Branzi, Casabella, n°370, *A long term strategy - Radical Notes*, octobre 1972.

Conférences

Andrea Branzi, *Design in Dialogue #72: Andrea Branzi - part 1*, 2 novembre 2020, URL : https://www.youtube.com/watch?v=ueoUd3e_N9w&t=835s&ab_channel=FriedmanBenda

Léa-Catherine Szacka, *Exposer l'architecture : Biennale(s) d'architecture, d'hier à aujourd'hui*, Ensa Paris-Est, 3 mars 2020.

Films

Elettra Fiumi, *9999 : Florentine Memoirs*, Fiumi Studios, 2017, 10 min.

Margarethe von Trotta, *Gli anni di piombo*, Bioskop Film Sender Freies Berlin, 1981, 106 min.

Sitographie

Annemarie Iker, MoMA, *Henri Rousseau* [en ligne]. URL : <https://www.moma.org/artists/5056>

Carlo Caldini, *Space Electric*, 2013, [en ligne]. URL : <https://www.articule.net/2023/01/27/carlo-caldini-space-electronic/>

Fondazione Pirelli, *Pirelli, Storie di uomini di invenzioni : Carlo Barassi*, 2020, [en ligne]. URL : <https://www.fondazionepirelli.org/it/archivio-storico/pirelli-storie-di-uomini-e-di-invenzioni-carlo-barassi/>

Frac Centre-Val de Loire, *L'architecture radicale italienne*, [en ligne]. URL : http://collections.frac-centre.fr/gestion/archives/2009/lapietra/minisite/archiradi_it.html

Frac Centre-Val de Loire, *No-Stop City*, [en ligne]. URL : <https://collections.frac-centre.fr/collection-art-architecture/archizoom-associati/no-stop-city-64.html?authID=11&ensembleID=4>

Gaetano Pesce, B&B Italia, *Série Up 2000*. URL : <https://www.bebitalia.com/en-fr/catalog/product/view/id/683/s/en-serie-up-2000-poltrone/>

Geneviève Bibes, Marc Lazar, Encyclopædia Universalis, *Italie - La vie politique depuis 1945* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/italie-la-vie-politique-depuis-1945/>

Germano Celant, *Architecture Radicale, 1972* [en ligne]. URL : <https://www.articule.net/2021/10/04/germano-celant-architecture-radicale-1972/>

Giulia Strippoli, SciencesPo Bibliothèque, *Le long 68 Italien* [en ligne]. URL : <https://dossiers-bibliotheque.sciencespo.fr/voir-plus-loin-que-mai-les-mouvements-etudiants-dans-le-monde-en-1968/le-long-68-italien#references>

Institut supérieur des arts et du design de Toulouse, Entretien avec Ugo La Pietra. URL : https://www.isdat.fr/content/uploads/2018/10/isdat_entretien-Global-Tools-LaPietra-1.pdf

Ivan D'Antuono, Luca Gorini, Mattia Marzorati, Camilla Rigo Langé, *La XIV Triennale (R)esistente*, [en ligne]. URL : http://articles.visualeyed.com/articles/01_triennale_occupata/

Musée du Design Vitra, *Poltrona di Proust*. URL : https://collectiononline.design-museum.de/#/en/object/41698?_k=cpoux9

Poltronova, Poltronova.it. URL : <https://www.poltronova.it/>

Annexe

Extrait de la communication privée par mail avec Franco Audrito (membre studio65) en octobre 2022. Traduction personnelle de l'italien vers le français.

Chère Oceane Debard,

L'architecture radicale dénonce la fausseté des promesses de toutes les utopies, architecturales et autres, déchire les toiles de fond en papier mâché construites dans les années 1960 par une société qui se définit comme « opulente » dans la reconstruction d'après-guerre, pour découvrir la réalité dystopique du monde réel.

Avec ses propres idées, ses propres projets, ses propres objets, elle (l'architecture radicale) provoque les chanteurs d'un faux miracle économique, il démystifie les fausses valeurs inculquées par l'éducation, la religion, les moyens de communication, il profane les monuments érigés par le conformisme des religions et des centres de pouvoir.

Tout cela pour maintenir le monde des privilèges de classe, de la spéculation, le monde du dieu de l'argent, où les riches deviennent de plus en plus riches et les pauvres de plus en plus pauvres.

Mais la clé de la provocation, de la démystification et de la profanation est toujours l'ironie. Ne disons-nous pas : « le rire vous enterrera » ? Ainsi naissent des objets qui dénoncent, à travers les messages qu'ils véhiculent, des réalités inconfortables, mais en même temps planifient un avenir, non pas utopique, mais déjà réel, introduisant la sensualité dans les objets, le monde des rêves devenant le monde réel.

Il ne s'agit plus d'objets, mais de sujets parlants, capables de diffuser leurs propres messages dans le monde dystopique, capables de susciter des émotions, de retrouver dans le nouveau monde les valeurs fondamentales de la vie, comme les souvenirs, les affections, l'amour, les rêves... Qu'ils ne peuvent pas être achetés, et donc, ne produisant pas de profit, ils ont été bannis du monde dystopique du dieu de l'argent qui s'est construit autour de nous et que nous voulons changer.

Venons-en maintenant au canapé *Bocca*.

Le canapé est né dans le cadre du projet d'un centre de bien-être en construction à Milan : le Contourella.

Studio65, en charge du projet, plaisante sur cette nouvelle société de l'image qui émerge avec le boom économique de la fin des années 1960.

Société dans laquelle l'apparence prime sur la qualité d'être. Peu importe les pensées, les valeurs et les rêves de chacun, seule l'apparence compte, il est proposé d'imiter des modèles stéréotypés de la société de consommation.

Le Studio appelle le projet : « Le Temple de la Beauté » (naturellement, apparemment) et devant concevoir le canapé d'attente pour l'entrée, il dessine la *Bocca* et l'appelle « la Déesse de la Beauté », une Vénus sensuelle, toutes de lèvres, mais sans cervelle, naturellement rouge, la couleur de la passion.

Venons-en maintenant à la couleur Rouge.

Nous avons appris d'Umberto Eco, dans un article intitulé : « Sémiologie de l'architecture », publié dans un numéro de la revue *Marcatré*,

que tous les signes conçus représentent des valeurs, communiquent des messages, de même pour les couleurs.

Le choix d'une couleur ne se fait jamais par hasard.

Studio65 a utilisé les couleurs avec toujours une grande attention : il va sans dire que le rouge représente la passion, la sensualité, mais la *Bocca* placée ironiquement sur une plateforme en faux or brillant représente aussi la joie, ce sont les couleurs de Noël, du Moulin Rouge et des spectacles de variétés.

Tandis que le rouge, associé au noir, représente le drame : le drapeau du Troisième Reich, le drapeau de la Révolution d'Octobre en Russie soviétique.

Notre *Colonna Sonora*, symbole anti-guerre, est rouge comme le sang à l'intérieur, noire comme la mort à l'extérieur. Le rouge et le noir sont également les couleurs des emballages Marlboro.

Le rouge est également une couleur primaire, avec le jaune et le bleu. En effet, dans le *Babylonia*, un jeu éducatif conçu par Studio65 pour développer la créativité et la sociabilité des enfants, le rouge devient, avec les autres, une couleur joyeuse qui stimule la créativité, avec le blanc qui est l'absence de toutes les couleurs.

La *Bocca* est alors également proposée en noir, avec piercing, pour les connaissances underground (le noir étant la somme de toutes les couleurs).

Enfin, je réponds à vos questions.

1) Comment définiriez-vous votre travail sur la couleur en général dans vos différentes créations ? Vos inspirations, vos intentions...

Le choix de la couleur n'est jamais aléatoire. Chaque couleur souligne et amplifie un message, elle fait elle-même partie du message.

Je vous ai parlé du rouge de la *Bocca*, sensuel et provocateur ; des trois couleurs primaires, qui sont à l'origine de toutes les couleurs qui animent la créativité de *Baby-lonia* ; la bande originale, rouge et noire, représentant le sang et la mort causés par la guerre ; et puis je vous parlerai du bleu du ciel du *Cloud Merchant* pour représenter l'air ; le jaune, la couleur du soleil, source de vie, qui représente le feu ; puis les autres couleurs de l'arc-en-ciel : l'orange, la couleur de la méditation bouddhiste, qui représente la spiritualité ; le vert pour les visites écologistes, qui représente la terre, la nature et la vie ; violet pour les cardinaux fréquents, qui représente la liturgie du pouvoir.

2) Quel était votre niveau d'intérêt pour la production de canapés ? Ce que cela signifie pour vous, vos inspirations, vos intentions... Surtout en ce qui concerne le canapé *Bocca*.

Il n'y a pas d'intérêt particulier pour la production de canapés, mais il y a le désir d'utiliser chaque opportunité, lorsque nous concevons un objet à vivre, pour envoyer un message. La fonction d'usage n'est qu'une composante secondaire, la véritable fonction de l'objet devient la communication du message.

3) Avez-vous un avis sur les canapés que j'ai cités plus haut (*Superonda*, *Sofo*, *Up 5/6*) ? Voyez-vous un lien à faire autre que celui esthétique ?

J'ai toujours beaucoup apprécié le fauteuil *Up* de Gaetano Pesce car il parle encore une fois de la condition de la femme avec ironie et sensualité.

Superonda d'Archizoom communique une nouvelle liberté de composition et d'utilisation en stimulant des comportements non conventionnels et imprévisibles.

Le *Sofo* de Superstudio ne me crée pas de grandes émotions, hormis l'attitude ironique du jeu avec la modularité des éléments.

{Fig. 89} Archizoom Associati posant sur la première version du *Superonda* lors de l'exposition *Superarchitettura*, Pistoia, 1966

