TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I

INTRODUCTION 11

PARTIE 1 21

REFLEXIONS SUR LA REPRESENTATION DE L'ARCHITECTURE . 21

Chapitre 1 22

Approches de la représentation de l'architecture 22
A La notion de « représentation » 22
a- « Re-faire le présent » 22
b- Spécificités de la représentation architecturale 25
B Jalons historiques 28
a- Naissance du dessin d'architecture : le bas Moyen-Âge 28
b- Théoriciens et perspectivistes, la Renaissance 33
c- Science et illusion, les XVII^{e} et XVIII^{e} siècles 38
d- Révolutions : l'orée du XIX^{e} siècle 50
e- L'architecture à l'époque de sa reproductibilité technique 56
f- Fantaisies architecturales et végétales 64
g- Du Moderne au Post-Moderne 71

Chapitre 2 81

De la perception au message 81
A De la perception à la représentation 81
a- Questions de perception 82
b- Réflexion sur le processus créatif 86
B De la représentation au projet 92
a- Le désir d'exprimer et d'expliquer une idée 92
b- Avant l'ère du Dessin Assisté par Ordinateur 97
C Du projet au message 100
a- Une proposition concrète de changement 100
b- Un monde qui ne verra jamais le jour 104
c- Un support de revendication 110

Chapitre 3 117

Changements, réformes : vers le renouvellement de la représentation d'architecture 117
A Les changements contextuels 117
a- Un contexte historique déterminant 117
b- Un contexte socio-économique innovant 120
c- Un contexte idéologique en mutation 124
B Les réformes de l'enseignement de l'architecture 129
a- Mise en place d'une « rénovation fondamentale » en France 129
b- Un espace de liberté : l'Architectural Association en Angleterre 136
c- Emergence de la pensée radicale en Italie 144

PARTIE 2 149

REPRESENTER L'ARCHITECTURE EN EUROPE DE 1960 A 1975 149

Chapitre 1 150

Les acteurs du renouvellement de la représentation de l'architecture 150
A Le phénomène des groupes architecturaux dans les années 1960 150
a- Un groupement tactique ? 150
b- La créativité de groupe 156
B La place dominante et stimulante d'Archigram 160
C Les groupes français 167
a- Yona Friedman, du G.E.A.M. au G.I.A.P. 167
b- Constant et les Situationnistes 172
c- Le groupe Utopie 179
d- Architecture Principe 183
D Les groupes italiens 189
a- Archizoom 192
b- Superstudio 198
E Les groupes autrichiens 206
a- Haus-Rucker-Co 211
b- Coop Himmelb(l)au 215
F Contacts et interactions entre les groupes européens 220

Chapitre 2 226

Les sources d'inspiration de ces représentations d'un genre nouveau 226
A Liens avec les arts plastiques 226
a- La révolution graphique, le Pop Art 227
b- La question d'une architecture « Pop » 231
B La bande dessinée de science-fiction 237
a- L'importance des bandes dessinées dans la culture populaire. 237
b- La puissance évocatrice des héros de bande dessinée : le cas de Barbarella. 241
c- Les influences formelles de la science-fiction sur le dessin d'architecture. 243
C « But today we collect ads » : publicité et vie quotidienne 249
a- Naissance et diffusion de la publicité en Europe 249
b- Art et publicité 256
c- L'invention d'un nouveau langage : hybridations entre la publicité et l'architecture, l'exemple d'Archigram 261
D La technologie et les médias 265
a- « Je veux être une machine » 265
b- La crainte d'une déshumanisation de l'architecture 272
c- L'influence des « médias froids » 278

Chapitre 3 283

Les modes de représentation de l'architecture 283
A Le dessin, medium transitoire 284
B Le collage, entre dislocation et cohésion 290
C Le photomontage, tradition du XX^{e} siècle 299
D Les procédés de reproduction et de coloration 306
E La maquette, entre visualisation et invention 313

Chapitre 4 320

Les nouvelles conceptions de la ville 320
A La ville-corps 321
B La ville-machine 327
C La ville mobile 335
D La ville « spatiale » et la ville-pont 342
E La ville sous-marine ou souterraine 352
F La ville consommable et éphémère 359
G Vers une ville virtuelle ? 367

VOLUME II

PARTIE 3 375

LE STATUT DE LA NOUVELLE REPRESENTATION DE L'ARCHITECTURE A PARTIR DE 1960 375

Chapitre 1 376

Les moyens de diffusion en l'absence de commande 376
A Exposer, s'exposer 376
a- Les expositions ponctuelles 376
b- Les Biennales et Triennales 385
c- Les Expositions Universelles 391
d- Les expositions ayant eu lieu depuis la dissolution des groupes 399
e- Les « évènements » 402
B Diffuser 408
a- L'importance des publications pour les groupes d'architectes 408
b- Les fanzines estudiantins et le magazine Archigram 418
c- Conséquences et limites de l'auto publication 423
d- Fortune critique 428

Chapitre 2 432

Utopie versus radical 432
A Utopies 432
a- Utopie de la fuite et utopie de la reconstruction 435
b- Le paradoxe des utopies localisées 440
c- Entre technotopie et contre-utopie 447
C La question de l'architecture radicale 452
a- Une naissance conceptuelle tardive 452
b- Demostratio per absurdum 456
c- Des expressions diverses 459

Chapitre 3 464

Le statut des représentations d'architecture 464
A Aux limites de l'œuvre d'art 464
a- L'autonomie de l'architecture de papier 464
b- La place de ces représentations au sein des collections de musées 468
c- La difficile entrée des représentations d'architecture dans le marché de l'art 477
B La question de l'image 483
a- Entre image et symbole 484
b- « Il n'y a plus d'autre destin à l'image que l'image » 488
C Vers une architecture de la communication 491
a- La « machine colossale de communication » 491
b- Inventer une nouvelle architecture signifiante 495
c- « The medium is the message » 499

CONCLUSION 503

INDEX 509

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE 512

ANNEXES **589**

ANNEXE 1 ..... **591**

ENTRETIEN AVEC DENNIS CROMPTON **591**

ANNEXE 2 ..... **609**

CONTACTS ENTRE LES DIFFERENTS GROUPES D'ARCHITECTES EUROPEENS **609**

ANNEXE 3 ..... **610**

CHRONOLOGIE COMPARATIVE DES GROUPES D'ARCHITECTES ET DE LEURS REVUES **610**

ANNEXE 4 ..... **611**

ACQUISITIONS DU DEUTSCHES ARCHITEKTUR MUSEUM (FRANCFORT), 1984-2007 ..... **611**

ANNEXE 5 ..... **612**

ACQUISITIONS DU F.R.A.C. CENTRE (ORLEANS), 1991-2007 ..... **612**

ANNEXE 6 ..... **613**

ACQUISITIONS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU (PARIS), 1991-2007 ..... **613**

ANNEXE 7 ..... **614**

PRINCIPALES ADJUDICATIONS INTERNATIONALES 1991-2008 ..... **614**

ILLUSTRATIONS **617**

SOMMAIRE **675**

INTRODUCTION

La représentation d'architecture est une forme créative hybride suscitant admiration et questionnements. A travers et au-delà d'elle, c'est l'image d'une époque, d'un moment précis de la vie d'un architecte qui est révélée au spectateur : de l'esquisse préparatoire à la pure fantaisie architecturale, cette image polymorphe est source d'enseignements.
La découverte des représentations d'architecture des années 1960-1970 nous a conduit à nous interroger sur la notion d'image, ce *medium* qui semble si familier aujourd'hui tant il a envahi chaque parcelle de la vie quotidienne, mais s'avère plus complexe qu'il n'y paraît. A l'analyse, il ressort que, si l'image en elle-même a bénéficié depuis des siècles d'études théoriques poussées – que ce soit dans une approche philosophique, phénoménologique, psychologique ou anthropologique – l'image architecturale n'est en revanche étudiée que depuis quelques décennies. En effet, si l'on excepte les traités, recueils de plans ou les manuels de tracé d'architecture, dans lesquels la représentation n'est évoquée que dans sa dimension pratique opératoire, il faut attendre le milieu du XX^{e} siècle pour que les premiers ouvrages questionnant la représentation d'architecture pour elle-même, c'est-à-dire dans sa matérialité et dans son autonomie, voient le jour. Ainsi *The Dynamics of architectural form*, l'un des ouvrages majeurs de Rudolf Arnheim[1], ne paraît-il qu'en 1977, alors que *Art and illusion* d'Ernst Gombrich[2] et *Meaning in the visual arts* de Panofsky[3] avaient déjà, par leurs diverses traductions, acquis une place de choix parmi les ouvrages de référence depuis près de vingt ans. En France, les ouvrages traitant de la question de la représentation de l'architecture en la situant dans une perspective historique apparaissent à partir de 1980, avec l'intéressant ouvrage pionnier de Jean-Michel Savignat, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII^{e} siècle*[4]. Cependant, la réflexion sur le « dessin d'architecture » – et non plus sur

[1] ARNHEIM, Rudolf, *the Dynamics of architectural form*, Berkeley, Londres, University of California Press, 1977, 289 pages. (Première traduction française, *Dynamique de la forme architecturale*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986, 284 pages).
[2] GOMBRICH, Ernst, Art and illusion : a study in the psychology of pictorial representation, Londres, Phaidon, Pantheon Books, 1960, 466 pages. (Première traduction française, L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale, Paris, Gallimard, 1971, 386 pages.)
[3] PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the visual arts, papers in and on art history*, Garden City, New York, Doubleday, 1957, 354 pages. (Première traduction française, *L'Œuvre d'art et ses significations – essai sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969, 322 pages.)
[4] SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII^{e} siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1980, 204 pages.

le dessin et l'architecture, en tant qu'entités distinctes – n'est effective qu'avec la parution du désormais « classique » *Le Dessin d'architecture, origine et fonctions*[5] publié par Roland Recht en 1995. Cet ouvrage synthétique ouvrit la voie à une approche nouvelle de la représentation d'architecture, considérée à la fois comme partie constituante d'un processus créatif, mais aussi comme entité acquérant une autonomie grandissante au fil des siècles. Cependant, ces publications, ainsi que celle, plus récente et tout aussi complète de Daniel Rabreau, *Les Dessins d'architecture au XVIII^e siècle*[6], ont pour point commun de clore leur champ d'étude au XIX^e siècle.

En effet, au niveau international, les représentations d'architecture du XX^e siècle n'ont pas encore bénéficié d'études spécifiques, et les rares commentaires sur cette production sont à rechercher dans des publications plus globales ou thématiques, partant généralement de l'étude des travaux d'un ou de plusieurs architectes célèbres et élargissant ensuite leur propos à des considérations plus vastes : il s'agit notamment de l'approche favorisée par Werner Oechslin dans son article « From Piranesi to Libeskind, explaining by drawing »[7], paru en 1981, par Vittorio Magnago Lampugnani lors de la parution de *Visionary architecture of the 20th century : master drawings from Frank Lloyd Wright to Aldo Rossi*[8], en 1982, et par Gianni Contessi dans *Ecritures dessinées, art et architecture de Piranèse à Ruskin*[9], en 2002. Outre l'intérêt chronologique que peuvent représenter de telles références, une certaine recherche d'accroche du lecteur est ici sensible, comme si la seule idée de consacrer un ouvrage à des représentations d'architecture devait être justifiée.

---

[5] RECHT, Roland, *Le Dessin d'architecture, origine et fonctions*, Paris, Adam Biro, 1995, 155 pages. En 1962, Claudius Coulin avait amorcé cette approche dans son ouvrage présentant une sélection de « dessins d'architectes », mais une fois encore, l'accent était mis sur l'architecte, donc le producteur, afin de justifier le choix de représentations qui avait été effectué. En dépit des apports considérables de cet ouvrage, nous considérons que la base de la réflexion sur la représentation d'architecture, portant donc sur l'ensemble d'une discipline théorique et non sur un ou plusieurs acteurs précis, n'est amorcée qu'en 1995. Voir COULIN, Claudius, *Dessins d'architectes, choix de dessins et de croquis du IX^e au XX^e siècle*, Paris, Editions des Deux Mondes, 1962, 144 pages. Dans une certaine mesure, l'article de Wolfgang Scholler, « Le Dessin d'architecture à l'époque gothique », paru dans un ouvrage collectif dirigé par Roland Recht en 1989, doit également être cité en tant que signe avant-coureur d'une tendance théorique qui était en passe de se confirmer. Voir SCHOLLER, Wolfgang, « Le Dessin d'architecture à l'époque gothique », *in* RECHT, Roland (dir.), *Les Bâtisseurs de cathédrales gothiques*, Strasbourg, Editions des Musées de la Ville, 1989, 498 pages, p.227-235.

[6] RABREAU, Daniel, *Les Dessins d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2001, 167 pages.

[7] OECHSLIN, Werner, « From Piranesi to Libeskind, explaining by drawing », *Daidalos*, n°1, 1981, p.15-17.

[8] MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio, Visionary architecture of the 20th century : master drawings from Frank Lloyd Wright to Aldo Rossi, Londres, Thames et Hudson, 1982, 195 pages.

[9] CONTESSI, Gianni, *Ecritures dessinées, art et architecture de Piranèse à Ruskin*, Gollion, Infolio, 2002 [2000], 217 pages.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Un second type de justifications doit être perçu dans le fait de rapprocher de façon quasi-systématique les études relatives aux représentations d'architecture de thématiques liées à l'architecture visionnaire, à la ville idéale ou – de façon plus large – à l'utopie. Cette approche est surtout sensible dans les catalogues d'expositions, et il est possible de la rattacher à l'évènement fondateur de cette tendance, l'exposition « Visionary Architecture » organisée par Arthur Drexler au M.o.M.A. en 1960[10]. Le qualificatif de « visionnaire » se retrouve ainsi dans le catalogue rédigé par George R. Collins en 1979, *Visionary drawings of architecture and planning, 20th century through the 1960s*[11], et rencontre un écho dans l'approche française de la question, au cours d'une exposition intitulée « Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^{e} et XX^{e} siècles »[12], qui eut lieu au Centre Pompidou en 1984.

Dans les ouvrages traitant de la ville idéale, la représentation d'architecture est plutôt utilisée comme l'illustration d'une idée ou d'une fiction littéraire, mais rarement étudiée pour elle-même, comme en témoignent, bien qu'ils soient parus à plusieurs décennies d'intervalle, les ouvrages d'Helen Rosenau et de Ruth Eaton, *The Ideal city, its architectural evolution* (1959)[13] et *Cités idéales, l'utopisme et l'environnement (non) bâti* (2001)[14].

La volonté manifeste de rattacher cette production dessinée atypique et créative à une recherche d'anticipation, futuriste ou onirique semble en réalité provenir du besoin de la distinguer des représentations architecturales traditionnelles tels que les plans et les

[10] L'exposition eut lieu du 29 septembre au 4 décembre 1960, et fit l'objet d'un catalogue. Voir DREXLER, Arthur, *Visionary Architecture*, brochure de l'exposition au M.o.M.A., New York, du 29/09/1960 au 04/12/1960, New York, Museum of Modern Art, 1960, non paginé. Ce theme fit également l'objet d'un numéro spécial du *Metropolitan Museum of Art Bulletin* en avril 1968, intitulé « The Visionary tradition in architecture ». Notons que l'exposition de la collection d'Howard Gilman donnée au M.o.M.A., en 2002, reprit aussi cette appellation, en opérant toutefois une translation de l'adjectif visionnaire, qui concerne à présent les dessins et non plus la seule architecture. Voir *The Changing of the avant-garde, visionary architectural drawings from the Howard Gilman Collection*, catalogue d'exposition au M.o.M.A., New York, du 24/10/2002 au 6/01/2003, New York, Editions du Museum of Modern Art, 2002, 192 pages.

[11] COLLINS, George R., *Visionary drawings of architecture and planning, 20th century through the 1960s*, catalogue d'exposition itinérante organisée par le Smithsonian Institute et le Drawing Center de New York, Cambridge (Mass.) et Londres, M.I.T. Press, 1979, non paginé.

[12] *Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^{e} et XX^{e} siècles*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1984, 434 pages.

[13] ROSENAU, Helen, *The Ideal city, its architectural evolution*, Londres, Studio Vista, 1974, [1959], 176 pages.

[14] EATON, Ruth, *Cités idéales, l'utopisme et l'environnement (non) bâti*, Anvers, Bibliothèque des amis du fonds Mercator, 2001, 255 pages.

relevés, soumis à de nombreuses contraintes et conduisant inévitablement à des réalisations construites.

N'ayant jamais donné lieu à des réalisations, les représentations d'architecture des années 1960-1970 formant l'objet de cette étude ont généré diverses approches et interprétations depuis leur création. Souvent ignorées ou du moins méconnues au temps de leur apparition, ces images ont, par le biais d'expositions ou de publications, bénéficié d'une relative vie publique, qui leur a permis d'éveiller l'intérêt et la curiosité de chercheurs et de critiques qui les inclurent par la suite dans leurs ouvrages. Cette démarche est commune à Justus Dahinden, Reyner Banham et Michel Ragon qui, dans des publications aux titres accrocheurs, respectivement *Structures urbaines de demain : analyses, thèses, projets*, *Megastructures : urban futures of the recent past* et *Prospective et futurologie*, parues entre 1972 et 1978[15], tentèrent en effet de mettre en avant les principales recherches architecturales méconnues de l'époque. Malgré l'audace dont ces auteurs firent preuve, leurs publications s'attachèrent souvent plus à expliquer des idées théoriques et à présenter des architectes qu'à étudier les représentations en elles-mêmes. Il en va de même pour les ouvrages qui commencèrent alors à paraître concernant les « avant-gardes » architecturales, et plus spécifiquement ce qui fut rapidement baptisé l'architecture « radicale » italienne ou autrichienne. *Achtung architektur ! Image and phantasm in contemporary Austrian architecture*[16] d'Eeva-Liisa Pelkonen, paru en 1996, ou encore le catalogue d'exposition *Architecture Radicale*, paru en 2001[17], restent ainsi fidèles à cette tradition en présentant les représentations comme des manifestes ou des visions fantasmées de la réalité, sans pour autant en proposer une analyse plastique. De façon générale, ce sont donc les messages des images, ou la renommée de leurs auteurs qui sont pris en compte : la forme est négligée au profit du fond.

C'est à partir de ce dernier constat qu'est née la problématique de cette étude : il s'agissait d'analyser en profondeur cette production hors norme et polymorphe, d'en mesurer l'ampleur, la valeur, et l'influence, en tentant de l'étudier à partir de ses

[15] DAHINDEN, Justus, *Structures urbaines de demain : analyses, thèses, projets*, Paris, Chêne, 1972, 219 pages ; BANHAM, Reyner, *Megastructures : urban futures of the recent past*, Londres, Thames et Hudson, 1976, 224 pages ; RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, Paris, Casterman, 1978, 437 pages.

[16] PELKONEN, Eeva-Liisa, *Achtung architektur ! Image and phantasm in contemporary Austrian architecture*, Londres et Cambridge (Mass), M.I.T. Press, 1996, 195 pages.

[17] *Architecture Radicale*, catalogue d'exposition à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne du 12/01 au 27/05/2001, Villeurbanne, Editions de l'Institut d'Art Contemporain, 2002, 362 pages.

qualités propres et intrinsèques, c'est-à-dire en tant qu'œuvre plastique, certes issue de la recherche d'un architecte, mais demeurée au stade d' « architecture de papier ».

La particularité de la production dessinée issue des années 1960-1970 nous ayant frappé dès les premières recherches, il apparut rapidement que le groupe d'architectes anglais Archigram se détachait nettement des autres groupes ou individualités de l'époque, tout en étant dans le même temps une émanation représentative de ce contexte historique et socio-culturel si particulier. Il s'imposa ainsi logiquement comme le cœur du corpus en cours de constitution, permettant d'imposer des limites chronologiques et géographiques à un sujet qui pouvait avoir de multiples ramifications. Le groupe anglais ayant publié une revue éponyme de 1961 à 1974, il nous sembla pertinent de réfléchir à ces bornes temporelles afin de les comprendre et d'en tester la pertinence : après analyse, il s'avéra que la plupart des architectes créatifs prospectifs des années 1960-1970 avaient été actifs durant cette même période, que ce soit en Europe, aux Etats-Unis ou en Asie. L'année 1960 nous sembla constituer une base temporelle convenable, en ce qu'elle situait cette étude non plus dans l'immédiat après-guerre, mais dans l'ère de la société de consommation et de la culture « Pop ». La disparition du magazine Archigram ayant eu lieu en 1974, il parut opportun de clore l'étude en 1975, afin d'obtenir ainsi un point de vue plus global sur un mouvement, une tendance ayant duré une quinzaine d'années, c'est-à-dire environ le temps d'une génération[18]. Etant donné que les causes de l'affaiblissement de cette tendance étaient à relier à la crise pétrolière de 1973 et à l'émergence de nouvelles tendances architecturales telles que le post-modernisme, cette limite chronologique nous parut confirmée. De plus, les rares groupes d'architectes issus de cette période à avoir perduré au-delà de cette date amorcèrent entre 1973 et 1975 un tournant dans leurs recherches, qui les conduisit d'ailleurs parfois à enfin accéder à la commande, mais les détacha indéniablement de ce qu'ils avaient pu créer au cours de la quinzaine d'années précédente.

[18] Plusieurs publications viennent d'ailleurs confirmer ces bornes chronologiques, citons en particulier : BIGSBY, C.W.E., *Superculture : American Popular culture and Europe*, Londres, Elek Books, 1975, 225 pages ; HEWISON, Robert, *Too much. Art and society in the 60s, 1960-1975*, Londres, Methuen, 1986, 300 pages ; PETTENA, Gianni, *Radicals : architettura e design 1960-1975*, catalogue édité à l'occasion de la Biennale de Venise, Florence, Il Ventilabro, Venise, Editions de la Biennale de Venise, 1996, 319 pages ; *Ex.Position : avant-garde Tirol 1960/75 : Raimund Abraham, Ernst Caramelle, Bernhard Leitner, Max Peintner, Walter Pichler, Heinz Tesar, Atelier M9, Coop Himmelblau, Günther Feuerstein, Haus-Rucker-Co, Hans Hollein, Bruno Gironcoli, Roland Goeschl, GUM, Missing Link, Salz der Erde, Zünd Up*, catalogue d'exposition au Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum du 3/11/2004 au 30/01/2005, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 2004, 96 pages.

Les diverses manifestations d'un tel courant se rencontrant dans le monde entier, nous dûmes nous demander s'il serait possible d'évoquer l'idée d'un courant utopique mondial, et quelles pouvaient être les causes d'un tel phénomène. Devant l'ampleur du champ de recherche ouvert par ces premiers questionnements, le choix fut fait, toujours relativement au groupe Archigram, de centrer cette étude sur l'Europe, et plus précisément sur les quatre pays les plus actifs dans le domaine de la prospective et de l'avant-garde architecturale, l'Angleterre, la France, l'Autriche et l'Italie.

Pour ce faire, la méthode choisie fut celle de l'étude complète et approfondie des sources concernant le groupe Archigram et de leur revue en particulier, afin de mieux appréhender les interactions existant entre les différents groupes, et de déterminer la spécificité de la production du groupe anglais. En effet, alors que d'autres sont restés relativement méconnus, ce groupe exerce, depuis une quinzaine d'années, une sorte de fascination sur le public, mais aussi sur les chercheurs, et a ainsi fait l'objet d'une exposition itinérante mondiale, de plusieurs catalogues d'expositions, de la réédition de textes parus dans les années 1970 et d'ouvrages monographiques[19]. Les raisons de cet engouement sont à rechercher dans la faveur dont bénéficie la culture « Pop » depuis plusieurs années, mais aussi dans l'actualité des questionnements que soulevaient les jeunes architectes il y a quarante ans de cela. Avec le recul permis par cette distance chronologique, les chercheurs souhaitent, par le biais de leurs publications, extraire de cette production atypique des messages et des enseignements qui puissent être utiles à l'actuelle architecture, qui a manifestement perdu une grande part de l'optimisme émanant de telles représentations. L'un des écueils de notre recherche aurait pu être de se perdre parmi un phénomène de mode, une « archigram-mania », et de s'orienter vers une monographie supplémentaire dont l'utilité et l'apport scientifique auraient été limités. Au lieu de cela, nous avons choisi de mettre ce groupe en perspective avec son contexte, qu'il soit historique, politique, sociologique ou artistique, mais également

[19] *Archigram*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1994, 223 pages ; *Archigram : symposium zur ausstellung schriftenreihe des kunsthalle Wien*, Klagenfurt, Ritter Verlag, et Vienne, Schriftenreihe der Kunsthalle, 1997, 169 pages ; BANHAM, Reyner, « The Visions of Ron Herron », *Architectural Monographs*, n°38, Londres, Academy Editions, 1994, 128 pages ; CROMPTON, Dennis (ed.), *A Guide to Archigram 1961-1974*, Londres, Academy Editions, 1994, 448 pages ; CROMPTON, Dennis (ed.), *Concerning Archigram*, Londres, Archigram Archives, 1998, 167 pages ; COOK, Peter (ed.), *Archigram*, Londres, Studio Vista, 1999 [1972], 144 pages ; *Archigram, Träume vom gebauten Glück – Archigram, Happy architectural dreams*, catalogue d'exposition au Deutsches Architektur Museum, du 3/09 au 5/10/2003, Francfort, Deutsches Architektur Museum, 2003, 48 pages ; SADLER, Simon, *Archigram, architecture without architecture*, Cambridge (Mass.) et Londres, M.I.T. Press, 2005, 242 pages ; STEINER, Hadas, *Beyond Archigram : the structure of circulation*, Londres, Routledge, 2007, 272 pages.

avec les autres groupes de l'époque. Ce choix a permis à des questionnements inédits d'émerger, telle que la réflexion sur le phénomène de groupe et ses éventuelles conséquences sur la création architecturale. Par ailleurs, partageant la conviction d'Edward Robbins selon laquelle « Drawing both produces architectural knowledge and is a production of that knowledge »[20], nous avons choisi d'adopter une attitude fondamentalement différente de celle des auteurs ayant travaillé sur cette période stimulante, en basant l'essentiel de nos réflexions sur l'étude plastique des représentations. Sans jamais oublier l'importance du contexte historique et des contingences architecturales, il nous a semblé intéressant et novateur d'étudier ces images pour ce qu'elles étaient : des entités hybrides, en deux ou parfois trois dimensions (quelques maquettes ont été incluses à l'étude), n'ayant jamais donné lieu à des réalisations. Ce faisant, nous avons donc tenté de travailler une vision historique, culturelle et plastique, afin de pouvoir embrasser la majorité des questionnements que ces représentations soulèvent. Parmi ces derniers, il convient de rappeler qu'au-delà de la question principale du statut de telles images, de multiples ramifications se sont progressivement profilées, notamment en ce qui concerne l'évolution du métier d'architecte au fil du XX^{e} siècle, et l'apparente impossibilité à concilier convictions personnelles et commandes. Par ailleurs, les recherches de sources primaires en archives se révélèrent très peu fructueuses, en raison de la conservation privée de la plupart des fonds, et de l'évidente difficulté d'accès de ces derniers. Néanmoins, l'accès à l'intégralité des archives du groupe Archigram à Londres (une cinquantaine de mètres linéaires et autant de tiroirs à plans) a marqué un tournant dans nos recherches, nous permettant enfin d'accéder à un ensemble cohérent et complet de représentations, après plusieurs années de découvertes ponctuelles et tronquées au gré d'expositions[21] ou dans les archives des rares musées possédant une collection de représentations d'architecture[22]. Cette documentation majoritairement inédite a permis la création d'un catalogue qui, s'il ne peut prétendre au qualificatif de « raisonné », constitue néanmoins

[20] (Le dessin est à la fois producteur de connaissance architecturale, et un produit de cette même connaissance.). ROBBINS, Edward, *Why architects draw*, Cambridge (Mass.) et Londres, M.I.T. Press, 1994, 315 pages, p.5 (notre traduction).

[21] « Architectures expérimentales 1950-2000 », exposition organisée à l'occasion des vingt ans du F.R.A.C. Centre, à Orléans, du 11/06 au 12/10/2003 ; « Archigram », exposition au Design Museum, Londres, du 3/03 au 04/07/2004.

[22] Nous avons eu accès aux archives du Centre Georges Pompidou à Paris, aux archives du F.R.A.C. Centre à Orléans, ainsi qu'à celles du Deutsches Architektur Museum à Francfort. Le seul lieu de conservation auquel nous n'avons pas eu accès est le M.o.M.A., qui ne possède qu'une dizaine de représentations relatives à notre sujet, et dont les documentalistes nous ont fourni toutes les données sur support électronique.

un apport non négligeable à l'état de la connaissance d'un groupe, mais aussi d'un mouvement. Répertoriant plus de quatre-cents œuvres, ce catalogue constitue une base de données innovante en tentant de présenter toutes les versions connues à ce jour de chacun des projets principaux du groupe sur une période d'environ vingt années[23], en croisant les données recueillies au sein même des archives, et celles compulsées dans les fonds des musées. Pour chaque dessin ou maquette, dans la mesure du possible, une courte notice descriptive a été établie, ce qui représenta une tâche bien plus ardue qu'il n'y paraît, tant ces images sont généralement publiées en tant qu'illustrations, sans qu'aucune information technique ou précision quelconque ne vienne les compléter.
Naturellement, comme en témoigne la liste des sources et la bibliographie annexées, notre recherche ne s'est pas limitée au dépouillement et à l'analyse de cette seule source documentaire, afin d'éviter les écueils précités. Les catalogues d'expositions dont ont fait l'objet les groupes d'architectes de cette étude depuis les années 1960 ont par exemple constitué une source d'information considérable, ainsi que les revues d'époque, qui avaient souvent l'audace de servir de tribune aux jeunes architectes méconnus.
Grâce à cette mise en commun des données primaires et secondaires, notre travail entend proposer une étude de la représentation architecturale européenne entre 1960 et 1975, en se centrant sur une production dite « utopique » ou « imaginaire ». La réutilisation de ces adjectifs est destinée à s'inscrire dans la lignée des réflexions sur cette production n'ayant pas donné lieu à des constructions, et l'omission du terme de « visionnaire » résulte d'un choix délibéré, permettant de distinguer cette production créative des projets urbanistiques complexes, souvent exempts de qualités esthétiques ou plastiques.

Cette analyse se compose de trois parties, la première proposant des réflexions liminaires sur la notion de représentation de l'architecture, notamment en en retraçant la filiation historique dans une perspective large tout d'abord, puis dans le contexte précis des années 1960-1970, période d'extraordinaires mutations sur le plan historique, socio-économique, idéologique et pédagogique. La représentation d'architecture y est aussi présentée dans ses différentes acceptions, afin de préciser notre conception de cette notion qui constitue la ligne directrice de toute l'étude.

[23] Le léger dépassement des bornes chronologiques est volontaire, en ce qu'il permet de mieux rendre l'évolution stylistique des membres du groupe. De plus, la fragilité des limites temporelles se vérifie une fois encore dans le cas de ce groupe d'architectes, puisque la plupart ont continué leur production et leur recherche au-delà de la date officielle de dissolution du groupe.

La seconde partie se concentre sur la représentation d'architecture dans le contexte spécifique de l'Europe des années 1960-1975, précisant le champ de recherche en en présentant les acteurs et les sources d'inspiration artistiques et socio-culturelles. Afin de pouvoir analyser correctement la production en tant que création plastique, une réflexion est ensuite menée sur les différentes techniques utilisées par les architectes, ainsi que sur les résultats thématiques qu'ils parviennent à obtenir par leur biais.

La troisième partie découle naturellement de ces précisions multiples, en s'interrogeant sur le statut de la nouvelle représentation issue de l'ensemble des changements contextuels et artistiques évoqués. Afin de déterminer le statut des représentations en l'absence de commandes, ces dernières sont étudiées à la lumière de leur vie publique et des moyens de diffusion qu'elles parvinrent à emprunter – majoritairement des publications et des expositions. La multiplication d'ouvrages critiques eut pour conséquence l'émergence d'une multitude d'adjectifs qualificatifs aujourd'hui fréquemment employés, mais qui témoignent d'une recherche délibérée de classification qu'il convient de questionner. Enfin, riche de ces divers apports, cette partie se clôt par une réflexion approfondie sur le statut de ces images ayant bénéficié d'une véritable « carrière » publique, et qui font aujourd'hui leur entrée dans les collections de musées et au sein du marché de l'art, confirmant la nécessité d'une étude proposant un regard nouveau sur une production trop souvent réduite à n'être qu'une illustration, en dépit du caractère remarquable de ses qualités esthétiques.

PARTIE 1

REFLEXIONS SUR LA REPRESENTATION DE L'ARCHITECTURE

« J'ai toujours eu la conviction que le dessin d'architecture a comme fonction première de représenter, de tout représenter, depuis ce qui n'est pas clair jusqu'aux images les plus vraisemblables de la réalité physique. Moyen de représentation, le dessin d'architecture est aussi pour moi un moyen d'investigation et une source de plaisir. Et puis, l'architecte qui dessine facilement, qui aime ce qu'il dessine, n'est jamais seul. Cette intimité entre l'architecte et son dessin favorise une dynamique créative entre la projettation et la représentation et une interdépendance conflictuelle que le cerveau projectuel devra contrôler. »[24]

[24] CIRIANI, Henri Edouard, « Lettre ouverte », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, op. cit.*, p.142.

Chapitre 1

Approches de la représentation de l'architecture

A La notion de « représentation »

a- « Re-faire le présent »

Représenter, dans une approche étymologique, signifie re-faire le présent (*præsens*), ou présenter à nouveau. Partant de ce principe, la représentation semble donc intimement liée à un présent, une actualité, un état des choses ou des idées, qu'elle permet de fixer ou de diffuser. La représentation est donc le témoin du passage d'une idée, d'une volonté ou d'une perception à un rendu concret, par le biais d'un processus créatif[25].

Ce processus ne peut avoir lieu qu'à l'aide d'une représentation mentale, qui devient une « charnière cognitive », entre la réalité et le moyen d'expression, qu'il s'agisse du langage ou du dessin. La lecture de l'ouvrage intitulé *Pragmatique du discours* (1998), écrit par Anne Reboul et Jacques Moeschler[26], permet de comprendre l'importance de la représentation mentale[27]. Les auteurs y expliquent notamment que si une représentation mentale n'est pas intrinsèquement un objet linguistique, elle est toutefois un objet cognitif multidimensionnel qui permet l'interaction de différentes données, visuelles, spatiales, lexicales, etc.[28]. Notons qu'il existe une multitude de formes de représentations, et que ces dernières ne sont en général pas figées : elles sont en permanence adaptées, transformées, actualisées par leur créateur, notamment en raison

[25] Ce processus se rapproche de la définition aristotélicienne de la création (*poiesis*), en termes de matière (*hyle*) et de forme. La forme résulte du passage d'une idée (*eidos*) à une image ou représentation (*eikon*) dans la sphère visuelle par le biais de la transformation de la matière. La notion de représentation trouve ici ses fondements théoriques les plus anciens.

[26] Anne Reboul est chercheur CNRS à l'Institut de Sciences Cognitives de l'Université de Lyon II. Le terme de « charnière cognitive » lui est emprunté (REBOUL, Anne, MOESCHLER, Jacques, *Pragmatique du discours, de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Armand Colin, 1998, 220 pages, p.134).

[27] La représentation mentale peut être une image ou un concept. Dans le cadre de cette étude, ce sont les représentations mentales imagées qui seront le plus souvent évoquées.

[28] REBOUL, Anne, MOESCHLER, Jacques, *Pragmatique du discours, de l'interprétation de l'énoncé du discours, op. cit.*, p.135.

de nouvelles perceptions ou idées, ou en fonction de l'utilisation à laquelle elles sont destinées.

Dans tous les cas, la représentation mentale, née de la perception et de la réflexion, facilite la cognition ainsi que la communication, et précède la création d'une représentation concrète le cas échéant. Notons donc que le terme de « représentation » désigne à la fois un processus et le produit de ce processus, soit respectivement, selon les mots de Michel Denis, une « représentation de type cognitif » et une « représentation de type matériel »[29]. Notons que si la représentation mentale (ou cognitive) peut évoluer en permanence, la représentation concrète, elle, est figée à partir du moment où elle se matérialise : elle témoigne d'un état de la représentation mentale, ce qui s'accompagne souvent d'une perte informationnelle par rapport à l'idée que l'on souhaitait exprimer. Cette idée est confirmée par l'analyse qu'en propose Rudolf Arnheim :

> « La principale différence [entre les images oniriques/ artistiques et les images mentales] réside en ce que, pour remplir leur fonction, les images de la pensée doivent incarner tous les aspects d'un élément du raisonnement, ces images étant le médium dans lequel la pensée prend forme. (…) Les images de la pensée parviennent à réaliser ce que ne sauraient réaliser les rêves ni les œuvres d'art, parce qu'elles sont à même de combiner des niveaux d'abstraction différents, distincts, en une unique représentation sensorielle. »[30]

La création concrète, en deux ou trois dimensions, est donc porteuse d'une certaine autonomie et peut ensuite être analysée indépendamment du processus qui l'a précédée, même si celui-ci est en général riche d'informations, notamment au niveau des influences potentielles subies par l'artiste ou l'architecte.

Dans un second temps, il est possible, en suivant la théorie avancée par Rudolf Arnheim dans *La Pensée visuelle* (1969), de considérer la représentation comme l'une des fonctions d'une image. Selon lui en effet, l'image peut être soit une représentation, soit un signe, soit un symbole, mais peut aussi endosser plusieurs de ces fonctions simultanément. Voici comment il définit cette fonction :

[29] DENIS, Michel, *Image et cognition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 284 pages, p.17-19.
[30] ARNHEIM, Rudolf, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976 [1969], 354 pages, p.255.

« Les images sont des *représentations* dans la mesure où elles figurent des choses situées à un niveau d'abstraction inférieur à celui des images elles-mêmes. Elles remplissent leur office en appréhendant et en restituant certaines qualités pertinentes – forme, couleur, mouvement – des objets ou des activités qu'elles décrivent. Les représentations ne sauraient être de simples répliques, à savoir des copies fidèles ne différant de leur modèle que par quelques imperfections fortuites.
Une représentation peut se situer aux niveaux d'abstraction les plus divers. (…) Une représentation est un énoncé concernant des qualités visuelles, et cet énoncé peut être complet à quelque niveau d'abstraction que ce soit. C'est seulement en cas de représentation incomplète, imprécise ou ambiguë par rapport à ces qualités abstraites que l'observateur est amené à décider lui-même de la nature de ce qu'il voit (…). »[31].

Notons ici qu'il n'est plus question du processus de représentation, ni du résultat d'un tel processus, mais bien de l'attribution d'une fonction à une certaine typologie d'images. Soulignons également que l'auteur ne semble concevoir la fonction de représentation que dans le cadre d'une restitution plus ou moins fidèle et complète d'une réalité préexistante, ce qui n'est pas exactement applicable à la représentation dans le domaine de l'architecture.

[31] ARNHEIM, Rudolf, *La Pensée visuelle*, *op. cit.*, p.144-145. La mise en forme respecte celle de la publication mentionnée.

b- Spécificités de la représentation architecturale

A partir de ces réflexions liminaires, le choix a été fait, dans le cadre de cette étude, de nommer « représentation » toute production plastique en deux ou trois dimensions, produite par des architectes dans le cadre de recherches théoriques ou d'inspiration, qu'il s'agisse d'un travail de conception, destiné à un usage privé restreint, ou de communication[32], destiné à une plus large diffusion. Ces productions peuvent être des dessins, allant du simple croquis à l'étude élaborée, des collages, des photomontages, des publications artisanales ou, plus rarement, des maquettes. Notons que, dans un contexte de faible commande, les formes traditionnelles de représentations architecturales, telles les coupes, plans et élévations, sont également présentes, mais qu'elles sont réinterprétées, transformées afin de se distinguer de la production académique et en raison de la liberté ressentie par les architectes.

En mettant l'accent sur les représentations en elles-mêmes, sur leurs compositions, leurs qualités plastiques, ou les matériaux utilisés, les dimensions subjectives et oniriques qu'elles renferment sont donc mises en valeur, en tant qu'éléments signifiants d'une histoire des idées dans l'architecture contemporaine. Remarquons que, comme dans toute production plastique, la notion de contexte culturel et historique est également à prendre en considération car les représentations en sont les témoins. En s'inspirant de la notion de « représentation pour » inventée par Michel Denis[33] afin de désigner les représentations créées dans un but précis et donc formées en fonction de cet objectif, avec toute la subjectivité que cela suppose, il semble possible de proposer la notion de « représentation avec » pour désigner tous les paramètres contextuels influant sur la production plastique des architectes. Interviennent ainsi, entre autres, les avancées techniques et artistiques contemporaines, mais aussi la vie personnelle de l'architecte, car, de façon plus ou moins dissimulée et assumée, toute représentation d'architecture abrite un dessin « autobiographique »[34].

[32] Au sujet de cette distinction entre « dessin de conception » et « dessin de communication », voir BOUDON, Philippe, « L'échelle du schème », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, op. cit.*, p.49-56.
[33] DENIS, Michel, *Image et cognition, op. cit.*, 284 pages.
[34] CIRIANI, Henri Edouard, « Lettre ouverte », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècle, op. cit.*, p.142.

L'étude des représentations permet donc de soulever différentes questions inhérentes à l'architecture et à la façon dont elle est perçue par le spectateur, mais aussi par l'architecte lui-même. En effet, comme le souligne Robin Evans dans l'ouvrage intitulé *Translations from drawing to building and other essays* (1997), le travail de création chez l'architecte est particulier dans le sens où, contrairement au peintre ou au sculpteur, il ne travaille pas directement sur son objet d'étude, ni à l'aide des matériaux qu'il souhaite utiliser[35], mais il est toujours forcé de passer un temps important à créer, visualiser, et faire visualiser à d'autres personnes les principaux aspects de son projet. L'image, elle-même issue d'un acte créatif, lui permet de donner un aperçu du futur acte de création que sera la construction. Elle témoigne d'un état d'évolution du projet et des différentes hypothèses qui ont été prises en compte à un moment donné de la conceptualisation.

La représentation d'architecture recèle donc une spécificité dans la sphère de la création artistique, en ce qu'elle impose à l'architecte des contraintes importantes, pour un rendu qui, en général, n'est pas considéré comme une œuvre d'art ou un produit fini mais comme une étape intermédiaire en vue d'une réalisation finale. De plus, la majorité des représentations d'architecture sont faites avant la création, ce sont alors des « instruments d'anticipation »[36], ce qui implique que le référent n'existe pas encore et distingue ce type de représentation de la définition traditionnelle qui suppose un objet préexistant à toute représentation[37]. En fait, ce type de représentation concerne une réalité à venir, et est censé permettre de l'imaginer concrètement, ce qui induit une vocation opératoire.

---

[35] « (…) I was soon struck by what seemed at the time the peculiar disadvantage under which architects labour, never working directly with the object of their thought, always working at it through some intervening medium, almost always the drawing, while painters and sculptors, who might spend some time on preliminary sketches and maquettes, all ended up working on the thing itself which, naturally, absorbed most of their attention and effort. ». (Je fus vite frappé par ce qui semblait à l'époque être l'inconvénient spécifique du travail des architectes, qui ne travaillent jamais directement avec l'objet de leur pensée, mais doivent toujours y travailler par l'entremise de quelque *medium*, presque toujours le dessin, tandis que les peintres et les sculpteurs, qui passaient un certain temps sur les dessins preliminaries et les maquettes, mais finissaient toujours par travailler sur leur objet spécifique qui, naturellement, absorbait l'essentiel de leur attention et de leurs efforts.). EVANS, Robin, *Translation from drawing to building and other essays*, Londres, Jane Evans et AA Publications, 1997, 294 pages, p.156 (notre traduction).

[36] DENIS, Michel, *Image et cognition*, *op. cit.*, p.232.

[37] On rencontre parfois l'appellation de représentation « *ante* » ou « *post* » construction, permettant de distinguer les différentes vues d'un même projet, selon qu'elles ont été faites avant ou après la réalisation du bâtiment. Dans le cadre de cette étude, ce sont principalement des représentations « *ante* » qui seront étudiées, en raison de l'absence de réalisation qui a suivi.

Notons que ce positionnement dans le processus créatif implique forcément des paramètres supplémentaires à prendre en compte lors d'une analyse, notamment, si l'on connaît la destination des représentations. En effet, il y a une différence entre les projets réalisés pour informer et ceux qui ont pour but de persuader. Selon le projet sous-jacent, publication, exposition, présentation à un jury ou un investisseur[38], l'accent peut être mis sur un aspect spécifique du projet, sur certains détails plastiques, et la représentation peut avoir subi différentes contraintes (taille, couleurs, épaisseur de trait, technique utilisée etc.). L'auteur d'un dessin peut ainsi être amené à présenter des vues partielles, incomplètes de son projet, voire à lui faire subir de légères distorsions, dans le but de convaincre ou de mieux faire comprendre les spécificités de son projet (effets de volume, vue en plongée ou contre-plongée, jeux d'ombres et de lumières etc.). A ce sujet, Rudolf Arnheim rappelle que l'architecture, lorsqu'elle est conçue en vue d'une réalisation, ne peut se limiter à quelques images statiques et imposant un point de vue unique et partiel, car cela ne correspondrait pas à ses futures qualités physiques et ne permettrait pas une bonne visualisation tridimensionnelle[39]. Dans tous les cas, puisqu'il s'agit d'architecture, on considère que la construction, le résultat final, sera toujours extérieur à la représentation, que cette dernière le précède ou lui succède.

[38] Il s'agit alors, pour reprendre une expression du cogniticien Michel Denis, de « représentations pour », c'est-à-dire de représentations créées dans un but précis, ce but affectant indéniablement les qualités intrinsèques de la représentation en raison de paramètres supplémentaires imposés à leurs auteurs. Cf. DENIS, Michel, *Image et cognition*, *op. cit.*.

[39] ARNHEIM, Rudolf, *Dynamique de la forme architecturale*, *op. cit.*, p.124.

B Jalons historiques

La représentation d'architecture, telle que nous venons de la définir, est appréhendée dans son acception contemporaine. Cependant, malgré une histoire relativement courte, il convient de rappeler que la représentation d'architecture a subi des évolutions multiples au cours du temps, qu'il semble opportun de retracer afin de mieux situer l'objet de cette étude dans une perspective historique et théorique. Depuis le Bas Moyen-Âge jusqu'au XX^{e} siècle, le dessin constitue le *medium* le plus courant pour représenter l'architecture. Cependant, les représentations – du moins celles qui nous sont parvenues – attestent d'une définition progressive du statut de l'architecte au sein de la société, et de l'évolution de l'importance que l'on pouvait accorder à ce type d'images. Les évolutions techniques, formelles et idéologiques vont donc être à présent étudiées, à partir d'exemples choisis, concrets et pertinents concernant la zone géographique correspondant à l'Europe des années 1960-70[40].

a- Naissance du dessin d'architecture : le bas Moyen-Âge

Si l'on excepte le plan de Saint-Gall, le dessin d'architecture tel qu'on l'entend aujourd'hui, c'est-à-dire sous forme de plan et d'élévation notamment, ne semble pas exister en Europe avant le milieu du XIII^{e} siècle. Faire d'un édifice le seul sujet d'une représentation semble alors impensable. Parmi les dessins et enluminures – pratiquement tous issus du monde religieux – qui ont traversé les siècles, l'architecture est parfois représentée, mais elle constitue seulement l'un des éléments d'une composition plus vaste, abordant des thèmes religieux ou sociaux. La présence de l'architecture est ainsi justifiée par des liens sociaux et une hiérarchie de fonctions, mais

[40] La Communauté Economique Européenne, née en 1957, comptait à l'origine six pays (l'Allemagne, la Belgique, la France, l'Italie, le Luxembourg et les Pays-Bas) auxquels s'ajoutèrent en 1973 l'Irlande, le Royaume-Uni et le Danemark. Dans cette partie de l'étude, il a été difficile de se conformer à des limites géographiques strictes, en raison des paramètres historiques et politiques. Aussi, à partir des sources documentaires, le choix a été fait de se baser sur l'histoire des capitales et des cours royales. La fréquence des références à la France et à l'Italie ne doit pas être perçue comme un ethnocentrisme mais relève au contraire d'une meilleure documentation et d'une certaine hégémonie dans le domaine artistique au fil du temps.

aussi par son rôle au sein d'une communauté, même si celui-ci est symbolique[41]. Dans l'imagerie médiévale en somme, aucun élément, qu'il soit humain ou architectural, n'est investi d'une quelconque autonomie, mais tous sont nécessaires à l'équilibre d'ensemble. Notons également que dans la majorité des cas, le principe de ressemblance ou d'imitation de la réalité ainsi que la perspective[42] ne semblent pas être une priorité : chaque élément est identifiable mais il serait malaisé, dans le cas d'un édifice, d'extraire des données constructives précises de telles représentations. Finalement, la forme importe peu dans le cadre d'une représentation de ce type, dans le sens où elle n'est pas porteuse d'informations d'ordre social et que son élaboration sera progressive et soumise aux évolutions idéologiques et techniques qui surviendront au cours du chantier.

On considère généralement que ce n'est qu'à partir de 1250, parallèlement au développement de l'architecture gothique[43], que des dessins concernant directement l'architecture – et plus spécifiquement les cathédrales – voient le jour : par exemple le *Palimpseste de Reims* (c. 1250), dans lequel apparaissent les prémisses de la géométrie descriptive, et le *Carnet* de Villard de Honnecourt (c. 1250, **fig. 1**), témoin des recherches médiévales sur la symétrie, tout en relevant parfois de l'imagination pure.
En parallèle de la transition architecturale entre l'art roman et l'art gothique, de nouveaux rapports sociaux s'instaurent dans les villes et dans la société, notamment en raison du développement du commerce et de l'artisanat. L'essor urbain amorcé depuis le XI^{e} siècle, la constitution d'une classe de commerçants, ainsi que l'autonomie judiciaire et administrative des villes concourent à l'évolution des mentalités et des conceptions sociales et urbaines. Si l'on en croit Jean-Michel Savignat :

« La pratique figurative est la traduction codifiée dans l'image de la représentation mentale du monde que les hommes ont à un moment donné ; et, par contrecoup, elle est

[41] L'un des rôles symboliques de la représentation de l'architecture peut être celui de la matérialisation de la domination idéologique par une domination de l'espace.
[42] Pour ce qui est de l'absence de perspective dans les représentations occidentales médiévales, il est souvent considéré que cela est lié à une volonté de se distinguer des productions artistiques antiques, jugées décadentes et païennes. En France, il faut attendre le XV^{e} siècle pour que la recherche de réalisme et l'application des théories de la perspective refassent leur apparition.
[43] Voir à ce sujet : SCHOLLER, Wolfgang, « Le Dessin d'architecture à l'époque gothique », *in* RECHT, Roland (dir.), *Les Bâtisseurs de cathédrales gothiques*, *op. cit.*, p.227-235 ; Voir également BUCHER, François, « Design in gothic architecture, a preliminary assessment », *Journal of the society of architectural historians*, vol. XXVII, n°1, 1968, p.49-71.

révélatrice de la perception, de la conscience, qu'ils ont de leurs conditions d'existence. »[44]

Les premières représentations d'architecture sont donc la marque d'un changement dans la conception de l'existence : auparavant, il apparaît que dans une société éminemment hiérarchisée, les rapports à la réalité vécue et l'ensemble des actes productifs n'étaient perçus qu'en tant que résultats d'une volonté divine. Les bâtisseurs étaient soumis à la pyramide des pouvoirs et donc à une certaine domination idéologique. L'apparition des dessins d'architecture peut aussi être reliée à de nouveaux désirs de la part des commanditaires potentiels, désireux par exemple de mieux visualiser le résultat final avant de commencer les travaux, ce qui expliquerait par ailleurs les grandes dimensions de certains documents (**fig. 2)**[45]. Il est également possible de rejoindre ici l'idée de Jean-Paul Jungmann selon laquelle l'apparition des dessins de façades et d'élévations ainsi que celle de maquettes souvent appelées « modèles » pourrait être liée, dans le cadre de constructions religieuses, à une volonté de plaire aux fidèles et de susciter leurs dons lors de quêtes[46].

La transformation de ces dessins à caractère ostentatoire en dessins annotés d'informations techniques et leur utilisation sur le chantier seraient secondaires, les corps de métiers étant habitués à travailler à partir de simples croquis schématiques et sans dimensions, ou à créer eux-mêmes les dessins dont ils avaient besoin de façon désolidarisée, voire directement sur les murs. Cette répartition des tâches, très proche jusqu'au XIII^{e} siècle d'une répartition patriarcale et familiale et à l'origine du morcellement des dessins techniques, ainsi que la fragilité des supports des dessins[47]

[44] SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII^{e} siècle, op. cit.*, p.16.

[45] Les dessins de la cathédrale de Strasbourg qui nous sont parvenus, datés du milieu du XIIIe siècle, sont réalisés sur parchemin et mesurent parfois plusieurs mètres de haut : ces dimensions ainsi que le bon état de conservation des documents semblent donc confirmer une utilisation ou exposition ponctuelle. (Les dessins auxquels nous faisons allusion sont conservés au Musée de l'œuvre Notre-Dame, à Strasbourg, mais ne sont pas exposés en raison de leur fragilité).

[46] Pour plus de détails, se référer à JUNGMANN, Jean-Paul, *L'Image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*, Paris, Editions de la Villette, 1996, 190 pages, p.28. Voir également MOSSER, Monique, « L'Usage des modèles et la préfiguration architecturale en France à l'époque classique », citée dans JUNGMANN, Jean-Paul, *L'Image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique, op. cit.*, p.28-29.

[47] Comme le souligne Jean-Paul Jungmann, les supports des dessins étaient fragiles, mais ce qui a causé la disparition de la plupart d'entre eux peut aussi être tout simplement le manque de valeur qu'on pouvait leur accorder : « Ce fait de considérer des simulations comme des œuvres, des prémisses à l'art comme de l'art, est assez récent : avant la Renaissance le dessin par exemple était une discipline auxiliaire en peinture et jugé même indigne d'un artiste de renom ; il n'était qu'un outil pour concevoir, pour tracer des études préliminaires aussi bien pour le peintre, le sculpteur ou l'architecte. Aussi ces dessins

constituent les principales raisons pour lesquelles très peu de dessins d'architecture de cette période nous sont parvenus[48]. De plus, les connaissances constructives étaient à l'époque transmises oralement, c'est le rôle du « parlier »[49] au XIII^e siècle, ce qui accentue le manque de documentation. En définitive, cette absence de source, bien qu'elle fasse supposer une élaboration de la production pratiquement en dehors de l'abstraction que constitue le dessin, laisse de nombreuses questions en suspens, notamment en ce qui concerne le rôle potentiel du dessin dans le procédé créatif[50].

En France, après le XIII^e siècle, la représentation va être assignée d'une nouvelle fonction : légitimer le pouvoir étatique en pleine formation. Cela est lié à la centralisation du pouvoir, qui a des répercussions capitales sur les sociétés, et conduit à une recherche d'uniformisation des représentations sur l'ensemble du territoire. Cette recherche de système de représentation unique à un pays se retrouve alors dans de nombreux pays d'Europe.

L'essor de la bourgeoisie va, entre le XIV^e et le XV^e siècle, contribuer à remettre en cause la vision théocentrique du monde, notamment en favorisant les échanges entre les différents pays. L'expérience individuelle commence à primer sur le rapport immatériel à la puissance divine, ce qui conduit à une nouvelle conception de l'espace et du monde, qui sera rapidement traduite dans des représentations d'un genre nouveau : la recherche de réalisme et d'imitation de la nature ainsi que la perspective ressurgissent et

---

préparatoires, une fois l'œuvre ou l'édifice achevés, étaient-ils détruits soit par usure au cours du travail ou du chantier, soit jetés avec les gravats.
Seules certaines maquettes exceptionnelles et prestigieuses, maquettes de présentation au maître d'ouvrage, au clergé ou aux princes, ont parfois été gardées, dans la mesure où elles représentaient autre chose et devenaient un enjeu. Voir à ce propos de maquettes emblématiques et célèbres comme la très grande maquette de Antonio de Sangallo le Jeune (exécutée de 1539 à 1546) pour Saint-Pierre de Rome (…). » (JUNGMANN, Jean-Paul, *L'Image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*, *op. cit.*, p.32-33.)

[48] Jean Gimpel propose également la raison du coût élevé des parchemins, mais elle semble peu recevable. (GIMPEL, Jean, *Les Bâtisseurs de cathédrales*, Paris, Seuil, 1958, 191 pages, cité dans SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p.20.

[49] Le « parlier » avait pour rôle de transmettre la « parole », c'est-à-dire les directives du maître principal du chantier, aux ouvriers. Cette fonction s'affirme au XIII^e siècle en raison de l'accentuation de la hiérarchisation des chantiers et de la division des tâches. Le choix de la parole plutôt que de l'écrit est lié en partie au faible niveau d'instruction des manœuvres mais également aux constants ajustements et calculs nécessaires sur des chantiers de cette envergure.

[50] A ce sujet, l'étude du carnet de Villard de Honnecourt représente à elle-seule une source de documentation inestimable bien qu'énigmatique. Comme le souligne Roland Recht, le carnet de Villard de Honnecourt comporte de nombreux dessins n'ayant rien à voir avec la construction : « C'est un recueil d'images commentées. Villard est possédé par une sorte de rage du dessin : il dessine, avec un bonheur inégal, tout ce qu'il voit ; parfois, il se complaît à l'arabesque, parfois à la sécheresse didactique. Tantôt il est d'une précision maniaque, tantôt sa hâte, ou son incapacité à comprendre, rend son dessin inintelligible. Mais il croit en la vertu didactique du dessin (…). » RECHT, Roland, *Le Dessin d'architecture, origine et fonctions*, *op. cit.*, p.22-23.

s'affirment au XV^e^ siècle, et les dessins d'architecture suivent cette tendance générale, qui se traduit notamment en Italie par le développement de dessins ombrés[51]. Malgré une certaine diminution de la construction par rapport au XIII^e^ siècle, les dessins d'architecture se multiplient alors, annonçant peut-être le « repli » des architectes sur l'image dans les périodes de faible commande.

D'autre part, ces évolutions ont des répercussions sur le rôle de l'architecte[52] : on lui reconnaît un savoir théorique, la maîtrise de techniques complexes, et surtout un pouvoir de conception mentale. L'architecture commence à être envisagée comme un *ars liberalis*.

[51] Apparus au XIII^e^ siècle en Italie, les dessins ombrés se développent essentiellement à la fin du XIV^e^ et au XV^e^ siècle. Il s'agit pour la plupart d'élévations, dont certaines parties ont été hachurées ou rehaussées au lavis afin d'augmenter la plasticité des volumes et l'effet illusionniste de la perspective.

[52] Voir à ce sujet PEVSNER, Nikolaus, « The term "architect" in the Middle Ages », *Speculum*, vol. XVII, n°4, octobre 1942, p.549-562.

b- Théoriciens et perspectivistes, la Renaissance

Au cours du XV^e^ siècle, les dessins d'architecture se développent et témoignent d'une nouvelle conception et représentation de l'espace. L'image prend alors une importance grandissante, en ce qu'on lui reconnaît, en plus de sa fonction de vecteur d'idéologie, une valeur expérimentale. Ainsi, en parallèle de la théorie de la « costruzione legittima » formulée par Alberti en 1443[53], la perspective se développe et se diffuse essentiellement par le biais de dessins, mais il faut du temps avant que les représentations soient à l'échelle et concernent l'intégralité d'un bâtiment : par exemple la conception « morcelée » de l'édifice, liée à la division du travail, perdure jusqu'au début du XVI^e^ siècle. Les représentations du XV^e^ siècle sont donc plutôt des « croquis d'intentions et de références », pour reprendre le terme de Jean-Michel Savignat[54], que de réels projets d'architecture, et il faut attendre le XVI^e^ siècle pour que cet état de fait évolue.

En effet, l'époque maniériste en Italie voit naître une nouvelle conception de l'architecture et de ses représentations, évolution liée en premier lieu à la volonté de traduire le « disegno interno » en « disegno externo »[55], et en second lieu aux perfectionnements de la perspective à point de vue central. Comme le souligne James Smith Pierce, l'utilisation et la maîtrise de la perspective vont permettre de proposer des vues de l'édifice en tant qu'« unified and harmonious whole »[56], dans lequel les relations entre les parties sont explicites et claires, ce qui permettra aux commanditaires comme aux différents corps de métiers de travailler à partir des mêmes documents en ayant dès le début une vision globale du projet, en plan et/ou en élévation, ainsi qu'en détail. La systématisation de l'utilisation de la perspective en Europe durant le XVI^e^ siècle va être déterminante pour l'histoire du regard, et ce durant plusieurs siècles : érigée en logique universelle[57] et présentée comme objective, la perspective devient un

[53] La théorie de la « costruzione legittima » est formulée par Alberti dans *Della pittura*, écrit en 1443 et imprimé en 1511. La diffusion de cette théorie, au cours des XV^e^ et XVI^e^ siècles, amène le développement de la conception architecturale en plan et en élévation et la recherche d'échelle.

[54] SAVIGNAT, Jean-Michel, « Architecture, art du dessin », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*, *op. cit.*, p.22.

[55] Pour plus de details sur cette question, se reporter à KULTERMANN, Udo, « The Function of architectural drawings », *Umeni*, 1995, vol. 43, n°4, p.300.

[56] (ensemble unifié et harmonieux.). SMITH PIERCE, James, « Architectural drawing and the intent of the architect », *Art journal*, tome 27, 1967-68, p.57 (notre traduction).

[57] Selon Jean-Michel Savignat, en effet, on considère alors rapidement que toute image doit être représentée exclusivement en géométral ou en perspective. Toute autre représentation ne serait pas

code dans la représentation de la nature et influe sur les représentations mentales des hommes. La mesurabilité de toute chose, notamment, est un aspect novateur et intéressant lié au développement de cette conception – et de cette perception – de l'environnement. Il est donc possible de dire que la perspective accompagne et génère simultanément une nouvelle approche de l'espace[58], en grande partie liée au dépassement des structures féodales.

En parallèle de ces changements d'ordre théorique, certaines modifications dans les techniques constructives vont avoir des répercussions sur le rôle de l'architecte et par conséquent sur les représentations qu'il crée. Ainsi, l'accroissement du nombre de constructions de maçonnerie et de pierre, au détriment du bois, à partir du XV^{e} siècle, conduit à une valorisation du rôle de maçon par rapport à celui de charpentier. En France, la maîtrise, rendue obligatoire pour exercer, entraîne la naissance du compagnonnage afin de permettre l'accès du plus grand nombre au savoir, ce qui demeure complexe en raison du caractère « fermé » des corps de métiers et des ventes royales de maîtrises, notamment à des bourgeois, qui se perpétuent durant tout le XV^{e} siècle. Cependant, malgré ces contretemps ou passe-droits, la multiplication des constructions en pierres ainsi que l'évolution des types d'édifices commandés (palais fastueux non défensifs, édifices liés au pouvoir civil) conduit à certains changements, tel la systématisation des « prix faits » destinés à garantir les matériaux et les travailleurs pour le chantier concerné, et qui constituent aujourd'hui des sources documentaires inestimables. Mais par-dessus tout, le changement le plus radical lié à ces évolutions théoriques et constructives demeure celui du statut de l'architecte.

Il semble que ce soit en Italie que la figure de l'architecte humaniste – voire philosophe – prenne naissance, avant de venir, notamment par le biais des cours des rois, se développer en France et dans le reste de l'Europe. En France, le terme d'architecte n'avait à l'époque pas de signification arrêtée[59], on trouve parfois la mention de

---

recevable dans le cadre d'un projet d'architecture. C'est ce qu'il nomme la « rationalisation des méthodes de représentation graphique ». (Cf. SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII^{e} siècle*, *op. cit.*, p.51.)

[58] Notons que la perspective telle qu'elle se développe au XVI^{e} siècle est avant tout une perspective à point de vue central, supposant donc la fixité du regard et de l'image observée, ce qui induit une forme de subjectivité, un fait qui est généralement omis dans les textes et traités qui désignent la perspective comme un système rationnel apparemment infaillible.

59 Nous suivons ici l'opinion de Jean-Michel Savignat. Selon lui, le premier document employant le terme « architecte » serait un relevé de paiement effectué à Philibert de l'Orme pour le tombeau de

« deviseur de plan » qui offre l'avantage d'insister sur les caractéristiques principales de la fonction, c'est-à-dire la parole et le dessin, mais là encore, le rôle de cette personne n'est que peu défini. Il semble que ce soit avec le développement des dessins et de la perspective que la figure de l'architecte telle qu'elle est conçue aujourd'hui se développe, en rupture avec la pratique constructive médiévale et la division du travail qui y était associée. Alors qu'on réalise progressivement que l'Eglise n'a plus l'exclusivité du savoir savant, l'architecture s'inscrit comme un potentiel domaine de réflexion et de connaissances : cette discipline se base sur des compétences à la fois théoriques et pratiques, intellectualisées puis transmises par des traités et des représentations. Le rôle de l'architecte ne consiste plus à reproduire ou à transmettre des modèles hérités du passé : il s'agit d'un travail de conception intellectuelle et critique, lié à des exigences précises traitées grâce à des compétences spécifiques. Il s'agit d'un travail d'abstraction, qui se différencie nettement de celui des constructeurs des périodes précédentes, qui faisaient évoluer le projet à même le sol, sur le chantier, en fonction des nombreux aléas auxquels ils étaient soumis.

Il est notoire que le dessin apparaît progressivement, au cours du XVI^{e} siècle, dans les traités d'architecture, qui fleurissent alors[60], en tant qu'élément constituant du processus constructif, fiable et raisonné :

> « Le dessin est donc un projet précis et fixe, conçu par l'esprit et obtenu au moyen de lignes et d'angles, qu'une intelligence inventive et savante a portés à sa perfection. »[61]

Alberti le classe néanmoins dans la phase de conception de l'architecture, rappelant que cette pratique n'est pas considérée comme artistique[62] : « [la conception est le] dessin

---

François 1er en 1549. ce terme aurait été choisi pour sa filiation avec l'architecture du *Quattrocento* italien et avec l'Antiquité. (Cf. SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p.65.)

[60] En France, par exemple, après les premières traductions des traités d'Alberti, paraissent en 1567 le traité d'architecture de Philibert de l'Orme, *Le Premier tome de l'architecture*, suivi de celui de Jacques Androuet du Cerceau, *Les Plus beaux bâtiments de France*, en 1572-1579 (en deux tomes).

[61] ALBERTI, Leon Battista, *L'Art d'édifier*, texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004, 599 pages, p.55-56. Note : le texte original, *De Re aedificatoria*, est paru pour la première fois en latin, treize ans après la mort d'Alberti, en 1485. Le choix de travailler sur cette traduction annotée a permis d'opter pour une traduction récemment améliorée (la dernière traduction française était celle de Jean Martin, en 1553) et largement documentée.

d'une préordination arrêtée et rigoureuse, conçue par l'esprit, faite de droites et d'angles. »[63] Il loue aussi la précision et la recherche de perfection de certains architectes qui créent, en plus des esquisses, des plans et des maquettes afin de mieux visualiser le résultat escompté et les proportions, et d'évaluer le travail nécessaire, mais insiste sur la nécessité pour ces représentations, en tant qu'outil de travail, de demeurer simples et sans ornements[64]. En somme, les représentations d'architecture, selon Alberti, n'ont pas d'existence propre et sont uniquement des outils au service de l'architecte qui, aidé par une solide culture et une connaissance approfondie de l'art des proportions, les utilise afin de mieux visualiser le résultat escompté pour ses projets. Notons enfin que ce théoricien utilise en général le terme de « linéament » pour désigner le dessin d'architecture, ce qui indique bien qu'il se concentre sur son rôle de définition, de tracé des contours potentiels ou réels de l'édifice, et n'envisage en aucun cas un travail d'ordre artistique ou créatif dans ce domaine.

Cette opinion semble partagée par Philibert de l'Orme qui, dans son traité, *Le Premier tome de l'architecture* paru en 1567, relate sa propre expérience. Ce traité est souvent considéré comme un très bon aperçu de la définition du rôle de l'architecte durant la Renaissance et il est intéressant de noter que, dès le début du traité, une place importante est faite au dessin : ce dernier est présenté comme un support de communication et un outil de composition pour l'architecte, mais n'a pas de fin en soi.

Nombreux sont les traités d'architecture dans lesquels une large place est faite au dessin, qui apparaît dès lors comme l'une des caractéristiques du savoir et du métier de l'architecte. De plus, certains traités « en images » voient le jour : axés essentiellement sur les représentations, considérées parfaitement fidèles à la réalité, ils vont avoir une influence importante pour la transmission des modèles architecturaux, alors que de

---

[62] Le dessin, jusqu'à la Renaissance était en effet considéré comme accessoire et souvent déprécié. On lui reconnaissait en revanche une utilité technique d'observation de la nature et un rôle dans la composition des œuvres, ainsi qu'une valeur pédagogique. Alberti recommande donc de l'utiliser pour retenir et tenter de comprendre les œuvres des maîtres anciens, en se basant sur une parfaite compréhension des mesures et des proportions. Pour plus de détails, se reporter à ALBERTI, Leon Battista, *L'Art d'édifier*, texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, *op. cit.*, p.459.

[63] ALBERTI, Leon Battista, *De Re aedificatoria*, cité dans SAVIGNAT Jean-Michel, « Architecture, art du dessin », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècle*, *op. cit.*, p.23.

[64] Pour plus de détails, se reporter à ALBERTI, Leon Battista, *L'Art d'édifier*, texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, *op. cit.*, p.98-100.

nombreux dessins ou projets étaient détruits en fin de chantier[65]. Ajoutons que Giorgio Vasari, dans les *Vite de'piu eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, édité en 1550 puis une seconde fois en 1568, classe d'ailleurs l'architecture parmi les trois arts majeurs, dits aussi « trois arts du dessin ».

La Renaissance voit donc le dessin d'architecture acquérir un nouveau statut, une nouvelle dimension au sein du processus créatif. Qu'il soit orthographié « dessin » ou « dessein »[66], il est reconnu en tant qu'outil de travail, utilisé pour convaincre et pour expliquer, et contribue à l'émergence de l'architecte en tant qu'intellectuel, en tant que concepteur. Cependant, et même s'il diffère en tous points des premiers dessins d'architecture que l'on trouve à la période médiévale, ce dessin d'un genre nouveau n'en demeure pas moins une trace de la domination politique et idéologique de l'espace. Parmi les plus grandes puissances de l'époque, la plupart semble adopter la perspective comme une norme universelle, et les dessins sont utilisés, en raison de leurs qualités didactiques, pour diffuser une image du pouvoir à la population. Le cadre des pratiques sociales se trouve alors défini « par » la perspective et « en » perspective, comme si la rationalisation attachée à cette dernière avait le pouvoir de rejaillir positivement sur la société qu'elle permettait de décrire.

[65] Voir à ce sujet RECHT, Roland, *Le Dessin d'architecture, origine et fonctions*, *op. cit.*, p.57 et suivantes.
[66] Les deux orthographes, héritières de l'italien « disegno », coexistent en effet jusqu'au XVIII^{e} siècle.

c- Science et illusion, les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles

Le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle voient coïncider deux approches de la représentation architecturale : en effet, la prolifération de traités amorcée au XVI^e^ siècle se poursuit, notamment en France et en Italie[67], et de nouvelles théories scientifiques apparaissent dans le domaine de la géométrie et de la perspective, tandis que des représentations d'un genre nouveau, basées sur l'illusion et la fiction voient le jour.

La théorisation de la perspective et de la géométrie est un sujet d'étude important aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, surtout en France où plusieurs traités majeurs voient alors le jour : les travaux de Girard Desargues (1591-1662), de Nicolas-François Blondel (1618-1686) et plus tard de Gaspard Monge (1746-1818) témoignent de cette recherche de compréhension et d'amélioration des théories de la perspective par la géométrie. Il faut ici préciser que l'apparition de ces études au XVII^e^ siècle est liée au contexte particulier dans lequel les techniques de construction évoluent, l'emploi de la pierre et d'autres matériaux « rares » (brique, verre) se généralise dans les constructions civiles, le dessin d'architecture commence à être utilisé pour des constructions courantes, les commanditaires changent[68] et la transmission du savoir passe de l'oralité à l'écrit.
Ces bouleversements induisent certaines remises en question, notamment au sujet de la perspective à point de vue central, qui crée parfois des distorsions selon la position de l'observateur : l'objectivité et la précision du message transmis par l'image sont alors fortement remises en cause. Les discours de René Descartes (1596-1650) à ce sujet ne font que renforcer le trouble, notamment lorsqu'il parvient à la conclusion, dans le

[67] Suite à la Renaissance et au développement de l'imprimerie, la France et l'Italie ont acquis sur le plan de l'art et de l'architecture une certaine hégémonie au niveau européen, attestée notamment par le fait que les grandes cours d'Europe (Allemagne, Angleterre, Autriche) faisaient appel à des artistes français ou italiens pour d'importantes commandes. Les exemples cités dans cette partie seront donc essentiellement français et italiens en raison de ce contexte. Notons également que les crises traversées par certains pays (pénuries alimentaires répétées, guerre de Trente Ans en Allemagne de 1618 à 1648) expliquent aussi partiellement ce phénomène.

[68] Dans le cas de la France en effet, au cours du XVII^e^ siècle, les principaux commanditaires sont successivement des nobles de cour et d'épée, des officiers de la couronne (essentiellement des ministres et des conseillers), puis des financiers. Au fil du siècle, l'importance de la noblesse décroît par rapport à celle de la bourgeoisie. S'ajoutent à cela des petits et moyens propriétaires urbains (artisans, commerçants) de plus en plus actifs et nombreux. Notons enfin qu'avec la Contre-Réforme, les ordres religieux s'installent dans les villes, générant de nouvelles commandes et de nouvelles exigences.

quatrième discours de *La Dioptrique* (1637) qu'une image ne doit pas forcément ressembler à la réalité pour que l'illusion soit parfaite[69].

Ce qui est en jeu dans ces différents traités et dans les réflexions de Descartes, est le début d'une dépersonnalisation de la vision : celle-ci, et par conséquent les représentations qui en découlent, était jusqu'alors liée à une découverte personnelle et empirique de l'espace. Ce que recherchent les théoriciens, c'est un dépassement de cette relation d'ordre « personnel » à l'espace afin de proposer un rendu mathématique qui peut être saisi et compris en dehors du rapport direct de l'individu à son sujet de représentation. Cette théorie est notamment exposée dans les travaux de Desargues[70] (**fig. 3**).

La naissance de la géométrie projective, basée sur cette dissociation entre le signe et la ressemblance, induit des représentations graphiques abstraites, qui coexistent pendant un temps avec des images figuratives, faisant référence à ce que l'œil peut voir. Cependant, ce sont les représentations abstraites, basées sur une recherche rationnelle, qui vont s'imposer au XVII^{e} siècle et dominer ensuite la production du XVIII^{e} siècle.

L'évolution de la représentation architecturale à partir du XVII^{e} siècle peut être liée à un autre événement majeur, la création en France de l'Académie Royale d'Architecture, en

[69] « Et si, pour ne nous éloigner que le moins qu'il est possible des opinions déjà reçues, nous aimons mieux avouer que les objets que nous sentons envoient véritablement leurs images jusques au dedans de notre cerveau, il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image : mais qu'il suffit qu'elles leur ressemblent en peu de choses ; et souvent même, que leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire. Comme vous voyez que les tailles-douces, n'étant faites que d'un peu d'encre posée çà et là sur du papier, nous représentent des forêts, des villes, des hommes, et même des batailles et des tempêtes, bien que, d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles aient proprement la ressemblance ; et encore est-ce une ressemblance fort imparfaite, vu que, sur une superficie toute plate, elles nous représentent des corps diversement relevés et enfoncés, et que même, suivant les règles de la perspective, souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles ; et des carrés par des losanges que par d'autres carrés ; et ainsi de toutes les autres figures : en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler. Or il faut que nous pensions tout le même des images qui se forment en notre cerveau, et que nous remarquions qu'il est seulement question de savoir comment elles peuvent donner moyen à l'âme de sentir toutes les diverses qualités des objets auxquels elles se rapportent, et non point comment elles ont en soi leur ressemblance. ». DESCARTES, René, *Discours de la méthode de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences. Plus la Dioptrique…*, Imprimerie Jean Maire, 1637, 153 pages, p.38-39. Notons qu'à la même période de nombreux mathématiciens travaillent sur la question de l'optique et de la perception, ce qui inclut le travail de Descartes dans un contexte scientifique avéré. Remarquons enfin que ce chapitre est le seul à ne pas être illustré, contrairement au reste de l'ouvrage, comme si cela s'avérait impossible de proposer une représentation correcte de ces effets illusoires.

[70] Pour plus de détails, se reporter à SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII^{e} siècle*, *op. cit.*, 204 pages, p.127, et à DHOMBRES, Jean, SAKAROVITCH, Joël (dir.), *Desargues en son temps*, Paris, Librairie scientifique A. Blanchard, 1994, 483 pages.

1671, à l'initiative du Ministre Colbert. Cela est significatif d'un changement dans la considération et le statut de l'architecte[71] au sein de la société, ce qui va de pair avec une précision du rôle qui lui est attribué, en l'occurrence, asseoir le pouvoir dans le territoire et influer ainsi sur les comportements humains. Cette institution marque également la fin progressive du système des corporations[72] et propose de garantir aux architectes un statut, de protéger leurs intérêts et d'assurer la formation des nouvelles générations.

Dès les premières années, l'enseignement dispensé à l'Académie va avoir une influence sur les représentations d'architecture, ce dont témoigne la publication en 1675 du *Cours d'architecture enseigné à l'Académie Royale d'Architecture* de Nicolas-François Blondel, directeur et professeur à l'Académie, qui propose un réel renversement du discours sur l'architecture en axant son propos sur l'esthétique et la décoration[73]. Cette position idéologique semble être liée au fait que les architectes, ne parvenant pas à prendre le pouvoir sur la totalité du processus de production, entendent bien conserver une supériorité d'ordre intellectuel sur les maîtres maçons, en affirmant le caractère artistique de leur travail. La distinction entre l'architecte « artiste » et l'architecte « entrepreneur » s'accentue alors, le premier s'attachant essentiellement au travail de création et de conception de grands projets, le second se spécialisant dans la construction courante et prenant en charge les différents aspects du chantier. En France, après la création de l'Académie, c'est la « qualité » d'un édifice, c'est-à-dire le soin apporté à sa conception et à sa décoration, qui le distingue, ce qui a inévitablement des conséquences sur les représentations qui doivent rendre cette évolution culturelle et appuyer ce discours théorique. L'Académie a eu une influence très importante durant toute son existence – jusqu'en 1793 – et même au-delà, en ce qu'elle était responsable

[71] Nous tenons à préciser que le terme d'architecte ne répond pas encore à une législation bien précise, et que ce titre était parfois pris d'office par certaines personnes. Cette profession souffrira d'ailleurs pendant longtemps d'un manque de réglementation : à titre d'exemple, en France, la loi définissant clairement les conditions d'attribution du titre d'architecte et d'exercice de la profession date seulement de 1977 (Loi n° 77-2 du 3 janvier 1977).

[72] Le système des corporations disparaît progressivement à partir de la fin du XVII^{e} siècle, mais on considère généralement que c'est la Révolution qui y met un terme définitif.

[73] Il semble intéressant ici de citer la réflexion de Jean-Michel Savignat à ce sujet : « En effet, l'ordre inéluctable du discours tel qu'il était suivi dans les traités de la Renaissance était : construction (la solidité) – distribution (la commodité) – décoration. Le discours instaurateur de l'architecture partait du "pratique" pour en arriver au niveau esthétique : on commençait par parler des fondations, pour déboucher sur les éléments du "beau", les ordres d'architecture. Ainsi le plan des traités suivait généralement le déroulement du processus d'érection d'un édifice. Avec Blondel, ce discours est inversé, l'élément décoration venant au premier plan [et prenant] une importance démesurée par rapport aux autres (…). ». SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIIIe siècle, op. cit.*, p.102.

de l'émergence de nouvelles théories et pratiques du dessin d'architecture. Etant donné que les architectes voyageaient, pour leur loisir ou leur travail, et qu'ils diffusaient ainsi leurs dessins ou projets lauréats de concours, le style né des enseignements de l'Académie s'est largement diffusé en Europe durant plus d'un siècle. Il est notoire que cette influence se retrouve jusqu'en Italie, pays qui avait conservé depuis la Renaissance une certaine hégémonie dans le domaine de l'art et des modèles académiques. Nul doute que la création de l'Académie de France à Rome (1666), proposant une pratique permanente du dessin, de la « veduta » et des caprices, a elle aussi contribué à ce rayonnement et à cette homogénéisation des modèles de dessins. Notons enfin que le monde hellénique commence alors à être mieux connu[74], ce qui aura des influences indéniables sur les enseignements et la culture visuelle du XVIII^{e} siècle.

De plus, en ce qui concerne le rayonnement et la connaissance de l'architecture italienne, les *Dix Livres d'architecture* de Vitruve sont toujours étudiés avec le plus grand respect, mais le fait qu'ils ne soient pas illustrés[75] conduit rapidement les architectes à se tourner vers des publications récentes et illustrées, comme l'imposant ouvrage de Bernard de Montfaucon (1655-1741) *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*[76] (**fig. 4**), ou vers la source de connaissances actualisées que représentent les fouilles archéologiques, et notamment celles d'Herculanum et de Pompéi. Les relevés, recueils de dessins et de gravures et de peintures alors réalisés en Italie sont diffusés grâce aux voyages et aux correspondances des jeunes artistes (Robert Adam, Charles-Louis Clerisseau) et des érudits (Joachim Winckelmann, le Comte de Caylus).

---

[74] En effet, en Angleterre, les publications issues de séjours archéologiques dans le monde hélennique se succèdent à partir du milieu du XVIII^{e} siècle. Nous en retiendrons : *The Ruins of Palmyra* (1753) et *The ruins of Balbec* (1757), parues à la suite d'expéditions conduites par J. Dawkins et R. Wood ; *The Antiquities of Athens* (1762), par J. Stuart et N. Revett. Dans cette « course aux découvertes », les anglais sont concurrencés par les français, comme l'atteste la publication en 1758 de l'ouvrage de J.-D. Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Tous ces ouvrages étaient illustrés de planches gravées attestant d'un travail archéologique scrupuleux en Grèce et en Asie Mineure. Ils ont contribué à une mise à jour et une précision des connaissances dans ce domaine, assurant ainsi la relève du recueil de modèles de Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen architektur* (1721) qui, malgré le grand succès qu'il rencontra, comportait quelques approximations.

[75] Les premières éditions des *Dix livres d'architecture*, parues au XV^{e} siècle, n'étaient en effet pas illustrées, conformément au texte original. La première édition illustrée est celle de Fra Giocondo, parue à Venise en 1511, et comportant trente-six gravures. De nombreuses éditions illustrées suivront, mais le fait que les dessins aient été réalisés des siècles plus tard leur enlève une certaine légitimité. C'est pour cela que nous considérons qu'à l'origine, ce livre n'est pas illustré. Voir à ce sujet l'article de Roland Recht, « Des Images pour Vitruve », *in* RECHT, Roland, *Le Dessin d'architecture, origine et fonctions, op. cit.*, p.119-125.

[76] Cet ouvrage au caractère encyclopédique, malgré ses dix volumes et son coût très important, fut épuisé en quelques semaines, ce qui atteste d'une réelle soif de connaissances précises, actualisées et illustrées concernant l'antiquité.

Durant le XVIII[e] siècle, le néo-classicisme gagne l'Europe et les tendances amorcées au siècle précédent s'accentuent. L'orientation générale est de tendre vers une plus grande rationalisation du travail de conception. Les travaux de Gaspard Monge (1746-1818) témoignent de ce contexte, qui se reflète surtout dans sa théorie de la « géométrie descriptive ». Selon Monge en effet, cette science – le terme est employé à dessein – permettrait, en se basant sur la géométrie, d'accepter la contrainte des deux dimensions de la feuille de papier afin de tenter de produire la représentation en trois dimensions la plus vraisemblable. L'image est donc peu à peu considérée et créée en tant que signe et non plus en tant que témoin d'une expérience individuelle. Notons que selon Udo Kultermann, l'évolution du dessin d'architecture liée aux théories de Monge aura des conséquences capitales pour l'histoire de la discipline :

> « This new method of descriptive geometry, (…) became central to the development of architectural drawings in the nineteenth and twentieth centuries (…). »[77]

Cependant, comme précisé précédemment, ces dessins rationnels et géométriques coexistent avec une autre forme d'expression dessinée, plus inventive, que l'on a parfois nommée « architecture de fiction ».

Le XVII[e] siècle, en effet, voit, avec le développement de l'art baroque et la maîtrise grandissante des théories de la perspective, se développer la pratique des anamorphoses et des trompe-l'œil. Réalisés directement sur les murs des bâtiments ou des jardins, ces derniers avaient pour but de surprendre le visiteur, de l'amuser, mais aussi de produire l'illusion d'un prolongement de l'architecture existante, ou de compléter les compositions. Cette pratique se propage d'abord en Italie sous le nom de « quadratura », comme le souligne Daniel Rabreau :

> « (…) les peintres de la *quadratura* diffusèrent cette spécialité artistique savante. Elle s'appuyait sur la scénographie, au théâtre, à l'église, dans les

[77] (Cette nouvelle méthode de géométrie descriptive, (…) s'avéra majeure pour le développement des dessins d'architecture aux XIX[e] et XX[e] siècles (…).). KULTERMANN, Udo, « The Function of architectural drawings », *op. cit.*, p.300 (notre traduction).

> entrées de palais et lieux publics lors des fêtes, et devint une des branches de l'architecture. Par le biais du dessin, elle fut aussi illustrée dans d'innombrables traités théoriques ou pratiques et diffusée à l'échelle réduite sous forme de gravure. » [78]

Largement diffusées donc, ces images illusionnistes gagnent d'autres pays, dont la France où les « perspecteurs »[79] vont contribuer à remettre en question la perspective à point de vue central héritée de la Renaissance, et insuffler l'idée qu'une autre vision du monde est possible et que les représentations sont – volontairement ou non – parfois trompeuses.

Les prémices de ce nouveau type de créations peuvent également être vues dans les enseignements d'un genre nouveau qui émergent au XVIII[e] siècle, comme par exemple ceux de Jean-Laurent Legeay (1710-1786) ou de Jacques-François Blondel (1705-1774). Ce dernier, dans son école privée puis à l'Académie d'architecture, va encourager la pratique du dessin, et porter une attention particulière aux détails et aux ombres (**fig. 5**). Un glissement s'opère progressivement du dessin considéré comme un outil de travail vers un dessin à dimension artistique, destiné non plus seulement à convaincre, mais aussi à captiver le public. D'ailleurs, à la même époque, de nombreux architectes, majoritairement français, italiens et anglais, sont aussi peintres de ruines. La plupart des scènes faisant appel à l'imaginaire de leur auteur, il devient alors souvent difficile de faire la part de ce qui relève du réel, du relevé, et de ce qui résulte d'un travail de composition, de juxtaposition, voire d'invention, surtout quand on sait que la plupart des édifices antiques étaient alors partiellement enfouis[80]. Certaines représentations atteignent même un degré d'aboutissement comparable à celui d'œuvres picturales, si bien que l'on suppose que les architectes créaient parfois des dessins sans

[78] RABREAU, Daniel, *Les Dessins d'architecture au XVIII[e] siècle*, *op. cit.*, p.12. L'importance de l'activité des architectes dans le domaine des arts du décor peut être liée au fait qu'ils y trouvent une certaine liberté de création.

[79] Dessinateurs savants, créant par des calculs complexes des anamorphoses et autres curiosités visuelles. Ce terme est emprunté à Jean-Michel Savignat (SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII[e] siècle*, *op. cit.*, p.126).

[80] Pour cette question, se reporter au catalogue d'exposition *La Fascination de l'Antique. 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, publié à l'occasion de l'exposition « La Fascination de l'antique. Rome 1700-1770 » au Musée de la civilisation gallo-romaine du 20 décembre 1998 au 14 mars 1999, Paris, Somogy, Lyon, Musée de la civilisation gallo-romaine, 1998, 215 pages.

qu'une commande ne leur ait été passée, ce qui induirait un réel changement dans la pratique du dessin d'architecture, qui aurait alors acquis une relative autonomie.
Ce changement peut aussi être lié à la place prépondérante des ingénieurs dans la conduite de chantiers, ce qui accentue la distinction précédemment évoquée entre « architecte artiste » et « architecte entrepreneur ». Jean-Michel Savignat déclare ainsi :

> « L'architecte, coupé de toute responsabilité directe dans la construction, se replie sur sa production de papier. L'image culturelle que produira son édifice est tout entière contenue dans l'image du projet qui repose dans ses dessins. C'est là où s'élaborent et prennent forme les représentations culturelles dont l'architecte est le producteur. Le renversement du discours sur l'architecture s'accompagne d'un repli des architectes sur l'image. Dans une société qui vit de la représentation, le pouvoir accordé par la marque culturelle s'inscrit dans l'image : images dessinées ou images construites. »[81]

Mais le terme d' « architecture de fiction » est plus spécifiquement lié à des représentations qui apparaissent au milieu du XVIII[e] siècle, et qui sont le fruit des évolutions susmentionnées. Ce que désigne l'expression « architecture de fiction »[82] est un exercice de pure imagination, basé sur une connaissance approfondie des lois de la perspective. Ces dessins sont liés à la parution, entre la fin du XVII[e] et le début du XVIII[e], de plusieurs ouvrages majeurs, tels *Perspectiva pictorum et architectorum* d'Andrea Pozzo (1642-1709) paru en 1693, *L'architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alla prospettiva* de Ferdinando Bibiena (1657-1743), paru en 1711 (**fig. 6**), et *Entwurf einer historischen architektur* de Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) paru en 1721. Alors que les deux premiers ouvrages sont basés sur des démonstrations géométriques et des formules scientifiques, dont la très attendue « scène à points de fuite multiples » de Bibiena, l'ouvrage de Fischer von Erlach peut être considéré comme la première encyclopédie illustrée de l'architecture universelle. Malgré leurs différences d'approche, ces trois ouvrages séduisent par la qualité et l'inventivité de leurs illustrations, si bien que de nombreux architectes, mais aussi des peintres, s'essaieront vers le milieu du XVIII[e] siècle à dessiner dans le goût des

[81] SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII[e] siècle, op. cit.*, p.112.
[82] Georges Brunel propose également le terme d'« archéofiction ». (BRUNEL, Georges, Introduction au catalogue *Piranèse et les français 1740-1790*, catalogue d'exposition à la Villa Medicis de mai à novembre 1976, Rome, Editions Dell'Elefante, 1976, 365 pages, p.29.)

illustrations de ces traités[83], ce qui, pour reprendre l'expression de Gianni Contessi, est caractéristique d'une tendance à « rêver les yeux ouverts »[84], annonciatrice de la focalisation sur l'univers des sentiments qui surviendra au siècle suivant.

C'est dans ce contexte de renversement des valeurs et des codes des représentations qu'apparaît l'une des personnalités les plus marquantes de l'histoire de l'image en architecture, Giovanni Battista Piranesi, dit Le Piranèse (1720-1778). Selon Werner Oechslin :

> « Historically, Piranesi's statement marks the beginning of that extremely prolific development in eigteenth century Europe in which architectural drawings almost becomes a genre in its own right after assimilating from painting the methods of representation and illusion (…). »[85]

En effet, Le Piranèse met à profit ses connaissances en dessin et en traitement de la lumière pour produire des représentations inédites, souvent qualifiées de « caprices », basées sur l'utilisation conjointe de différentes techniques de perspective (linéaire, aérienne) et d'un savant jeu d'ombres. Les résultats sont souvent « dramatiques », produisent des sensations de vertiges (*Carceri*, à partir de 1745, **fig. 7**), et fascinent dès les premières publications le lectorat italien puis européen[86]. Même s'il convient de nuancer l'impact direct du Piranèse sur les architectes français et anglais du XVIII[e] siècle[87], cette personnalité exceptionnelle a néanmoins marqué l'histoire de la

[83] Pour plus de détails, se reporter à BRUNEL, Georges, introduction au catalogue *Piranèse et les français 1740-1790*, *op. cit.*, p.20-21. Notons également que les « peintres d'architecture » accèdent au cours du XVIII[e] siècle à une certaine renommée, n'allant pas jusqu'à concurrencer le peintre d'histoire mais atteignant néanmoins une certaine reconnaissance en étant exposés dans les Salons.

[84] CONTESSI, Gianni, *Ecritures dessinées, art et architecture de Piranèse à Ruskin*, *op. cit.*, p.46.

[85] (Historiquement, l'expression de Piranèse marque le début d'un développement extrêmement prolifique dans l'Europe du XVIII[e] siècle au cours duquel les dessins d'architecture deviennent pratiquement un genre autonome, après avoir assimilé les méthodes de représentation et d'illusion de la peinture (…).). OECHSLIN, Werner, « From Piranesi to Libeskind, explaining by drawing », *op. cit.*, p.15 (notre traduction).

[86] La première publication du Piranèse paraît à Rome en 1743, il s'agit de *Prima Parte di Architettura e Prospettiva*. Selon Daniel Rabreau, l'influence du Piranèse touche en premier lieu les jeunes artistes et architectes en formation à Rome. Ces derniers étant en majorité anglais et les français, on considère que Paris et Londres furent les premières capitales européennes à être clairement influencées par l'œuvre du Piranèse. (Cf. RABREAU, Daniel, *Les Dessins d'architecture au XVIII[e] siècle*, *op. cit.*, p.61.)

[87] L'article de Jean-François Méjanès, « Les Pensionnaires de l'Académie de France à Rome et l'Antiquité », montre en effet combien cette influence peut varier d'un artiste à l'autre, en se basant notamment sur l'impact que Piranèse a eu sur Charles-Louis Clérisseau et Hubert Robert. Pour plus de détails, se reporter à MÉJANÈS, Jean-François, « Les Pensionnaires de l'Académie de France à Rome et l'Antiquité », *in La Fascination de l'Antique. 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « La Fascination de l'antique. Rome 1700-1770 » au Musée de la

représentation d'architecture et ce jusqu'au XX[e] siècle où certains architectes se basent sur des gravures du Piranèse pour créer un décor fictif (David Greene, *Living Pod after Piranesi*, 1966, **fig. 8-9**), attestant que la sensation de mystère et de fascination qui lui est attachée demeure intacte[88]. De plus, Le Piranèse fut l'un des premiers à mêler des textes écrits à ses images originales, enrichissant le caractère innovant et narratif[89] de sa production.

Rappelons enfin que malgré le caractère pictural et inventif du travail du Piranèse, ses productions étaient avant tout des réflexions architecturales, et que le choix de s'exprimer par le dessin était lié à un contexte culturel et financier particulier, comme il le précisait lui-même :

> « Le vrai est que de tels édifices ne se voyant plus de nos jours qui soient l'objet d'une dépense égale à celle que requerrait la construction d'un forum de Nerva, d'un amphithéâtre de Vespasien, d'un palais de Néron ; et que n'apparaissent ni Princes, ni hommes privés qui soient disposés à en faire. (…) Je ne vois de parti autre qu'il me reste, ni à aucun autre architecte moderne qui soit, que d'exposer mes idées par des dessins. »[90]

---

civilisation gallo-romaine du 20 décembre 1998 au 14 mars 1999, Paris, Somogy, Lyon, Musée de la civilisation gallo-romaine, 1998, 215 pages, p.95-97.

[88] Le travail de Piranèse est également cité régulièrement par les architectes contemporains en tant que référence, comme en témoigne par exemple ce commentaire de Jean-Paul Jungmann : « Les projets théoriques en architecture n'existent que depuis le XVIII[e] siècle. Avant on inventait des vues uniques, des *vedute* architecturales. Piranesi gravait des dessins sans liens les uns avec les autres. Ce ne sont pas des projets à proprement parler, sauf peut-être pour le Champ de Mars, le *Campo Martio*, car c'est le seul projet pour lequel il y a à la fois un plan et des vues axonométriques de certaines parties. Je fais la différence entre les projets théoriques et les fantaisies architecturales. ». Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *Archphoto, rivista digitale di architettura, arti visive e culture* (article consultable sur Internet, se reporter à la bibliographie), 17 décembre 2001, 17 pages, p.12.

[89] Selon Gianni Contessi, le caractère narratif de certaines représentations architecturales, à partir du XVIII[e] siècle, est un aspect important du changement de statut de l'image en architecture. En effet, celle-ci se mesure alors à la narration picturale ou littéraire, abandonnant ainsi clairement son statut d'outil pratique ou documentaire pour acquérir celui d'œuvre de fiction ou d'invention. (Cf. CONTESSI, Gianni, *Ecritures dessinées, art et architecture de Piranèse à Ruskin*, *op. cit.*, p.40.)

[90] Piranèse, cité dans SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII[e] siècle*, *op. cit.*, p.166. Il emprunte la citation à Manfredo Tafuri, « Giovan Battista Piranesi, l'utopie négative dans l'architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°184, 1976, p.93-108. Cette idée est d'ailleurs partagée par de nombreux théoriciens dont Voltaire qui constate : « Il n'est pas aussi facile à un génie né avec le bon goût de l'architecture de faire valoir ses talents, qu'à tout autre artiste. Il ne peut élever de grands monuments que quand les princes les ordonnent. Plus d'un bon architecte a des talents inutiles. » Voltaire, cité dans SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII[e] siècle*, *op. cit.*, p.166.

En effet, aussi bien en France qu'en Italie, les commandes se raréfient au cours du XVIII[e] siècle, notamment en raison des crises politiques sur lesquelles nous reviendront ultérieurement. La réaction du Piranèse à ce contexte, son « repli » sur l'image, n'est pas un cas isolé : on retrouve cette attitude chez d'autres architectes contemporains, dont Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) et Etienne-Louis Boullée (1728-1799). Ces derniers en effet, rencontraient également des difficultés pour accéder à la commande et choisirent donc de produire des textes accompagnés de gravures afin de pouvoir diffuser leurs idées. Même si l'on remarque pour chacun des deux architectes une tendance à vouloir légitimer ses propres projets par une argumentation scientifique et rationnelle, les gravures les accompagnant n'en demeurent pas moins fortement imaginatives : il n'est que d'observer la célèbre gravure du *Cénotaphe de Newton* (**fig. 10**) produite par Boullée en 1784 pour être captivé par sa dimension scénographique et sa puissance dramatique, notamment due au travail des ombres[91], et penser immédiatement aux gravures du Piranèse[92] ainsi qu'à la théorie du sublime récemment énoncée par Edmund Burke[93] ou aux réflexions dites « sensualistes » qui apparaissent à la même époque. Cependant, ces architectes français étaient par ailleurs influencés par certaines théories humanistes qui ont également contribuées à la naissance de leurs projets. Ces derniers n'étaient effectivement pas conçus en vue de répondre à des besoins individuels, mais afin d'exprimer dans l'espace des valeurs collectives telle que la raison, contribuant ainsi au « progrès social » (Boullée, *Projet d'une bibliothèque publique*, *Projet de muséum*, 1784, **fig. 11**). Un changement d'échelle s'opère donc, puisque ces architectes proposent, malgré l'absence de commanditaires potentiels, des projets colossaux, parfois à l'échelle de villes entières (Ledoux, *Projet pour la ville de Chaux*, 1773-74, **fig. 12**). La valeur éducative et pédagogique de ces dessins n'était pas pour autant oubliée – Boullée utilisait d'ailleurs le terme d'architecture « parlante » – mais ils n'en demeurent pas moins des créations autonomes, le plus souvent conçues en dehors de

[91] Etienne-Louis Boullée développe d'ailleurs l'idée d'une « architecture des ombres » qu'il illustrera par de nombreuses gravures dont *Monument funéraire caractérisant le genre de l'architecture des ombres* (publié entre 1781 et 1793). Ce traitement particulier de l'image peut être relié à l'enseignement de Jacques-François Blondel dont il fut l'élève entre 1744 et 1747, et également à la découverte du travail du Piranèse, même si ce fait n'est pas attesté avec certitude.

[92] L'influence de ce dernier sur ses contemporains n'est pas une certitude car ils ne sont pas allés en Italie au cours de leur formation, mais sachant que les gravures du Piranèse étaient largement diffusées, il est plus que probable qu'ils aient été en contact avec ces représentations d'un genre nouveau.

[93] La première publication de *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* a en effet eu lieu en 1757, et la première traduction française, due à l'abbé Des François, date de 1765.

tout contexte de commande ou de nécessité, donc en dehors de toute contrainte imposée par un tiers ou un lieu.

Cette multiplication dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle des dessins inventifs, parfois même qualifiés d' « utopiques », dans plusieurs pays d'Europe ne relève pas de la coïncidence, mais témoigne au contraire d'un climat culturel général et d'une évolution des mentalités à l'égard du dessin. En effet, comme le souligne Daniel Rabreau, il faut attendre la fin du XVIII[e] siècle pour que le dessin « fini » accède à la reconnaissance en étant exposé chez les collectionneurs et même dans les Salons, qu'il ait ou non abouti à une peinture (François Boucher, *Diane Endormie*, c.1740, Jean-Baptiste Greuze, *Mort d'un père dénaturé abandonné par ses enfants*, 1769) (**fig. 13-14**). Les dessins italiens et français, parmi les plus prisés, commencent alors à être primés et commercialisés, et leur circulation parmi les différents pays d'Europe est attestée, en parallèle à celle des gravures[94]. Le dessin fait à présent partie de l'éducation nécessaire d'un gentilhomme, comme le préconisait dès 1708 Roger de Piles dans son *Cours d'architecture*[95].

Ainsi, une nouvelle conception du dessin, basée sur l'imagination et la créativité est née, parallèlement aux débats philosophiques du siècle des Lumières dont émerge l'idée que l'imagination peut aussi être source d'hypothèses et de progrès scientifique.
Une image nouvelle de l'architecte voit également le jour : celle d'un architecte dessinateur, penché sur sa feuille et entouré d'outils spécifiques, occupé à concevoir un projet dans l'abstraction du signe[96]. Contrairement aux périodes précédentes, de nombreux dessins (au crayon, à l'encre ou gravés) du XVIII[e] siècle nous sont parvenus. Ces derniers ont conservé les grandes dimensions héritées des planches de la Renaissance, mais un soin beaucoup plus grand est apporté aux détails et à la facture, ainsi qu'aux couleurs qui commencent à être codifiées (les plans et coupes étaient par exemple le plus souvent aquarellés en rose). Mis à part les projets, plans et relevés

[94] Pour plus de détails, se reporter à RABREAU, Daniel, *Les Dessins d'architecture au XVIII[e] siècle, op. cit.*, p.14 et suivantes.
[95] « Le dessin donne un goût pour la connaissance des arts et pour en faire juger au moins jusqu'à un certain point. Ce qui oblige à regarder cette partie comme nécessaire à l'éducation des jeunes gentilshommes. ». De PILES, Roger, *Cours de peinture*, 1708, cité dans RABREAU, Daniel, *Les Dessins d'architecture au XVIII[e] siècle, op. cit.*, p.13.
[96] Notons que selon Boullée, la phase de conception était une phase autonome, qu'il parvenait ainsi à justifier en dehors de toute commande. Il développe cette nouvelle théorie dans *Architecture. Essai sur l'art*, un traité qu'il rédige en 1796-1797, mais qui ne sera publié que post-mortem.

proprement dits, on considère généralement que c'est à cette période que les dessins « utopiques » ont vu le jour. En dépit de la nuance qu'il convient d'apporter au sens de cet adjectif [97]– nous y reviendrons – il est notoire que ce siècle voit s'installer une certaine prédominance du dessin d'imagination, qui permet à la créativité des architectes de s'exprimer plus librement. Comme le souligne Gianni Contessi, les architectes tel que Le Piranèse viennent alors prouver que « c'est sur le papier que se réalise l'irréalisable »[98], inversant l'ancienne subordination du dessin à la construction, et marquant ainsi la naissance de la « fiction architecturale ». La dimension expérimentale de ces dessins est ainsi acceptée et prise en compte.

Après avoir regroupé en un seul dessin, lisible par tous et utilisé sur le chantier, tous les éléments nécessaires à la construction, on assiste alors à une nouvelle distinction de la phase de conception et du processus constructif. En deux siècles, depuis l'affirmation de Philibert de l'Orme selon laquelle il suffisait à l'architecte de savoir dessiner « médiocrement, proprement et nettement »[99], l'évolution du statut de la représentation d'architecture est donc considérable.

[97] Le terme crée en effet débat, quelle que soit l'époque concernée : pour le XVIII[e] siècle, Manfredo Tafuri considère quant à lui que ces projets étaient de l'ordre du réalisable et que les propositions des théoriciens de l'architecture ne relevaient pas de l'utopie sociale mais d'un souhait concret de réforme des formes urbaines de l'époque. (Cf. TAFURI, Manfredo, *Projet et utopie, de l'avant-garde la métropole*, Paris, Dunod, 1979 [1973], 175 pages, p.12.)

[98] CONTESSI, Gianni, *Ecritures dessinées, art et architecture de Piranèse à Ruskin, op. cit.*, p.24.

[99] De L'ORME, Philibert, cité dans SAVIGNAT, Jean-Michel, « Architecture, art du dessin », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX[e] et XX[e] siècles*, *op. cit.*, p.21.

d- Révolutions : l'orée du XIX^e^ siècle

Entre la fin du XVIII^e^ et le début du XIX^e^ siècle, l'Europe vit simultanément plusieurs révolutions : des révolutions politiques tout d'abord, qui ébranlent l'équilibre de l'ancien régime monarchique, la Révolution Industrielle, ensuite, qui vient modifier le rapport de l'homme à la machine tout en créant de nouvelles professions, ce qui mène à une révolution d'un autre genre, celle du statut de l'architecte.

La fin du XVIII^e^ siècle est secouée par des crises politiques qui vont avoir de nombreuses conséquences sur la société et par conséquent sur l'art et l'architecture.
Dans le cas de la France par exemple, le règne de Louis XVI n'est pas celui qui a généré le plus de commandes architecturales. De plus, la bourgeoisie est elle aussi affaiblie et ne fait plus appel qu'à des « architectes-bourgeois »[100] pour les commandes urbaines. La Révolution qui survient en 1789 accentue encore la difficulté d'exercice de la fonction d'architecte car, même s'il est vrai que les nombreuses destructions ont entraîné des années plus tard des commandes, la position des architectes était le plus souvent délicate, surtout pour ceux qui exerçaient avant les révoltes et auxquels on attribuait souvent une « étiquette » dont il était malaisé de se défaire… En ce qui concerne la France, en définitive, il est possible de considérer que durant la fin du XVIII^e^ siècle, la question du statut de l'architecte, et de la représentation d'architecture par extension, demeure floue. En revanche, l'émergence d'une nouvelle génération d'ingénieurs-architectes, issus de l'Ecole Polytechnique[101] va être à l'origine d'une nouvelle conception de l'architecture, basée sur la rationalité et au service de l'Etat. De nouvelles institutions voyant le jour dans plusieurs pays d'Europe, il semble donc logique de former des spécialistes capables de leur donner une apparence correspondant à des exigences renouvelées, et de manipuler pour ce faire des machines issues d'innovations récentes. Mais la multiplication des ingénieurs, consécutive à cette demande de bâtiments publics et d'ouvrages d'art, ne pourrait être étudiée sans un bref retour sur le contexte de Révolution Industrielle qui l'a engendrée.

[100] Les « architectes-bourgeois » n'ont pas le droit d'entreprise : ils ne peuvent que concevoir les plans et donner des directives, mais doivent s'en remettre à un entrepreneur pour tout ce qui concerne la construciton proprement dite.
[101] L'Ecole Centrale des Travaux Publics, créée en 1794, deviendra l'Ecole Polytechnique sous Napoléon qui la réorganisa en 1804. Pour plus de clarté, nous avons choisi d'employer le terme d'Ecole Polytechnique dans toute cette partie. Cette école coexiste avec la traditionnelle Ecole des Beaux-Arts.

En effet, l'Europe de la fin du XVIII[e] et du début du XIX[e] siècle est fortement bouleversée par les évolutions techniques liées à la Révolution Industrielle et qui vont avoir des conséquences sur la vie quotidienne, sur l'économie et sur l'agriculture. C'est en Grande-Bretagne que ce phénomène est le plus marqué et apparaît dès les dernières décennies du XVIII[e] siècle. Le second pays à connaître des évolutions significatives dans le domaine industriel est la France. Les changements apportés par cette Révolution Industrielle concernent en premier lieu l'industrie qui se développe alors fortement, notamment dans les domaines de la métallurgie et des techniques de propulsion à vapeur qui vont mener à l'amélioration des transports maritimes et ferroviaires. Les voies de chemin de fer et les usines vont ainsi considérablement transformer le paysage urbain des pays industrialisés. En parallèle, au niveau économique, les brevets industriels sont créés, permettant de protéger et d'encourager l'innovation, et la libre concurrence est défendue par la Grande Bretagne, tandis qu'en France le décret d'Allarde concrétise en mars 1791 la fin des corporations. La multiplication des banques, bourses et ministères découle également d'une nouvelle conception de l'économie, et induit l'implantation de bâtiments d'un genre nouveau dans les villes européennes.

Toutes ces innovations et évolutions ont des répercussions sociales : une révolution agricole se produit au Royaume-Uni puis dans d'autres pays d'Europe avec le développement des enclosures et la fin de l'assolement triennal, conduisant les paysans qui ne possédaient pas de terres à émigrer vers les villes et à devenir ouvriers. De plus, la transition démographique qui s'opère alors dans les deux grandes puissances coïncide avec l'installation d'une stabilité économique.

C'est donc dans ce contexte de développement et d'avancées techniques que la place de l'ingénieur va s'affirmer dans le monde de l'architecture, notamment par l'intermédiaire de la systématisation des devis et des programmes. La lecture de l'ouvrage de Bernard Forest de Bélidor, *La Science de l'ingénieur* paru en 1729[102], permet de comprendre combien le rôle de l'ingénieur s'affirme au cours du siècle. En charge de l'établissement des devis, l'ingénieur va en effet obtenir une position dominante par rapport à

[102] BELIDOR, Bernard Forest de, *La Science des ingénieurs dans la conduite des travaux de fortification et d'architecture civile*, Paris, Jombert, 1729, en six tomes. [Les variations entre singulier et pluriel pour le titre sont reprises de l'ouvrage de J.-M. Savignat.]

l'architecte, car on lui confie le soin de compulser les différentes informations nécessaires à la préparation d'un chantier, de les lister et de les quantifier avec précision. Les prix, techniques, dimensions sont ainsi consignés avec soin, et le devis prend le pas sur le dessin qui, depuis la Renaissance, avait pour rôle de synthétiser toutes ces informations. Durant le déroulement du chantier, on se reporte donc au devis ou à l'ingénieur pour obtenir des précisions.

En ce qui concerne le programme, l'ingénieur a aussi un rôle prépondérant dans sa mise en place, car si l'on considère qu'il peut être pensé et conçu scientifiquement et dans l'abstraction, c'est en revanche à l'ingénieur seul qu'incombe la responsabilité de le traduire en dessin, l'architecte étant dans ce cas considéré comme un entrepreneur et non comme un créateur. Ce dernier a donc perdu ses responsabilités et sa supériorité dans la définition de l'espace.

Les dessins d'architecture dus à des ingénieurs sont radicalement différents de ceux produits seulement quelques décennies plus tôt : en France, l'enseignement dispensé à l'Ecole Polytechnique tend vers une rationalisation maximale des représentations, qui s'explique une fois encore par le contexte industriel. Le cours d'architecture y est dispensé par Jean-Nicolas-Louis Durand de 1795 à 1834. Une telle constance étant rare dans l'enseignement, on comprend que les théories rationalistes que Durand transmettaient aient eu des répercussions durables dans la France entière et même en Europe. Cette opinion est d'ailleurs partagée par Jean-Michel Savignat :

> « Faisant la transition entre deux modes de production, l'enseignement de ce premier théoricien du rationalisme architectural apparaît comme déterminant dans l'histoire de la production des édifices.
> Et une des premières manifestations de ce rationalisme va être une remise en cause globale de la tradition académique. »[103]

Cette remise en cause se manifeste par une progressive disparition, dans les représentations architecturales, de toute créativité, ainsi que des effets dont faisaient preuve nombre d'« architectes-artistes », notamment en s'appuyant sur des jeux

[103] SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p.187.

d'ombres[104] et de couleurs dans les lavis et les aquarelles. Selon Durand en effet, seule la construction et la disposition doivent primer dans l'esprit des architectes, la décoration n'étant que secondaire. L'utilisation du papier calque ainsi que du papier quadrillé, généralisée par cet enseignant dès les années 1820[105] confirme d'ailleurs cette recherche de rationalité, voire de « neutralité » : en utilisant des feuilles standardisées, en faisant primer le dessin au trait sur celui au pinceau, et en développant une réflexion sur la composition modulaire (sous forme de trame), cet enseignant tend à la normalisation de la représentation d'architecture[106].

D'autre part, l'enseignement de la géométrie descriptive par Gaspard Monge[107], toujours au sein de l'Ecole Polytechnique, va également renforcer cette tendance. Cette uniformisation du langage technique et des formes graphiques correspondantes contribue à une meilleure communication entre les ingénieurs, à une clarification des conventions et à une centralisation des décisions. A l'économie de moyens graphiques correspond un désir d'économie constructive, inscrite dans une démarche rationnelle de recherche d'efficacité et de rentabilité. Cependant, les plans ainsi obtenus sont uniquement utilisés en tant qu'outils de travail, il s'agit de documents techniques précis relatant l'ensemble des étapes constructives en vue de les transmettre aux ouvriers. L'initiative personnelle est bannie, la division entre le travail manuel et intellectuel est exacerbée et la question de la fonction sociale de l'architecture se pose : s'agit-il d'un mode d'expression ou d'un outil de régulation sociale ?

---

[104] Les ombres ne disparaissent pas des représentations mais font elles aussi l'objet d'une rationalisation : il n'est plus question d'ombrer un dessin afin de le rendre « dramatique » ou attractif, mais de dessiner éventuellement quelques ombres calculées scientifiquement, sans aucune visée illusionniste.

[105] Pour plus de détails, se reporter à RECHT, Roland, *Le Dessin d'architecture, origine et fonctions, op. cit.*, p.147.

[106] Notons en tout cas que Durand ne nie jamais l'importance capitale du dessin dans la conception architecturale, puisqu'il y consacre entièrement la préface de son *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique*, 1819. Son attitude se résume en fait à refuser de considérer le dessin d'architecture comme un domaine de création autonome et à rejeter toute forme de valorisation « artistique » de la pratique figurative de l'architecte. Il se détache ainsi nettement de la tradition académique, ce qui semble aussi justifié par un changement de Régime et une recherche de démarcation envers les anciens symboles du pouvoir, dont l'architecture fait évidemment partie.

[107] Gaspard Monge définit ainsi la géométrie descriptive : « La géométrie descriptive est l'art de représenter sur des feuilles de dessin qui n'ont que deux dimensions, les objet qui en ont trois et qui sont susceptibles d'une définition rigoureuse ». MONGE, Gaspard, « Stéréotomie », *Journal polytechnique ou bulletin du travail fait à l'Ecole Centrale des Travaux Publics*, mars 1795.

Bien que très prisées dans le milieu scientifique et militaire[108], ces représentations comportaient néanmoins un défaut majeur : celui d'être parfois hermétiques pour un public non-initié, et de ne pas être assez descriptives ou « narratives » pour les commanditaires. La synthèse et la lisibilité recherchée à la Renaissance n'ont donc plus cours dans la représentation d'architecture : cet « éclatement » symbolise à lui seul le problème de définition du statut d'architecte au sein d'une société qui remet en question le relatif équilibre hérité de l'humanisme.

Cette généralisation de la représentation rationnelle de l'architecture se retrouve en Angleterre notamment, mais il convient de noter que dans certains pays, une vision plus subjective, peut-être plus théâtrale, de l'architecture perdure, constituant une sorte de « résistance », une survie de l'architecture de papier initiée par Le Piranèse et les architectes dits « révolutionnaires », Boullée et Ledoux.

L'une des personnalités illustrant le mieux cette tendance est l'architecte allemand Friedrich Gilly (1772-1800)[109]. L'Allemagne, malgré le morcellement territorial[110] qui la distingue des autres puissances européennes de l'époque, est en effet le creuset d'une certaine défense du dessin, et le restera jusqu'au milieu du XIX^{e} siècle environ. De nombreux peintres, mais aussi des architectes, vont ainsi, alors que la France et l'Angleterre s'orientent vers une architecture d'ingénieurs rationnelle et maîtrisée, continuer à produire des représentations d'architecture empreintes de dramaturgie. Le climat, le style du paysage, les personnages permettent de faire entrer le spectateur dans une scène théâtralisée qui va contribuer à donner un sens à l'édifice représenté. Les aquarelles de Gilly, et dans une moindre mesure celles de Friedrich Schinkel[111] qui fut son élève, s'inscrivent dans la lignée de certaines images baroques du milieu du XVIII^{e}

[108] Le monde militaire est en effet à l'origine de très nombreuses constructions, et des dessins datant du XVII^{e} siècle et des siècles suivants nous sont d'ailleurs parvenus. On considère que la construction militaire, par ses spécificités, permettait à certaines innovations de voir le jour : ce serait le cas de l'axonométrie et des premiers traités de coupe de la pierre notamment.

[109] Voir à ce sujet le catalogue *Friedrich Gilly 1772-1800, und die privategesellschaft junger architekten*, catalogue d'exposition au Berlin Museum du 21 septembre au 4 novembre 1984, Berlin, Verlag Willmuth Arenhövel, 1984, 263 pages.

[110] Ce morcellement sera réglementé par le Congrès de Vienne en 1815, scellant la naissance de la « Confédération allemande », constituée de 39 états partageant la même langue et la même monnaie. Notons qu'au XVIII^{e} siècle, la péninsule italienne était elle aussi morcelée sur le plan territorial.

[111] Le travail de Friedrich Schinkel est cependant très différent de celui de Gilly, notamment dans la mesure où Schinkel a pu accéder à la commande et voir se concrétiser de nombreux projets. Ses dessins se simplifient rapidement, l'architecte préférant ancrer sa production graphique dans un contexte social et urbain au lieu de se tourner vers le Sublime, comme en témoignera son ouvrage *Sammlung architektonischer Entwürfe*, publié à Paris, Londres et Berlin de 1819 à 1840. Gilly en revanche, notamment en raison de son décès prématuré, n'a que peu produit et sa production est de fait restée au stade d'architecture de papier.

siècle dans lesquelles « l'effet » était travaillé, recherché. Sans qu'il soit encore possible de parler de Romantisme, la dimension pathétique, sentimentale, presque musicale de certaines compositions est à retenir (*Entwurf zu einem Jagdschloß*, c. 1799-1800, **fig. 15**). Pour ces architectes allemands, la dimension artistique de la représentation architecturale ne semble pas pouvoir être ignorée.

e- L'architecture à l'époque de sa reproductibilité technique

A l'heure où l'Europe entière, teintée de classicisme, vient de se couvrir de « temples », de colonnes et de portiques, alors qu'en peinture Académisme[112] et Romantisme coexistent, les nouveaux procédés de reproduction de l'image viennent bouleverser l'histoire des représentations, qu'elles soient informatives, artistiques ou architecturales. La récente invention de la lithographie en Allemagne (1796) et sa progressive diffusion dans les différents pays d'Europe amène un bouleversement du rapport à l'image et à l'art en général : loin de la difficulté des techniques de gravure directe héritées du Moyen-Âge, la lithographie permet à une plus grande quantité de personnes de produire des gravures. Les images se multiplient et sont de plus en plus variées, les peintres s'essaient à cette technique leur permettant une multiplication inédite des épreuves. Suite à l'invention de la chromolithographie en 1839, les rues sont envahies d'affiches colorées et les revues d'illustrations inventives. Grâce à ce nouveau procédé de reproduction des images, l'art graphique connaît une importante expansion et contribue à une meilleure diffusion de la culture. Cependant, en dépit des progrès spectaculaires liés au développement de la lithographie, c'est une autre invention qui va contribuer à la connaissance de l'architecture.

La naissance de la photographie[113] dans les années 1830 va en effet être à l'origine d'un nouveau regard sur le monde, notamment en raison des principes d'objectivité et d'exactitude qui lui sont immédiatement associés, et du débat sur son éventuelle valeur artistique. Comme le souligne Walter Benjamin,

[112] Après 1793, L'Ecole des Beaux Arts de Paris succède aux Académies Royales. Elle dispense un enseignement basé sur des exercices de composition, à partir de l'étude des styles et de l'Antiquité, et perpétue la tradition du Grand Prix de Rome ainsi que celle du voyage en Italie et en Grèce. Cette formation dite « académique », et a pour but d'apprendre aux architectes un langage formaliste classicisant, traditionnellement approprié aux programmes monumentaux. Malgré l'importante influence pédagogique et esthétique de l'Ecole des Beaux Arts en Europe, Etats-Unis et Amérique du Sud, au fil des siècles, notons que le terme « académique » sera le plus souvent employé de façon péjorative après 1840.

[113] Par commodité, nous employons le terme de « photographie » pour désigner les premières expériences menées dans ce domaine, sans oublier les termes plus précis tels « héliographie », « daguerréotype » ou « calotype » qui furent successivement utilisés.

> « On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photo était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art (…). »[114]

Et en effet, c'est d'ailleurs tout le propos de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (rédigé en 1935), la photographie va considérablement influencer l'histoire de l'art et de l'architecture, en diffusant à plus grande échelle des images jugées « exactes ». Le débat sur la reproductibilité des œuvres et sur la valeur de ces copies d'un genre nouveau se poursuivra pendant des décennies, amenant notamment des formes d'expressions nouvelles et des recherches artistiques dans le domaine photographique, tel le Pictorialisme à la fin du XIX^{e} siècle. Mais ce que souligne surtout Walter Benjamin dans son ouvrage, ce sont les changements qualitatifs induits par la reproductibilité : les œuvres sont conçues par des personnes ayant conscience de ce nouveau moyen de reproduction et de diffusion et, sans que cela soit avéré au cas par cas, il est fortement probable que la photographie ait ainsi affecté la « nature » de l'œuvre d'art[115].

Il est malaisé de déterminer si la pratique de l'architecture a pu être elle aussi modifiée par le développement de la photographie, d'autant que d'éventuelles modifications semblent beaucoup plus complexes à mettre en œuvre. En revanche, l'architecture est, à l'instar de toute œuvre d'art, prisée par les photographes dès le début du siècle, pour ses qualités esthétiques mais surtout, même si cela semble pragmatique, pour son immobilité, en raison de la longueur des temps d'exposition (Jacques-Louis Mandé Daguerre, *Boulevard du temple*, 1838-39, **fig. 16**). Les photographies ainsi obtenues sont dans un premier temps uniques, ce qui accentue l'ambiguïté de leur statut, et il faudra attendre les années 1840 voire 1850 pour que le procédé de création des négatifs soit parfaitement au point, permettant une reproductibilité importante – mais pas infinie en raison de la fragilité des plaques de verre – des photographies. Rappelons enfin que les films photographiques n'apparaissent qu'à la fin du siècle, contribuant au développement de la photographie de voyage et de reportage. Il est notoire que de nombreux peintres s'essayèrent alors à la photographie, ce qui semble lié à la pratique

[114] BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2004 [1955, rédigé en 1935], 78 pages, p.34.
[115] Pour plus de détails, se reporter à BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p.30.

impressionniste de la peinture « sur le motif ». Cette technique leur permettait d'autre part d'expérimenter des effets inédits et difficilement réalisables en peinture, comme la vue panoramique.

Pour ce qui est des architectes, leur éventuel exercice de la photographie est plus rarement documenté pour le XIX^{e} siècle, il est donc difficile de savoir s'ils ont expérimenté ce nouveau mode de représentation de l'architecture. Il n'en demeure pas moins que la photographie contribue à une meilleure diffusion des grands monuments (publics, industriels etc.) de l'architecture européenne, à travers les revues et les recueils de voyages, mais aussi plus tard avec la naissance des cartes postales.

La création des Expositions Universelles à partir du milieu du XIX^{e} siècle peut également être considérée comme un moyen majeur de diffusion de l'image architecturale. Il n'est que de considérer la rapidité avec laquelle l'image du Crystal Palace (1851) de Joseph Paxton (1801-1865) fut diffusée pour en attester. L'intérêt pour ces manifestations gagna au fil du siècle toutes les grandes capitales européennes, ainsi que l'Amérique du Nord. Considérées dans un premier temps comme le domaine réservé de l'industrie et de l'ingénierie – domaines dont l'importance est croissante suite à la Révolution Industrielle[116] – ces expositions de grande envergure vont également avoir des conséquences sur l'architecture. En témoignant des dernières avancées techniques (Decimus Burton et Richard Turner, *Serres de Kew Garden*, 1845-47), elles vont contribuer à imposer une nouvelle idée de la vie urbaine et de la consommation, basée sur l'industrialisation et la standardisation. L'architecture devra s'adapter à cette évolution des mentalités et de l'offre industrielle, et mettre de côté la question des styles pour se consacrer à l'élément majeur mis en avant par les Expositions Universelles, l'utilisation massive du métal dans les constructions[117]. Malgré les protestations de certains – on cite souvent la célèbre maxime de Louis-Auguste Boileau lors de l'Exposition Universelle de 1889, « Les hangars, voilà la destination du métal. » – les

[116] En témoigent la création d'institutions d'enseignement pour les ingénieurs dans les différents pays d'Europe : en France, l'Ecole des Ponts et Chaussée (fondée par Perronet en 1747), l'Ecole Polytechnique (1794), l'Ecole centrale des arts et manufactures (1829) ; à Prague, l'Ecole Polytechnique est créée en 1806 ; à Vienne elle ouvre en 1815, et à Karlsruhe en 1825. En ce qui concerne l'Angleterre, il faudra attendre 1890 pour que la formation des ingénieurs soit institutionnalisée.

[117] Les premières utilisations du métal sont d'abord destinées au génie civil, et ce dès le début du XIX^{e} siècle (Cessart et Dillon, *Pont des Arts*, Paris, 1801-1803). Cependant, grâce au développement des colonnes et poutres en fonte, le métal est utilisé progressivement pour des halles, passages et serres, qui mettent en avant ses avantages techniques et esthétiques. Il faut néanmoins attendre les années 1850 pour que la galvanoplastie et les produits en fer laminés (tôles, cornières, T) permettent d'envisager de plus grandes portées grâce au système des treillis (Jospeh Paxton, *Crystal Palace*, 1851, Gustave Eiffel, *Tour Eiffel*, 1889).

mutations en cours vont affecter les formes de l'architecture, en allégeant les supports et en laissant une place grandissante à la lumière.

Ainsi, outre l'émulation technique que ces manifestations pouvaient générer, elles ont également contribué à une évolution des représentations d'architecture, en raison des innovations qui y étaient présentées et qui demandaient des images actualisées et attractives, ce qu'illustrent par exemple les vues dessinées depuis l'intérieur d'un monument, permises par la transparence inédite des édifices. Même si la photographie s'impose largement dans les « albums » d'expositions, le dessin d'architecture sera lui aussi recherché par les amateurs, notamment ceux d'architectes ou de décorateurs s'essayant à des formes inédites liées à la multiplicité des possibilités offertes par le métal.

Il convient d'ailleurs de remarquer que le XIX^{e} siècle, contrairement aux périodes précédentes, voit se multiplier les méthodes graphiques. La primauté d'une technique de représentation, comme ce fut le cas pour la perspective à point de vue central à la Renaissance, n'est plus envisagée : chacun, qu'il soit artiste, ingénieur ou architecte, revendique une certaine autonomie et choisit le medium qui correspond le mieux aux effets recherchés et à la destination de la représentation. C'est ainsi que sur la page de garde de ses *Entretiens sur l'architecture* (1858-1872), Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) fait mentionner « illustré de 107 gravures sur bois » (**fig. 17**). Les gravures de Viollet-le-Duc sont d'ailleurs intéressantes dans la mesure où elles témoignent de la variété des centres d'intérêt de leur auteur : des relevés de fragments d'architecture antique et gothique coexistent ainsi avec des propositions d' « architecture de fer » (*Salle voûtée, fer et maçonnerie*, 1858-72, **fig. 18**), tout à fait inscrites dans les recherches contemporaines[118]. Cependant, à la lecture de cet ouvrage, on comprend que ce fervent admirateur de l'art gothique espère l'utiliser comme modèle de rationalité architectonique[119] afin de répondre aux nouveaux problèmes architecturaux engendrés

[118] Pour plus de details, se reporter également à l'ouvrage de Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris, Mengès, 1994, 225 pages. Notons également que ces recherches d'équilibre entre tradition médiévale et modernité des matériaux seront approfondies et dépassées par l'élève de Viollet-le-Duc, Anatole de Baudot (1834-1915), notamment lors de la réalisation de l'église Saint-Jean-de-Montmartre (1894-1904), pour laquelle il utilise du ciment armé (réemment breveté par l'ingénieur Cottancin).

[119] Viollet-le-Duc considérait que le dessin était un outil d'ascension sociale et d'instruction civique, ce qui explique en partie la profusion de dessins accompagnant ses ouvrages : afin de convaincre au mieux, il utilisait le dessin pour soutenir ses théories. Il a également publié en 1879 *Histoire d'un dessinateur :*

par la société moderne, idée qu'il avait avancée dès 1846 en publiant *Du Style gothique au XIX^e^ siècle*. D'ailleurs, il est possible de voir dans les possibilités offertes par le métal à la construction (élévation, légèreté, transparence) des liens avec la recherche menée par les architectes gothiques, ce qui irait dans le sens de la théorie de Viollet-le-Duc.

Notons néanmoins que l'intérêt de cet architecte pour l'architecture gothique n'est pas un fait isolé et qu'il s'inscrit dans une mouvance plus large, liée à un contexte culturel général de recherche sur cette période, comme en attestent les ouvrages scientifiques ou littéraires qui paraissent alors, tel *Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Âge* d'Arcisse de Caumont (1824), ou encore *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo (1831). Rappelons aussi que les premiers grands travaux de restauration voient alors le jour, et que la France fait office de pionnière en créant l'Inspection Générale des Monuments Historiques en 1830.

D'autre part, toujours en France, le contexte de la Monarchie de Juillet induit un retour à des formes capables d'exprimer les valeurs royales, et le style gothique, écarté au temps de la Révolution et de l'Empire, semble alors tout à fait approprié. En parallèle, en Angleterre, le style dit néo-gothique se répand aussi, attestant d'une circulation des modèles, des idées, et des publications. La recherche d'un contrepoids à la nouvelle économie et aux changements de mode de vie, qui ont bouleversé les paysages urbains anglais en seulement quelques décennies, semble motiver ce retour à des formes synonymes de certaines valeurs religieuses et humaines. Les publications de Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1842) sont la preuve de l'approfondissement de cette recherche, qui ne se limitait pas aux seules formes, mais tentait de comprendre ce qui, dans la vie sociale et les modes de construction des XIV^e^ et XV^e^ siècles pourrait être retenu et adapté à son époque (cf. *Contrasts, or a Parallel*, 1836, et *True Principles of Pointed, or Christian Architecture*, 1841).

Ces différentes réflexions sur les formes du passé, pour la plupart accompagnées de planches illustrées, peuvent aussi être interprétées comme l'expression d'une crainte latente des éventuels effets néfastes du progrès technologique, qui sera notamment développée dans *Les Sept lampes de l'architecture* (1849) de John Ruskin (1819-1900), et qui ne cessera de s'amplifier au cours du siècle suivant.

---

comment on apprend à dessiner, ouvrage dans lequel on ressent sa profonde conviction de la transmissibilité de l'art de dessiner, qu'il considérait comme une science rationnelle et codifiée. (cf. VIOLLET-le-DUC, Eugène, *Histoire d'un dessinateur : comment on apprend à dessiner*, Paris, J. Hetzel, 1879, 304 pages, disponible en réédition).

Alors que la première moitié du siècle est marquée en Europe par les progrès techniques et reprographiques, et le contrepoint que pouvait représenter le néo-gothique, la seconde moitié sera quant à elle dominée par l'éclectisme. En parallèle de l'essoufflement du néo-classicisme et de la défense du rationalisme par Henri Labrouste, et en raison d'une meilleure circulation des images et de la curiosité grandissante des commanditaires, qui connaissent les fouilles archéologiques et s'intéressent à tout ce qui relève du « pittoresque », l'éclectisme s'impose. Selon Manfredo Tafuri, cela est également à rattacher au contexte industriel :

> « Devant un "beau morceau" d'architecture du XIX[e] siècle, on est frappé par l'exaspération formelle de l'"objet": mais on oublie trop souvent que pour les architectes de cette époque, l'éclectisme et le pluralisme linguistiques sont la seule réponse possible aux nombreux facteurs de desegregation induits par l'"univers de la precision" technologique.
>
> Il n'est pas étonnant que l'architecture ne sache répondre à cet "univers de la précision" que par l'à-peu-près et la confusion. En réalité, la structure urbaine, parce qu'elle rend compte des conflits provoqués par le triomphe du progrès technologique, change violemment de nature et se transforme en une structure ouverte où il devient utopique de chercher des points d'équilibre. »[120]

Ce style, notamment en raison de la diversité des matériaux auxquels il fait appel (fonte, brique, verre, émaux, terre cuite etc.) a amené des représentations colorées et variées qui témoignent encore aujourd'hui de projets architecturaux complets, où les décors et le mobilier étaient souvent conçus par l'architecte lui-même. Les planches – dont plusieurs dizaines sont en couleur grâce au procédé de la chromolithographie précédemment mentionné – produites par Charles Garnier (1825-1898) pour illustrer la monographie qu'il consacre à l'Opéra de Paris[121] en sont de précieux témoignages (*Le grand escalier d'honneur*, *Le foyer de la danse* 1878-1891, **fig. 19-20**).

Il est intéressant de noter que la plupart des grands monuments réalisés dans la seconde moitié du XIX[e] siècle en Europe, qu'ils adoptent le style éclectique ou non, sont généralement liés aux nouveaux besoins en équipements publics dont font preuve les

[120] TAFURI, Manfredo, *Projet et utopie, de l'avant-garde à la métropole*, *op. cit.*, p.40-41.
[121] GARNIER, Charles, *Le nouvel Opéra de Paris*, Paris, Ducher, 1878-1891, en trois tomes.

métropoles en mutations. En effet, la lacune est grande, qu'il s'agisse de gares, de grands magasins, d'édifices liés à l'enseignement ou à la culture[122], d'hôpitaux ou de prisons. L'une des raisons à ce décalage entre une population grandissante et un équipement souvent inexistant est l'extraordinaire accroissement de la population urbaine européenne au cours du siècle. Les personnalités des dirigeants de l'époque ainsi que l'importance toujours grandissante de la bourgeoisie sont également à prendre en compte. Pour les architectes, chacun de ces projets est l'occasion de mêler les récentes innovations techniques aux styles prisés du moment, ce qui conduit parfois à la réalisation de plusieurs dizaines de propositions pour un seul édifice, comme ce fut le cas pour George Gilbert Scott (1811-1878), lors de l'élaboration du projet du Foreign Office de Londres (réalisé entre 1858 et 1868)[123].

Face à la population grandissante, ces programmes d'équipement des grandes capitales sont en général accompagnés de plans de restructuration urbaine. L'urbanisme naissant propose aux villes de s'étendre au-delà des anciens remparts, mais dans une optique rationaliste et hygiéniste : ces extensions doivent être planifiées, maîtrisées et sécurisées, des réseaux d'eau et d'énergie doivent être créés et la circulation améliorée. C'est dans ce contexte que naissent des représentations d'architecture d'un genre nouveau, les grands projets urbains. Bien que des plans de villes aient existés auparavant, l'originalité des projets de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle réside dans l'ampleur des programmes qu'ils illustrent : tracés de voies de circulation, percées urbaines, extensions, aménagements, tout y est prévu. Paris, Barcelone et Vienne sont les premières capitales à se doter de ce type de plans d'urbanisme destinés à réglementer et réorganiser les villes, notamment en y intégrant les nouveaux équipements en cours de réalisation. Les plans d'Ildefonso Cerda (1815-1876) pour Barcelone (1859), d'Eugène Haussmann (1809-1891) pour Paris (1860-1870) et de Ludwig von Förster (1797-1863) pour Vienne (c.1860, **fig. 21-23**) ont en commun cette réflexion sur

[122] Rappelons que selon Gianni Contessi, « S'il a été défini comme le siècle de l'histoire, le XIX^{e} siècle peut à juste titre être considéré comme celui de l'instruction. C'est en effet au XIX^{e} siècle que sont fondées et transformées les institutions scolaires et académiques qui président à l'enseignement élémentaire, secondaire et universitaire. » CONTESSI, Gianni, *Ecritures dessinées, art et architecture de Piranèse à Ruskin*, *op. cit.*, p.143.

[123] En raison de changements successifs de gouvernements, George Gilbert Scott dut en effet passer d'un édifice néo-gothique (son style de prédilection), à un édifice d'inspiration byzantine, avant que le nouveau premier ministre, Lord Palmerston, ne lui impose un style plus classique, inspiré de l'architecture italienne et française. Pour chaque étape, l'architecte devait bien sûr concevoir l'intégralité de l'édifice sous forme de plans et d'élévations.

l’organisation de la ville : les grands axes de circulation sont reliés entre eux et desservent les gares ferroviaires, les espaces communs et piétons sont pensés et conçus en relation avec les édifices institutionnels, et partout, des espaces verts sont prévus afin de procurer respiration et agrément. A la veille du conflit franco-prussien de 1870, l’architecture est donc perçue comme le témoin de la modernité et de l’hygiène de la ville moderne : les plans régulateurs reflètent la recherche d’un ordre politique.

f- Fantaisies architecturales et végétales

A la fin du XIX^e^ siècle, les dessins d'architecture accèdent à une finesse et une perfection d'exécution jamais atteintes. Le dessin au trait, linéaire, domine la création européenne, notamment sous l'influence du dessin d'ingénieur. Cependant, en parallèle de l'éclectisme et du rationalisme, certains architectes vont rechercher plus de fantaisie afin de renouveler le langage formel. Cette nouvelle orientation peut être rattachée au développement des positions idéologiques aujourd'hui nommées « culturalistes », basées sur une réflexion organique et humaniste. L'ouvrage de Camillo Sitte (1843-1903), *Der Städtbau*, paru à Vienne en 1899, est considéré comme l'un des premiers ouvrages majeurs tentant de fonder une esthétique urbaine contemporaine en tenant compte de la morphologie des villes, ce qui s'inscrit dans l'antithèse des plans régulateurs et fut souvent considéré comme une approche positiviste et nostalgique[124]. En revanche, l'ouvrage d'Ebenezer Howard (1850-1928), *Garden Cities of tomorrow*, paru en 1902[125], rencontra un plus grand succès, en proposant une alternative suburbaine basée sur le rapport étroit à la nature.

Une nouvelle perspective s'ouvre ainsi pour les architectes et les artistes, alors qu'au cours du XIX^e^ siècle, comme le souligne Manfredo Tafuri, « (…) l'art moderne ne réussira pas à définir une orientation pertinente pour répondre aux transformations de la réalité urbaine. »[126] L'art Nouveau va proposer des créations légères et végétales, utilisant les nouvelles techniques sans souhaiter pour autant les mettre en valeur à tout prix. Alors que la photographie en couleur et le cinéma se développent, l'Art Nouveau semble s'inscrire dans une nouvelle recherche formelle et colorée, en somme dans un contexte de mise en valeur de l'imaginaire et de la fantaisie. Les dessins hérités de cette période sont toujours empreints de la linéarité et de la précision du XIX^e^ siècle, mais on y décèle aussi un goût de l'esquisse et de l'éphémère inédit, qui leur vaudra le qualificatif de « production graphique libre »[127]. Les nombreux dessins d'Hector

[124] La position idéologique de Sitte lui fait en effet parfois oublier les contraintes de la vie contemporaine, ce qui lui vaudra d'être largement critique, notamment par Le Corbusier en ces termes : « On vient de créer la religion du chemin des ânes. Le mouvement est parti de l'Allemagne, conséquence d'un ouvrage de Camillo Sitte. ». Le CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994 [1925], 284 pages, p.9.

[125] La première publication, sous le titre *To-morrow : a peaceful path to real reform*, eut lieu en 1898, mais la réédition de 1902, dotée d'un nouveau titre est en general considérée comme la référence principale en ce qui concerne les cités-jardins. C'est pourquoi nous nous basons sur cette version plutôt que sur celle de 1898.

[126] TAFURI, Manfredo, *Projet et utopie, de l'avant-garde à la métropole*, *op. cit.*, p.40.

[127] CONTESSI, Gianni, *Ecritures dessinées, art et architecture de Piranèse à Ruskin*, *op. cit.*, p.178.

Guimard (1867-1942) pour ses différents projets attestent de cette nouvelle attention portée à l'esquisse : les dessins ne sont plus seulement destinés à exposer une idée ou à communiquer des informations pratiques, ils sont aussi un espace d'expérimentation pour l'architecte, qui va – et c'est en cela aussi que cette démarche est inédite – conserver ces ébauches (Hector Guimard, *Projet d'entrée de métro, Entourage de la station du métropolitain Wagram-Mac-Mahon ; projet de motif décoratif en fonte*, 1900) (**fig. 24-25**). La représentation d'architecture adopte ainsi la flexuosité et la souplesse des végétaux, aussi bien en ce qui concerne le décor et le mobilier que pour les façades (Otto Wagner (1841-1918) *Majolikahaus*, Vienne, 1897-98) (**fig. 26**). Sans se limiter à cette seule influence, il est possible de voir dans ce souci du détail et de l'œuvre unique, travaillée avec soin dans une démarche quasi-artisanale, l'héritage partiel des théories de John Ruskin et William Morris et du mouvement « Arts and Crafts » anglais. Malgré les différences d'état d'esprit et de mise en œuvre, les multiples expressions architecturales des années de transition entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle, Modernismo, Sécession viennoise, Art Nouveau, sont toutes marquées par une recherche de finesse et de souplesse du trait, ainsi que par un soin apporté aux détails et à la pluridisciplinarité, dans des projets concernant essentiellement la vie privée et le quotidien et conçus comme des œuvres d'art totales (« gesamtkunstwerk »)[128]. Pour chacun de ces mouvements, le dessin apparaît comme le mode d'expression le plus adapté à la libération de la ligne et aussi à une certaine esthétisation des détails. En dépit du rejet dont cette période a pu souffrir au fil du XX^e^ siècle, notamment de la part d'Adolf Loos[129], elle n'en demeure pas moins un tournant important pour la

[128] L'expérience de la colonie d'artistes de Darmstadt, débutée en 1898-1899 à l'initiative d'Ernst Ludwig, grand-duc de Hesse, est représentative d'une conception proche de celle de la Sécession viennoise, mais poussée à un niveau extrême. L'idée du grand-duc était de créer un laboratoire basé sur l'art et l'artisanat afin d'améliorer la production locale et d'en accroître la diffusion et les ventes. Ainsi, sur la colline de Mathildenhöhe, il proposa à sept artistes et architectes (J.-M. Olbrich, P. Behrens, P. Huber, H. Christiansen, P. Bürck, L. Habich et R. Bosselt) de construire leurs propres maisons et ateliers en se basant sur les conceptions théoriques de la Sécession. Au fil de plusieurs expostions (1901, 1904, 1908, 1914), les artistes et architectes purent montrer au public des réalisations d'un genre nouveau, dans lesquelles l'art, et la forme de façon plus générale, était censé apporter beauté et harmonie au cadre de vie. Malgré la dimension idéaliste de cette démarche, l'impact de ces réalisations fut certain dans le sens où elles constituaient des « vitrines » des recherches artistiques et architecturales en cours, et offraient au public des exemples concrets d'alternatives à la construction industrialisée et standardisée. Les édifices de cette colonie se visitent toujours aujourd'hui.

[129] Adolf Loos (1870-1933) s'éleva en effet contre la Sécession viennoise car il considérait le soin apporté aux décors comme un travail à la fois superficiel et superflu. Adepte d'un fonctionnalisme épuré, préférant apporter du soin à la dimension sociale et pratique qu'à une recherche esthétique pure, Loos adopta une position de rejet par rapport à l'importance accordée aux arts graphiques dans le domaine de l'architecture. Il affirmait : « Architecture has sunk, due to the architect himself, to the level of a graphic art. It is not the architect who can build best that receives the majority of commissions, but the one whose work looks best on paper. They are antipodes. » (L'architecture a coulé, en raison de l'architecte lui-

représentation d'architecture qui assume sa valeur d'esquisse et de moment premier de la création architecturale.

Les changements amorcés par les représentations du début du siècle vont se perpétuer dans la conception qu'avaient les architectes du dessin : l'autonomie de ce dernier, la liberté qu'il permet, semblent acquises. Sans pour autant oublier les règles constructives et perspectives nécessaires à une certaine crédibilité, et liées à des siècles d'enseignement académique, les architectes vont s'autoriser à produire des dessins plus libres, dans lesquels leur touche, leur style personnel va apparaître et les distinguer. Avec le développement de l'axonométrie et de l'isométrie dans les premières années du XX^{e} siècle, les possibilités se multiplient encore[130]. Le travail des Futuristes italiens est significatif de ces recherches picturales intégrant les dernières avancées dans le domaine graphique à leurs projets. Dans une démarche fondamentalement différente de celle qui avait cours dans le Nord de l'Europe, les Futuristes vont choisir de se positionner dans l'acceptation et la reconnaissance des dernières avancées technologiques. Considérant, à l'instar des principes énoncés par Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) dès 1909, la machine comme le nouveau modèle esthétique, Antonio Sant'Elia (1888-1916) va tenter de transmettre par le dessin les théories qu'il énonce dans le *Manifeste de l'architecture futuriste* en 1914[131]. Les représentations qu'il produit alors témoignent d'une audace et d'un dynamisme inédits dans l'histoire du dessin d'architecture. Basé sur un refus du passé et de l'ornement décoratif, son propos se construit autour de la rupture avec la tradition architecturale, considérant que le monde moderne est intrinsèquement artificiel et en perpétuel renouvellement :

---

même, jusqu'au niveau de l'art graphique. Ce n'est pas forcément celui qui arrive à mieux construire qui recevra la grande majorité des commissions, mais celui dont les travaux ont l'air meilleurs sur le papier. Ce sont deux antipodes.). LOOS, Adolf, *Aus meinem leben,* cité dans KULTERMANN, Udo, « The Function of architectural drawings », *op. cit.*, p.300 (notre traduction).

[130] Nous suivons ici, entre autres, la théorie de Bruno Reichlin selon laquelle l'apparition de la vue axonométrique est révélatrice d'un changement de conception du dessin d'architecture : « axonometric representation marks the shifting of architectural interests away from the finished work towards the formatory operations and the concepts that inspire them. ». (La représentation axonométriques indique un changement essentiel de l'intérêt architectural, se tournant, non plus vers le travail accompli mais plutôt vers les processus de formation et les conceptions qui l'inspirent.). REICHLIN, Bruno, « Reflections. Interrelations between concept, representation and built architecture », *Daidalos* n°1, 1981, p. 67 (notre traduction).

[131] Notons que le premier manifeste de l'architecture futuriste, œuvre de Umberto Boccioni en 1913, est resté inédit en raison de conflits au sein du groupe. Un troisième manifeste sera également publié en 1920 par Virgilio Marchi, et un quatrième en 1926 par Prampolini. Cependant, on considère en général le manifeste de Sant'Elia comme le texte de référence.

> « Nous sentons que nous ne sommes plus les hommes des cathédrales, des palais, des tribunes ; mais ceux des grands hôtels, des gares, des routes immenses, des ports colossaux, des marchés couverts, des galeries lumineuses, des voies rectilignes, des démolitions salutaires. Nous devons inventer et refabriquer la ville futuriste à l'image d'un immense chantier tumultueux, agile, mobile, dynamique de toutes parts, et la maison futuriste comme une machine gigantesque. »[132]

Les représentations de Sant'Elia, peu nombreuses en raison de sa mort au combat en 1916, témoignent d'une fougue et d'une liberté de trait émanant de sa conviction profonde que l'architecture est le support d'un monde neuf, acceptant pleinement la vitesse, l'obsolescence et le machinisme. Parmi ces images, aucun plan d'ensemble ni projet d'aménagement intérieur : seules des vues extérieures, privilégiées pour leur puissance émotive, sont présentées. Les procédés innovants dont témoignent les vues telles *Etude pour la nouvelle gare de Milan* (1914) ou *La Centrale Electrique* (1914) (**fig. 27-28**) ont une importance majeure pour l'histoire de la représentation d'architecture : son utilisation de la contre-plongée (« worms'eye view ») et des lignes obliques notamment, créent une mise en scène dramatique des constructions. L'usage de couleurs vives et l'absence d'ornements ajoutent une dimension brute aux dessins et aquarelles, et le dessin au trait, laissé visible, renforce l'impression de vitesse et de mouvement. Le fait que ces dessins de la « Ville nouvelle » proposée par Sant'Elia soient exposés dès le mois de mai 1914 dans la galerie de la Famiglia Artistica à Milan confirme l'intention à la fois informative et polémique de ces représentations, ainsi que l'ambiguïté de leur statut artistique. Si l'on en croit Giovanni Lista, ces dessins n'étaient pas réellement des projets, mais plutôt les supports d'une démarche créatrice et provocatrice :

> « N'étant accompagnés d'aucune hypothèse de réalisation, ces projets se posent comme simples évocations imaginaires destinées à s'inscrire dans leur

[132] SANT'ELIA, Antonio, *Manifeste de l'architecture futuriste*, cité dans LISTA, Giovanni, *Le Futurisme, création et avant-garde*, Paris, Editions de l'amateur, 2001, 371 pages, p.235.

époque en tant que documents idéologiques de contestation et de rupture, selon la meilleure tradition de "l'architecture dessinée". »[133]

La rupture est donc consommée avec le rationalisme d'un Henri Labrouste, qui s'élevait contre la distinction entre l'art de dessiner l'architecture et l'art de bâtir, ne pouvant concevoir l'invention d'un bâtiment en dehors d'un projet réel de construction. La première Guerre Mondiale vient mettre un terme aux expériences de l'Art Nouveau et du Futurisme, mais l'idée de la fantaisie architecturale et des représentations qui peuvent la diffuser se perpétue, à travers d'autres mouvements européens. La diffusion de dessins d'architecture américaine en Europe, comme le portfolio des dessins de Frank Lloyd Wright édité par Ernst Wasmuth à Berlin en 1910, contribue également à modifier la valeur et la conception des dessins d'architecture (*Unity Temple, Oak Park, Illinois*, 1910, **fig. 29**).

Après la première Guerre Mondiale, et suite à la révolution de novembre 1918, une nouvelle forme de « fantaisie » architecturale fit son apparition en Allemagne. Souvent considérés comme utopistes, les artistes et architectes expressionnistes vont, entre 1918 et 1920, proposer des visions de ce que pourrait être le monde du futur, convaincus que l'image peut être à l'origine d'un changement concret du réel. Bruno Taut (1880-1938) disait à ce sujet :

« Il est si incroyablement simple de laisser la vérité devenir réalité complètement effective. La matière se modèle si facilement sur l'idée. »[134]

L'idéal socialiste qui animait nombre de ces architectes et artistes les a conduits à proposer une architecture nouvelle, métaphore de cet idéal révolutionnaire. Mais, comme le souligne Maria Stavrinaki, il convient de ne pas limiter cette production à la seule diffusion de convictions politiques, mais au contraire de lire ces images comme une suite logique des dessins issus des différentes révolutions, et chargés d'espoir et de

[133] Textes extraits de LISTA, Giovanni, « La représentation futuriste de l'architecture », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, op. cit.*, p.43.
[134] TAUT, Bruno, « Die Wahrheit der kunst », article rédigé en 1920 et cité dans STAVRINAKI, Maria, « Entre ciel et terre. L'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes », *Les Cahiers du MNAM*, n°80, été 2002, p.85.

volonté de changement[135]. L'intérêt pour l'histoire de la représentation d'architecture est que l'expressionnisme a généré des formes architecturales et un traitement de l'image d'architecture très différents de ce qui se faisait auparavant, notamment en raison des questionnements « cosmique »[136] et philosophique qui animaient leurs auteurs. Par le biais de la « Gläserne Kette » (la chaîne de verre), ces derniers échangeaient secrètement leur « weltbild » (image du monde), basée sur une fascination pour la nature, et une recherche d'identification de la construction humaine à la construction naturelle, afin de la compléter. A terme, les membres de la « Gläserne Kette » espéraient que chacun pourrait, dans un cadre de vie socialiste, devenir artiste et contribuer par lui-même à la construction de l'architecture de la communauté[137]. Sous-jacente à ces projets et interrogations, la crainte du progrès moderne sans limite[138] peut être décelée dans la plupart des projets des expressionnistes et des membres de la « Gläserne Kette », comme en témoignent les illustrations d'*Alpine Architektur*, ouvrage publié par Bruno Taut en 1919. Les planches y sont colorées à l'aquarelle, les teintes le plus souvent pastel, et centrées sur des paysages naturels, parmi lesquels des formes nouvelles, à la limite du fantastique, sont mises en scène : dans *Schnee, Gletscher, Glas*[139] (**fig. 30**) par exemple, Bruno Taut met en scène une structure cristalline couronnant le sommet d'un glacier et éclairée en arrière-plan par un soleil flamboyant disproportionné. La transparence, la pureté et l'osmose avec les éléments naturels sont mises en avant dans cette image, à l'exact opposé de ce que proposaient les Futuristes la même année[140]. On retrouve ces caractéristiques dans les dessins du peintre Hermann Finsterlin (1887-1973), membre de la « chaîne » et qui avait lui aussi décidé de centrer

[135] STAVRINAKI, Maria, « Entre ciel et terre, l'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes », *op. cit.*, p.80 à 106.

[136] Il est intéressant de noter que la dimension cosmique dans la réflexion architectecturale réapparaîtra plusieurs décennies plus tard, notamment au sein de l'Internationale Situationniste. Voir à ce sujet, IVAIN, Gilles, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p.15-20, et en particulier p.19.

[137] En dehors de la dimension politique d'un tel discours, on peut y lire la préfiguration de la réflexion sur l'autoconstruction et l'autonomie de l'habitant qui sera prônée par nombre d'architectes des années 1960-1970.

[138] A la même époque, la naissance du cinéma fantastique allemand confirme cette sensation de « crainte » face au progrès, mais en adoptant des moyens différents : dans les films de Robert Wiene ou de Fritz Lang, les jeux de lumière dramatiques, les effets de contre-plongée et les personnages hallucinés témoignent de l'angoisse sous-jacente des réalisateurs face à la société contemporaine et à son devenir.

[139] « Neige, glacier, verre ».

[140] Le projet sous-jacent était pour Taut de proposer des visions de beauté et de paix, incitant chacun à des visées différentes de celles de cette époque belliqueuse. La construction d'une ville idéale sur les chaînes de montagne lui paraissait un projet ambitieux mais fédérateur, assez fort pour mobiliser les énergies dans un climat de fraternité. Il imagina divers projets tout aussi utopiques dans le cadre de la *gläserne kette* avant de quitter ce groupe en 1920, souhaitant proposer des projets qui trouveraient une place dans la réalité opérationnelle.

sa réflexion sur le thème de l'architecture. Cependant, le travail de Finsterlin se concentre sur un élément architectural isolé, aux formes organiques et sinueuses, extrait de tout contexte naturel ou urbain (*Rêve en verre*, 1920-24, **fig. 31**) : pour lui, ce sont des « images fantastiques qui s'élaborent dans le processus pictural »[141] (*Esquisse d'architecture*, 1919, **fig. 32**). Les dessins créés par les membres de la « chaîne » sont en général considérés comme des propositions non réalisables. Sans côtes ni mesures, sans vues intérieures, annotés d'extraits de textes ou de réflexions[142], ces représentations seraient, selon Karin Damrau, « an idealised expression of a world outlook and a quality of boundlessness, independence and weightlessness, unity with the cosmos and nature as a formative power »[143], en somme le reflet d'un rêve difficile à atteindre, l'image d'un idéal.

[141] Hermann Finsterlin, cité dans DÖHL, Reinhard, « Hermann Finsterlin », *Vision Machine*, catalogue d'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes du 13/05 au 10/09/2000, Paris, Somogy, 2000, 255 pages, p.130.

[142] A ce sujet, Gianni Contessi note : « Le dessin devient une épreuve décisive et une exhibition d'inventions acrobatiques considérables, totalement libres, débarrassées des *a priori* de la discipline. L'architecte se transforme en écrivain de dessins et le peintre en architecte de paysages qui consolident la vieille civilisation urbaine européenne quand ils n'en contestent pas les dégénérescences métropolitaines modernes. ». CONTESSI, Gianni, *Ecritures dessinées, art et architecture de Piranèse à Ruskin*, *op. cit.*, p.182.

[143] (Une expression idéalisée d'un point de vue global et une qualité d'absence de limites, d'indépendance et d'apesanteur, créatrice de l'unité entre le cosmos et la nature en tant que pouvoir formateur.). DAMRAU, Karin, « Beyond solidity. Inventions, spaces and concepts for the elements of air and water », *Architectural Design*, n°3/4, 1999, p.28 (notre traduction).

g- Du Moderne au Post-Moderne

Alors que fleurissent les imaginaires architecturaux, l'Europe voit aussi apparaître un rationalisme nouveau : le Mouvement Moderne. Annoncée avant-guerre par la célèbre maxime d'Adolf Loos (1870-1933), « L'ornement est un crime », l'architecture qui se développe massivement en Europe entre les deux guerres puis qui s'étend outre-Atlantique durant les Trente Glorieuses sous le nom de « Style International »[144] s'inscrit à l'exact opposé des fantaisies précédemment évoquées.

La naissance du mouvement De Stijl aux Pays-Bas, autour de la revue éponyme en 1917, marque l'émergence d'une nouvelle esthétique basée sur les formes géométriques de base et leur intersection : le « néo-plasticisme ». Cette recherche se retrouve aussi bien dans la peinture de Piet Mondrian (1872-1944) que dans l'architecture de Gerrit Rietveld (1888-1964) (**fig. 34**) par exemple. Néanmoins, malgré l'étroite collaboration et les jeux d'influence entre peinture et architecture, les représentations issues de ce mouvement créatif retrouvent un statut d'outil de travail. Seuls les jeux de croisement, d'emboîtement de volumes viennent les animer en créant un dynamisme stimulant, mais la recherche de faisabilité et de crédibilité est toujours sensible : la fantaisie et l'imaginaire semblent proscrits. L'influence de ce mouvement est néanmoins importante, notamment en raison de leur utilisation massive de l'axonométrie, alors connue mais peu utilisée par les architectes[145]. Au cours de l'exposition qui eut lieu à Paris en 1923[146], l'impact des représentations de Théo Van Doesburg (1883-1931) et de Cornelis Van Eesteren (1897-1988, **fig. 35**) est majeur sur les artistes et architectes français qui redécouvrent les possibilités visuelles offertes par l'axonométrie, telles que

[144] L'exposition « Modern Architecture : international exhibition » et la publication de l'ouvrage *The International Style : architecture since 1922* eurent lieu en 1932, ils sont le fruit de la collaboration d'Henry Russel Hitchcock et de Philip Johnson, et on considère que ces événements signent la naissance du « Style International ». Cependant, ce style connut sa plus grande phase de développement outre-Atlantique n'a lieu qu'après guerre, en raison des nombreuses migrations d'architectes européens vers les Etats-Unis durant la guerre.

[145] En effet, comme le souligne Yve-Alain Bois, l'axonométrie était enseignée dans les écoles d'ingénieurs depuis la fin du XIX^{e} siècle et on considère que les architectes la connaissaient bien à partir du début du XX^{e} siècle, notamment en raison de la publication de certains ouvrages de référence, parmi lesquels *L'Art de bâtir chez les Romains* (1873), *L'Art de bâtir chez les Byzantins* (1883) et *histoire de l'architecture* (1899) d'Auguste Choisy. Pour plus de détails, se reporter à BOIS, Yve-Alain, « Avatars de l'axonométrie », *Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^{e} et XX^{e} siècles*, *op. cit.*, p.129 à 134.

[146] L'exposition De Stijl eut lieu en octobre-novembre 1923 à la galerie de l'Effort Moderne à Paris.

le dynamisme, la pluralité des points de vue et la modernité de l'esthétique. D'ailleurs, lorsque Théo Van Doesburg publie l'article manifeste « Vers une architecture plastique » dans la revue *De Stijl* en 1924, il prétend défendre une certaine « richesse plastique », mais il ne détaille cependant que les principes constructifs et l'idéal rationnel de l'architecture, sans laisser place à la créativité ni à l'expressivité individuelle[147]. Alors enseignant au Bauhaus à Weimar, il est à même de diffuser ses idées en Allemagne. On retrouve d'ailleurs certains points communs entre ses théories et celles de Walter Gropius (1883-1969), alors directeur du Bauhaus, notamment l'idée selon laquelle l'individu doit s'effacer pour laisser s'exprimer l'esprit d'une époque et répondre à une nécessité. En effet, l'ambition originelle de cette école était de gommer la distinction entre artisan et artiste, afin de proposer des créations d'un genre nouveau, dans le domaine des arts appliqués et de l'architecture. Contrairement aux Pays-Bas qui avaient peu souffert des destructions liées à la guerre, l'Allemagne des années 1920 connaît une très forte demande de logements. La place du Bauhaus dans la reconstruction est capitale, notamment parce que les enseignants et directeurs qui y exerçaient ont su allier les progrès industriels à une certaine éthique constructive, mêlant standardisation et créativité. Dans *The New architecture and the Bauhaus*, paru à Londres en 1935[148], Gropius développe la théorie fondatrice de la nouvelle architecture, dont le fondement réside dans « l'abolition de la fonction séparative du mur », qui seule peut conduire, à partir d'une structure métallique, à un plan libre, des façades « écrans », des larges fenêtres horizontales et un toit plat. Même si l'on retrouve ici quatre des *Cinq points d'une nouvelle architecture* que Le Corbusier avait détaillés en 1926, Gropius se détache de la vision de Le Corbusier en ce qu'il cherchait généralement à nuancer le fonctionnalisme trop strict[149], en distinguant « architecture » et « construction ». La publication en 1990 de *The Walter Gropius archive*[150] (**fig. 36**) a d'ailleurs permis de découvrir une part plus privée du travail de conception de cet

[147] L'ambition de Van Doesburg se situait en effet au-delà du niveau de l'individu, puisqu'il espérait œuvrer pour une régénération à la fois concrète et spirituelle des générations futures. Le modèle qu'il définit doit être harmonieux et transcender les contraintes politiques, et respecter certaines valeurs qu'il souhaite souligner en prônant l'épurement et l'abstraction.

[148] GROPIUS, Walter, *The New architecture and the Bauhaus*, Londres, Faber & Faber Limited, 1935, 112 pages. Walter Gropius était alors réfugié à Londres, ce qui explique le lieu et la langue de publication de la première édition de cet ouvrage. L'ouvrage a été traduit et publié en allemand après-guerre.

[149] Cette position lui a d'ailleurs valu de sérieux différents avec Hannes Meyer qui lui succéda à la tête du Bauhaus en 1928.

[150] NERDINGER, Winfried, HARKNESS, John C., The Walter Gropius archive: an illustrated catalogue of the drawings, prints and photographs in the Walter Gropius archive at the Busch-Reisinger Museum, New York, Garland Publishing, 1990, 675 pages.

architecte qui confirme que les représentations qu'il produisait étaient le reflet de ses théories : rigueur et précision y sont omniprésentes, et la fantaisie est exclue, ce qui ne nuit en rien à la créativité et à l'inventivité des solutions proposées.

Dans les créations de Le Corbusier des années 1920-1930 s'opère une synthèse entre l'esthétique « néo-plastique » de ses homologues néerlandais, le fonctionnalisme créatif du Bauhaus, et la peinture Cubiste. Auteur, peintre et architecte prolifique, il s'exprime dans des langages variés, mais conserve les constantes des couleurs « pures », du fonctionnalisme basé sur la standardisation et de l'assemblage de volumes géométriques de base. Les dessins d'architecture de Le Corbusier ont été conservés dans leur quasi-totalité, et ils permettent de mieux comprendre le processus créatif de l'architecte et de supposer quelle pouvait être la valeur du dessin à ses yeux. Le Corbusier était très attaché à ses carnets de notes et de croquis, il disait en posséder toujours un sur lui afin de ne rien oublier de ce qu'il pouvait voir ou penser (**fig. 37**). L'étude de ces carnets et des dessins conservés à la Fondation Le Corbusier à Paris démontre que le dessin d'architecture est pour cet architecte une étape majeure et fondamentale dans le processus créatif, qu'il décrit ainsi :

> « Ma main droite dessine (…). Ma main gauche tient une dizaine de crayons de couleurs car j'ai admis depuis le début que dessiner doit servir à voir clair (…). La couleur permet de qualifier, de spécifier, de montrer, de faire voir, permet de lire et de comprendre… et de décider si l'on s'est trompé, s'il faut modifier, etc. »[151]

Pour Le Corbusier, le dessin possède donc une importance réelle dans le processus constructif, et le fait qu'il ait conservé avec le même soin ses petits carnets de croquis[152] et ses plans les plus achevés montre bien qu'il les considérait d'égale importance. Chez lui, contrairement à ce que l'on constate à la même époque dans les autres pays européens, le croquis, l'ébauche, retrouvent une valeur, celle du témoignage « sur le

[151] LE CORBUSIER, cité dans « Cinq questions à Le Corbusier », *Zodiac*, n°7, 1960, p.51.
[152] On compte soixante-treize carnets, numérotés et datés, entre 1914 et 1964, avec cependant des lacunes entre 1919 et 1929 et entre 1936 et 1945, explicables par le contexte historique. Pour plus de détails, se reporter à ROY, Eve, « Les carnets de voyage : entre outils de travail et œuvres d'art », *Le Corbusier : l'œuvre plastique*, actes des Douzièmes Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Paris, Editions de la Villette, 2005, 223 pages, p.182-201.

vif » de l'idée première de l'architecte. Le dessin peut être exposé ou publié, même s'il ne s'agit pas d'un plan définitif : cette position situe Le Corbusier à mi-chemin entre l'architecture rationnelle à laquelle il se rattachait et l'architecture prospective ou utopique. Les projets de *Ville contemporaine pour trois millions d'habitants* (1922) (**fig. 38**) et de *Plan Voisin pour Paris* (1925), par exemple, proposent des visions de la ville du futur agrémentée de gratte-ciels cruciformes de plusieurs centaines de mètres de hauteur, destinés à libérer l'espace au sol afin de proposer à tous des jardins et des équipements publics, ainsi qu'une circulation plus fluide. L'image retrouve ici sa valeur polémique et communicative et permet à l'architecte de proposer une nouvelle approche de la ville.

Mise à part l'exception que peut représenter Le Corbusier, la production européenne en termes de représentation d'architecture est donc centrée autour des principes du Mouvement Moderne : fonctionnalisme, géométrie et couleurs vives s'y côtoient, et les seuls écarts à la symétrie tolérés sont ceux permis par l'emploi du béton et des structures métalliques, c'est-à-dire les porte-à-faux et les larges ouvertures. Notons cependant que l'emploi du verre et du métal en grande quantité conduit à des contraintes nouvelles pour les dessinateurs, en termes de transparence et de lisibilité du rendu des nombreuses surfaces planes. Il demeure malaisé de comprendre quelle pouvait être l'importance du dessin d'architecture pour les architectes Modernes car il semble que la question ne soit pas réellement posée : le dessin est réduit au statut d'outil, et n'est pas destiné à être exposé. Il est lisse, « léché », et, bien qu'on y décèle souvent la trace de son créateur, il semble tendre vers une certaine neutralité scientifique et rationnelle. En tout cas, une certaine homogénéité « Moderne » semble alors teinter l'Europe : des formes d'expression très similaires, dans le bâti comme dans le dessin, apparaissent ainsi dès la fin des années 1920, et certains exemples de projets internationaux semblent vouloir insister sur cette primauté des théories nouvelles sur l'architecture traditionnelle issue des enseignements de l'Académie, comme en témoigne l'expérience de la *Weissenhof Siedlung*, lotissement réalisé à Stuttgart en 1927 sous la direction de Mies Van der Rohe, avec la collaboration de Le Corbusier, Walter Gropius, Bruno Taut, Peter Behrens, Hans Scharoun et de nombreux autres architectes et designers.

Avec la montée des tensions dans les années 1930, la place laissée à l'individu dans la création architecturale semble encore s'atténuer, notamment en Italie[153] et en Allemagne où la hausse des nationalismes amène le retour à des formes néoclassiques ou régionalistes (« Heimatstil »[154]). L'exil de nombreux théoriciens, artistes et architectes et la fermeture de certaines écoles d'art et d'architecture comme le Bauhaus à partir de 1933 explique une période de diminution de la création architecturale. De plus, parmi les dessins qui ont pu être produits dans les années 1930-1940, une très grande quantité a été détruite, ce qui explique le manque de sources concernant cette période.

Après-guerre, l'esthétique Moderne est dominante en Europe et aux Etats-Unis. De plus, la parution d'ouvrages de référence, dont les célèbres *Space, time, architecture* (1941) et *Mechanization takes command* (1948) de Siegfried Giedion, permettent aux théories élaborées durant les années de conflit de se diffuser. Parmi ces dernières, celle du zonage (« zoning ») aura une importance capitale pour la conception de la ville dans la seconde moitié du siècle, conduisant notamment à un étalement de la surface urbaine et à la multiplication des tours d'appartements au cœur des villes. Cependant, malgré les prouesses techniques mises en œuvre par certains maîtres d'œuvre Modernes, l'esthétique nouvelle, en raison de sa grande simplicité, va rapidement connaître des dissidences.

Les recherches sur le béton menées notamment par Le Corbusier lors de la réalisation de *l'Unité d'habitation de Marseille*, achevée en 1952, ainsi que par Jean Prouvé (1901-1984), conduisent en effet à une prise de conscience et une précision des spécificités du béton. Le béton « brut » va séduire de nombreux architectes dont Alison et Peter Smithson[155] en Angleterre (*Ecole secondaire moderne de Hunstanton*, Norfolk, 1949-54). L'esthétique forte et épurée que cette nouvelle utilisation du béton permet d'obtenir va être qualifiée de « New Brutalism ». Associés au Team X dans leur réaction contre

[153] Concernant la pratique du dessin par les architectes italiens, le commentaire sans concession que propose Gianni Contessi peut éclairer cette période peu documentée : « Leur adhésion inquiète au Mouvement Moderne mais aussi leur relative inculture font que les architectes italiens n'ont pas approfondi d'eux-mêmes la question du dessin, qui reste pour eux un instrument banal, plus ou moins stéréotypé. Parce qu'ils s'étaient rangés dans le camp du rationalisme, leur langage graphique réduit à sa plus simple expression les a privés de liberté dans leur travail. ». CONTESSI, Gianni, *Ecritures dessinées, art et architecture de Piranèse à Ruskin*, *op. cit.*, p.183.

[154] Style du terroir, terme allemande désignant le style autorisé pour la construction des ensembles résidentiels sous le regime nazi, comportant des murs blanchis à la chaux et des toits pointus à l'image des villages allemands traditionnels, les formes héritées du Bauhaus étant rejetées.

[155] Alison Smithson (1928-1993), Peter Smithson (1923-2003).

les CIAM, les Smithson proposent une esthétique nouvelle, tout en empruntant à l'architecture Moderne de Mies Van der Rohe ou de Le Corbusier les principes de structures portantes métalliques, de fenêtres en longueur, et de simplification des formes et des décors. Il est intéressant de noter qu'en dépit de leur positionnement idéologique, les Smithson participèrent au neuvième CIAM qui se tint à Aix-en-Provence en 1953. Cependant, la présentation qu'ils y firent alors dénotait volontairement de l'esthétique lissée et technologique traditionnellement admise lors de ces congrès. La forme plastique elle-même se voulait en totale rupture avec ce qui se pratiquait alors en termes de représentation d'architecture : Alison et Peter Smithson montrèrent une « grille » (**fig. 39**), c'est-à-dire un collage de différents éléments sur des feuilles de papier, en lieu et place du projet, plan ou élévation attendu. De plus, dans cette grille composée de trente-deux rectangles, seul un quart des cases était occupé par des dessins d'architecture à proprement parler, le reste étant consacré à du texte, des photos d'enfants, ou encore des collages. Le thème du congrès étant de créer une « charte de l'habitat », les Smithson choisissent de ce centrer sur des enfants jouant dans la rue, et de partir de cette expression du jeu et de la vitalité pour bâtir leur démonstration. Comme le souligne Dominique Rouillard, cette représentation d'un genre nouveau les positionne à l'opposée de Le Corbusier qui « (…) dans la grande fresque sur l'Habitation, à l'Exposition de 1937, [collait] sur les perspectives des immeubles-pilotis les visages 'radieux' et les corps athlétiques de personnages idéalisés (…). »[156] Le CIAM de 1953 fut ainsi le théâtre de rebondissements nombreux, soutenus par des représentations d'un genre nouveau[157], et révélateurs d'une crise intergénérationnelle qui annonçait la fin de ces congrès, et peut-être la fin d'une façon de penser l'architecture, en 1956[158]. En effet, un certain glissement s'opère dans les références culturelles et esthétiques des jeunes architectes, qui commencent à s'intéresser aux objets quotidiens et aux phénomènes issus de la société de consommation, plutôt qu'aux

[156] ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970, op. cit.*, p.33.
[157] L'équipe formée par V. Bodiansky, George Candilis et S. Woods, et chargée d'une étude sur le Maroc, choisit notamment de présenter des photos de marocains occupants des habitats traditionnels et des bidonvilles, insitant sur l'humain, sur l'individu avant de se concentrer sur la construction. La dimension ethnologique d'une telle démarche est indéniable, même si la vision que pouvaient avoir ces architectes du Maroc peut être jugée assez naïve, comme le souligne Dominique Rouillard. (ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970, op. cit.*, p.34.)
[158] A ce sujet, voir BONILLO, Jean-Lucien, MASSU, Claude, PINSON, Daniel (dir.), *La Modernité critique, autour du CIAM 9 d'Aix-en-Provence, 1953*, actes du colloque tenu à Aix-en-Provence les 23 et 24 octobre 2003, Marseille, Editions Imbernon, 2006, 303 pages. Rappelons que le premier CIAM eut lieu en 1928, inaugurant près de trente années de relative harmonisation des théories constructives internationales.

paquebots et aux usines affectionnés par leurs prédécesseurs. Les grilles, trames et réseaux succèdent aux plans et aux élévations. De plus, l'apparition de la photographie humaine dans les représentations d'architecture est une innovation qui rappelle les changements sociaux en cours. En effet, le contexte de la reconstruction laisse progressivement place à celui de la consommation, incitant chacun à laisser derrière soi les marques de la guerre et à profiter des avantages offerts par la société au quotidien. Après avoir consacré toute leur énergie à des questions « quantitatives » – construire le plus vite possible des milliers de logements équipés pour le relogement – les architectes vont se consacrer à des préoccupations sociales et opérer un certain recentrage sur l'individu à l'aube des années 1960, ce dont témoignent les représentation nouvelles qui apparaissent progressivement.

Les années 1960 sont marquées par plusieurs phénomènes sociaux et culturels qui vont avoir des conséquences sur l'architecture et la façon de la représenter. Rappelons ainsi brièvement que la technologie connaît alors un engouement sans précédent, teinté d'un optimisme certain dont l'Atomium de l'Exposition Universelle de Bruxelles de 1958 est l'un des symboles les plus forts. L'idéal du « confort intérieur », largement hérité des Etats-Unis, coïncide avec les innovations technologiques diffusées par la société de consommation de masse : réfrigérateurs, postes de télévision, mobilier en plastique moulé et coloré deviennent les bases de l'aménagement des maisons et des appartements modernes. Cette tendance décorative et esthétique, largement tournée en dérision par Jacques Tati dans *Mon Oncle* (1958) va inspirer nombre de jeunes architectes qui vont tenter d'élargir les principes de « consommabilité » (« expendability »), de fabrication à la chaîne et d'équipement technologique à l'habitation complète. La plupart d'entre eux n'accédant que rarement à la commande, notamment en raison du caractère particulièrement novateur et inhabituel de leurs créations, le dessin apparaît comme le moyen le plus indiqué pour leur permettre de diffuser leurs idées[159]. Il est notoire qu'à cette période, l'architecture disparaît quasiment du domaine pictural, la plupart des peintres étant engagés dans des recherches basées sur le geste et l'abstraction. Les architectes semblent alors se tourner vers les artistes Pop, qui, par leur récupération des éléments du quotidien et leur insertion concrète dans l'imagerie contemporaine, semblent les seuls à même de

[159] L'importance de ce phénomène, et la place des revues et des expositions dans le développement de ces projets novateurs sera traitée ultérieurement dans le développement.

partager les centres d'intérêt de cette jeune génération. L'importance de l'*Independent Group* dans ce phénomène d'influences croisées est à souligner, car le travail de ce groupe est considéré comme l'une des sources d'inspiration de nombreux architectes actifs entre 1960 et 1975, et notamment les membres du groupe Archigram.

Sans détailler ici plus avant les fondements historiques et les sources d'inspirations des jeunes créateurs, il est possible de constater que les représentations qui sont alors produites dans les différents pays européens peuvent avoir des caractéristiques très variées. Ainsi, une production massive de logements regroupés en tours et en barres coïncide avec des recherches variées, souvent qualifiées d' « utopiques » ou « radicales » et qui constituent l'objet de la présente étude. Malgré la diversité de ces expressions, certaines caractéristiques communes demeurent, telle la variété des supports et des *media* utilisés, ainsi que la volonté de proposer une esthétique radicalement différente de l'esthétique Moderne, jugée froide, trop épurée[160] et inadaptée au nouveau rythme de vie, notamment en ce qui concerne les grandes agglomérations. Ainsi, un travail nouveau est proposé sur la volumétrie, sur l'intention créative, et l'ébauche retrouve une place de choix dans la production graphique. On cherche également à pallier la perte de valeur informationnelle du dessin d'architecture Moderne. Le dessin est cependant toujours prisé, souvent parce qu'il va de pair avec un aspect inachevé ou une absence de détails, mais on rencontre également des collages, des peintures à l'aquarelle ou à la gouache, ainsi que des photomontages et des maquettes. Les couleurs vives sont omniprésentes, mais sans pour autant constituer une norme. En somme, cette période semble permettre une variété d'expression rarement atteinte et placer l'architecte en créateur libre et indépendant – en tout cas en ce qui concerne les représentations.

[160] De nombreux commentaires sont ainsi présents dans les publications de l'époque, ainsi cette citation de James Smith Pierce qui constate, dans un article de 1967 : « Today, however, when glazing details, which make up a large percentage of the working drawings for curtain-wall construction, are a central critical issue (according to Reyner Banham, the very essence of Mies' aesthetic), effects of transparency are valued so highly that matters of convenience and economy, even safety, are set aside. The two formerly separate aspects of a building, the inside and the outside, are now simultaneously visible. ». (De nos jours, cependant, alors que les détails de vernis, qui constituent un grand pourcentage des croquis exploitables des constructions de mur-rideau, font partie d'un questionnement critique et fondamental (selon Reyner Banham, l'essence même de l'esthétique de Mies), les effets de transparence sont si fortement valorisés que les considérations de commodité et d'économie, voire même de sécurité, sont mis à l'écart. Les deux aspects anciennement séparés d'un bâtiment, l'intérieur et l'extérieur, sont maintenant visibles simultanément.). SMITH PIERCE, James, « Architectural drawing and the intent of the architect », *op. cit.*, p.52 (notre traduction).

L'époque de Mai 68 implique des changements importants dans la conception du projet d'architecture et des représentations l'accompagnant, et les bouleversements sociaux que connaît alors la France, doublés d'une refonte de l'enseignement de l'architecture, vont avoir des répercussions dans les autres pays d'Europe. Cette question est développée par Jean-Louis Violeau dans son ouvrage *Les Architectes et mai 68*, dans lequel il explique qu'un renversement, à la défaveur du dessin, était alors en train de s'opérer au sein des principales écoles d'architecture de Paris :

> « C'est donc l'époque, à la veille de 68, où dans les ateliers contestataires on commence à refuser de rendre des *projets* (en fait de grandes compositions graphiques) pour l'obtention du diplôme, et où l'on préfère la formule "révolutionnaire" du diplôme *21 x 29,7* (parce que s'apparentant à un mémoire presque exclusivement rendu sous forme rédigée, pratiquement sans dessins). Après 68, la formule incarne même une nouvelle norme de rendu au sein des U.P. "contestataires", les priorités s'étant inversées en faveur de l'écrit – et du mémoire – contre le dessin et le projet. »[161]

La nouvelle génération d'architectes français va ainsi souvent négliger le dessin, en tout cas au début des années 1970, en raison des orientations des écoles dans lesquelles elle a été formée. Les questionnements et revendications des jeunes architectes français ayant été largement suivis en Europe, il convient de considérer que cela a certainement eu des conséquences sur les créations des jeunes architectes dans d'autres pays[162]. Cela se ressent dans la diffusion de certaines nouveautés issues des architectes d'après Mai 68, comme la recherche d'une architecture « au service de l'usager » ou le concept de « droit à la ville », largement inspiré des théories d'Henri Lefebvre[163]. La multiplication des vues décontextualisées, des collages et des photomontages témoigne de cette relative désaffection du dessin au profit de moyens plus modernes, peut-être plus

[161] VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, Paris, Editions Recherches, 2005, 476 pages, p.96. L'auteur ajoute, en note : « Le dessin avait tant et si bien été négligé par l'enseignement de certaines UP que l'on a jugé utile de rappeler, dès l'introduction de l'arrêté du 30 mai 1984 qui précise le décret de réforme paru le 9 avril et fixe les conditions d'obtention du DPLG, que "le travail personnel de fin d'études se rapporte à l'architecture", et surtout "comporte des éléments graphiques". » L'auteur emploie « U.P. » pour « Unité Pédagogique », nom attribué temporairement aux écoles d'architecture après 1968.

[162] Nuançons, avec Jean-Louis Violeau, en insistant sur le fait suivant : « (…) le mode de conception de l'architecture est en train de subir un bouleversement fondamental. Dire que tout cela découle en droite ligne des *événements* de 68 est certainement abusif, mais omettre ce lien causal serait une erreur. » VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, *op. cit.*, p.415.

[163] LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, Paris, Editions Anthropos, 1972 [1968], 281 pages.

rapides ou « efficaces » aux yeux de cette nouvelle génération de créateurs. Dans tous les cas, les spécialistes s'accordent pour constater qu'il faut attendre le milieu des années 1970 pour que cette période de défection s'étiole[164]. Il est d'ailleurs étonnant, mais peut-être significatif, que ce regain d'intérêt pour le dessin coïncide parfaitement avec le développement du dessin assisté par ordinateur.
Au cours des années 1970, les liens entre les deux côtés de l'Atlantique s'affirment, et l'historicisme qui se développe alors aux Etats-Unis va rapidement gagner l'Europe, après plusieurs décennies d'absence. Aux esthétiques « Pop » précédemment mentionnées succède l'esthétique Post-Moderne, ainsi baptisée par Charles Jencks en 1977, qui va à nouveau bouleverser les codes de représentation de l'architecture.

Le parcours des principaux jalons de sept siècles d'histoire du dessin d'architecture montre la complexité et l'aspect protéiforme de ce moyen d'expression. Il s'agit d'une histoire de fusion et de ruptures entre la représentation et la discipline qui la crée dans l'interdépendance et la quête d'autonomie. Chaque époque, chaque architecte, génère ses formes propres, partant du principe que « Le savoir-faire, le plaisir et la nécessité du croquis, [est] un art évident, fondamental et incontournable (…). »[165]

[164] Voir notamment BRESLER, Henri, « Dessiner l'architecture, point de vue Beaux-Arts et changement de point de vue », et SARFATI, Alain, « Mort du dessin et naissance d'un code », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op. cit.*, respectivement p.37 et 46.
[165] JUNGMANN, Jean-Paul, *L'Image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*, *op. cit.*, p.70.

Chapitre 2

De la perception au message

A De la perception à la représentation

Dès le XIX[e] siècle, Antoine Quatremère de Quincy affirmait :

« L'artiste n'invente et n'imagine qu'en faisant un tout nouveau des parties, dont son esprit a les éléments ; l'ouvrage qui est le produit des inventions n'est qu'un composé, c'est-à-dire une image nouvelle formée de la réunion de beaucoup d'autres partielles, dont l'imagination produit un ensemble nouveau. »[166]

L'acte de représenter suscite en effet de nombreuses questions auprès des théoriciens d'art ou d'architecture, et évidemment auprès des artistes et architectes eux-mêmes. La théorie avancée par Quatremère de Quincy est récurrente dans la plupart des textes s'interrogeant sur la genèse de l'image. De façon générale, on s'accorde pour dire que l'image est un condensé d'expériences sensorielles et intellectuelles, en somme le témoin d'une étape de création mentale indispensable. Partant du principe énoncé par Boullée selon lequel « il faut concevoir pour effectuer »[167], il convient de revenir sur les étapes précédant la représentation proprement dite, c'est-à-dire la perception et la conception, afin de mieux comprendre quels sont les enjeux et les processus dont l'image résulte.

---

[166] QUATREMERE De QUINCY, Antoine, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, A. Le Clère, 1832, tome 2, 731 pages, p.2.

[167] « Qu'est-ce que l'architecture ? La définirai-je avec Vitruve l'art de bâtir ? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture, que nous pouvons, en conséquence, définir l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque. » BOULLÉE, Etienne-Louis, *Architecture : Essai sur l'art*, textes traduits et réunis par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968, 187 pages, p.49.

a- Questions de perception

> « Puisque toute pensée humaine doit passer par le medium de l'espace perceptuel, l'architecture, lorsqu'elle invente ou construit des formes, constitue, en pleine conscience ou non, la concrétisation d'une pensée. »[168]

Cette réflexion, issue de *La Pensée visuelle* de Rudolf Arnheim, peut constituer la base d'un questionnement plus vaste concernant la perception. Toute perception impliquant une perte informationnelle, en raison des filtres que peuvent constituer les conditions atmosphériques, l'état psychologique de l'observateur ou la durée d'observation, ainsi qu'une certaine subjectivité[169], les philosophes[170] et les architectes[171] ont longtemps appréhendé ce phénomène avec circonspection. Pourtant, la perception est aujourd'hui considérée comme l'étape première et fondamentale de toute création, notamment dans les écrits de Rudolf Arnheim qui considère « qu'il n'est rien dans l'intellect qui n'ait au préalable existé dans les sens. » [172]. En effet, si l'on tente de décomposer le processus créatif d'un architecte, il apparaît logique de considérer qu'avant la phase de création mentale a lieu une phase de perception. Il s'agit d'une perception sensorielle et intellectuelle d'un lieu précis, d'une commande, d'un programme, d'une idée ou encore d'un édifice préexistant. Quelle que soit la situation, l'architecte doit en tout premier

[168] ARNHEIM, Rudolf, *Dynamique de la forme architecturale*, *op. cit.*, p.269.

[169] Voir à ce sujet l'analyse très synthétique et complète que propose Jacques Chenieux dans l'article intitulé « Contribution à la réflexion sur le concept d'espace », paru en 1982. (CHENIEUX, Jacques, « Contribution à la réflexion sur le concept d'espace », *in* RENIER, Alain (dir.), *Espace et représentation, penser l'espace*, actes du colloque tenu à Albi du 20 au 24 juillet 1981, Paris, Editions de la Villette, 1982, 350 pages, p.235 à 238.)

[170] Depuis l'Antiquité en effet, les philosophes sceptiques quant à la fiabilité de la perception se sont succédés : citons notamment Xénophane de Colophon (580-485 BC), qui fut le premier à s'opposer aux empiristes ; Protagoras (485-411 BC) qui souligna la relativité de la perception ; et enfin Platon (427-348 BC) bien sûr qui remit en cause de façon totale la fiabilité des sens.

[171] Frederick Kiesler par exemple, affirmait : « Nous voyons du fait de notre capacité créatrice et non au moyen d'une reproduction mécanique. » (KIESLER, Frederick, cité dans *Vision Machine*, catalogue d'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes du 13/05 au 10/09/2000, Paris, Somogy, 2000, 255 pages, p.148-149.) Il considérait que la vision n'était pas identique à l'objet réel car elle était liée à l'être humain percevant. Ces réflexions sur la perception indiquent qu'il admettait une part de subjectivité dans ce phénomène dans lequel chacun pense pouvoir avoir confiance. Ainsi, il est possible d'imaginer que si la perception est elle-même un acte créatif, la représentation sera immanquablement différente de l'objet perçu.

[172] ARNHEIM, Rudolf, *La Pensée visuelle*, *op. cit.*, p.10.

lieu « percevoir », c'est-à-dire étymologiquement « prendre connaissance »[173] des paramètres d'une commande ou être attiré par un lieu avant de pouvoir en intégrer les différentes données et commencer réellement son processus créatif. L'étape perceptive est à prendre en compte de façon sérieuse car elle consiste en un processus dynamique dans lequel l'architecte est acteur : la perception est basée sur les sens mais aussi sur l'apprentissage et l'expérience, elle constitue donc une première étape d'interprétation et de classement des informations[174], qui donneront lieu, dans un second temps, à une représentation.

Même dans le cas de projets n'ayant pas donné lieu à des constructions, ou dans le cas de « divagations » ou de « fantaisies », l'idée, l'image mentale, naît de l'assemblage conscient ou inconscient de formes et de concepts perçus à un moment donné. Cette perception, ou plutôt ces perceptions multiples sont donc la base de toute représentation, mentale dans un premier temps, puis dessinée. C'est ce que Michel Denis nomme « la filiation » de l'image[175]. Il apparaît alors majeur de connaître l'environnement visuel et culturel des architectes avant d'analyser leurs productions (dessinées ou construites), afin de tenter de déceler ce qui appartient potentiellement à leur univers perceptif, et ce qui s'en éloigne, par exemple dans le cas de combinaisons d'idées inédites.

Il apparaît ici que l'absence de « concrétisation », pour reprendre le terme de Rudolf Arnheim, peut certes amener à considérer que le projet est moins fort, moins abouti qu'une construction, mais cela peut aussi être un atout dans l'étude des représentations, qui restent ainsi plus proches de l'idée première. De plus, ces représentations ayant ensuite été diffusées dans le monde par l'intermédiaire de magazines ou d'expositions, un deuxième niveau perceptif intervient, celui du spectateur ou du lecteur[176]. Cette tierce personne, extérieure au processus créatif, va ajouter sa propre interprétation[177]

---

[173] Rappelons que le terme de perception découle du latin « percipere », signifiant prendre ensemble, récolter, organiser des sensations en un tout signifiant. Le premier jet peut ainsi être considéré comme étant le stade représentatif le plus proche de la perception.

[174] Nous ne rentrerons pas ici dans les nuances définies par la *gestaltpsychologie* (la psychologie de la forme), qui impliquent que la perception n'est pas la somme des sensations mais d'emblée une perception d'ensemble, induisant une disparition des mécanismes internes censés prendre place entre sensation et perception. Nous souhaitons seulement retenir de cette théorie l'idée que la perception aboutissant à une réorganisation du monde réel en « ensembles », la perception peut déjà être considérée comme un premier niveau de représentation.

[175] DENIS, Michel, *Image et cognition*, *op. cit.*, p.65.

[176] Notons d'ailleurs que cette perception de la représentation architecturale va s'effectuer dans l'instant, alors que pour appréhender un édifice construit, le facteur temps intervient de façon déterminante. Les perceptions de l'architecture réalisée ou non sont donc foncièrement différentes.

[177] Dans *La Pensée visuelle*, Arnheim insiste en effet sur le point suivant : « Nul doute que l'appréhensibilité des formes et des couleurs varie en fonction de l'espèce, du groupe culturel, du degré d'entraînement de l'observateur. ». ARNHEIM, Rudolf, *La Pensée visuelle*, *op. cit.*, p.39.

aux différents niveaux de subjectivité inhérents à chaque représentation. Ainsi, il convient de tenter de garder une certaine distance dans les analyses, en raison du filtre culturel qui nous sépare de cette production. Pour ce faire, nous emprunterons à Rudolf Arnheim la séparation entre les deux types de pensées perceptives, la « cognition intuitive » et la « cognition intellectuelle ». La première consiste en une perception globale des différents éléments en interaction, tandis que la seconde tente de décomposer les différents éléments afin de les analyser un par un, dans un processus linéaire qui tente de s'extraire temporairement des interactions à l'œuvre afin d'en prendre conscience et de les intégrer à son analyse. De fait, il semble pertinent de combiner ces deux approches dans les analyses des représentations, afin d'enrichir notre démarche analytique.

Il existe enfin un troisième niveau d'analyse, qu'il est difficile d'identifier et de quantifier, celui de la prise en compte par l'architecte du futur public de ses représentations, c'est-à-dire la conscience des niveaux perceptifs et des approches perceptives du public. En effet, selon que l'architecte crée des représentations pour lui-même, pour les membres de son groupe, pour un jury ou pour le grand public, il ne va généralement pas adopter le même *modus operandi*, ni les mêmes techniques. Il sait que la perception d'un architecte ou d'un spécialiste est formée, qu'elle va intégrer comme le rappelle Steven Holl[178], une dimension interne et une dimension externe, et qu'elle est formée à comprendre certains codes spatiaux ou dimensionnels. En revanche, lorsqu'un architecte s'adresse à des néophytes, ou en tout cas au grand public susceptible de visiter ses expositions ou de lire ses articles dans des revues, il est censé ne pas employer les mêmes codes, en raison de sa conscience du niveau perceptif amoindri – ou du moins non éduqué – de ses spectateurs. Dans les représentations qui

[178] Comme le souligne Steven Holl, la perception de l'architecture peut être étudiée d'un point de vue phénoménologique, qu'elle soit réalisée ou non : « Empirically we might be satisfied with a structure as a purely physical-spatial entity but, intellectually and spiritually, we need to understand the motivations behind it. This duality of intention and phenomena is like the interplay between objective and subjective or, more simply, thought and feeling. The challenge for architecture is to stimulate both inner and outer perception; to heighten phenomenal experience while simultaneously expressing meaning; and to develop this duality in response to the particularities of site and circumstance. ». (Empiriquement, nous pourrions éventuellement être satisfaits par une structure en tant qu'entité purement physique et spatiale, et pourtant, intellectuellement et spirituellement, nous avons besoin d'en comprendre les motivations sous-jacentes. Cette dualité existant entre la notion d'intention et le phénomène peut se comparer aux notions de subjectivité et d'objectivité, ou de façon plus simple, aux pensées et aux sentiments. Le défi pour l'architecture consiste à stimuler en même temps les perceptions internes et externes ; afin d'accroître l'expérience phénoménologique tout en exprimant une signification ; afin de développer une telle dualité en réponse à des particularités du site et des circonstance.). HOLL, Steven, « Question of perception, phenomenology of architecture », *A+U*, numéro special, juillet 1994, p. 42 (notre traduction).

forment le corpus de cette étude, la dimension visuelle est fortement prise en compte par les architectes, qui semblent réellement se soucier de la diffusion et de l'impact de leur production (Archigram, *Electronic tomato*, 1968 ; Superstudio, *Vita*, 1971-1972). Ils avaient d'ailleurs intérêt à tenir compte de ce paramètre car, en l'absence de commandes, l'image était leur seul moyen de diffuser largement leurs idées – nous verrons d'ailleurs par la suite comment ils ont su s'approprier certaines techniques publicitaires dans ce but. En revanche, la dimension physique, humaine des projets est souvent absente ou en tout cas assez peu détaillée, ce qui rend difficile pour un lecteur non spécialiste de percevoir la dimension interne du projet. Le corps et les sensations ne sont pas pour autant négligés, (Coop Himmelb(l)au, *Herzraum, astroballon*, 1969) mais il semble que les architectes se préoccupent peu de qui va recevoir, percevoir leur production.

b- Réflexion sur le processus créatif

Après la phase perceptive, le processus créatif intervient. Malgré la diversité des procédés créatifs à l'œuvre en architecture, il demeure possible de s'interroger sur le déroulement de la phase de création afin de tenter de déceler des similitudes ou des divergences entre les architectes. Mais avant cela, il convient de rappeler que l'acte créateur a fait l'objet de nombreux questionnements, de la part de théoriciens, mais aussi de la part des architectes eux-mêmes, qui ont souvent ressenti la nécessité d'évaluer l'importance du moment de la création, celui où s'opère la transition entre l'idée et l'image, entre la représentation mentale et la représentation dessinée. C'est ce qui amena Peter Wilson à déclarer que :

« Le dessin sert de pont entre le monde aléatoire du concept et le monde tangible de la forme. »[179]

En étudiant les dessins des architectes, on se centre ainsi sur une création première, qui est à même de révéler différents indices concernant le processus créatif qui l'a précédée. Ce « pont », ce *medium* essentiel que les architectes utilisent pour passer de l'immatériel au concret, est, dès les premières lignes tracées, « codé, (…) clairement distinct de la réalité qu'il représente. »[180]. En effet, comme nous l'avons énoncé précédemment, la perception elle-même peut être considérée comme un premier niveau de codage, car elle est soumise à différents filtres. La deuxième phase du processus créatif, la représentation dessinée, est elle aussi soumise à des filtres d'ordre matériel, lumineux ou psychologique notamment, qui induisent de nouvelles transformations par rapport à l'idée première, et à la perception qui l'avait engendrée. Cependant, les représentations, malgré leur imperfection et leur subjectivité aussi inhérentes qu'inévitables, demeurent des étapes obligatoires dans le processus créatif architectural : elles permettent à

[179] WILSON, Peter, « Lettre ouverte », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, op. cit.*, p.149.
[180] *Ecrire, dessiner un livre d'architecture autour de Hubert Tonka*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Hubert Tonka, éditeur d'architecture » tenue à Paris du 6 janvier au 1^er^ février 1988 au Centre de Création Industrielle (Centre Georges Pompidou), Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, Champ Vallon, 1988, 36 pages, p.9.

l'architecte de commencer à concrétiser une idée et d'en organiser « les données brutes d'entités et de quantités (…) dans la clarté d'un diagramme visible. »[181]

Ce processus, essentiellement visuel donc, demeure, pour chaque architecte, un travail « en puissance » car il ne se concrétisera de façon définitive que dans la construction même, qui lui confèrera une réalité physique, tangible et tridimensionnelle[182]. Mais jusqu'à ce stade, le travail créatif est un travail dynamique et inachevé, un processus cyclique par définition, comportant des va-et-vient permanents entre la conception d'ensemble et celle de chacune des parties, qui connaissent, au cours de la préparation, des évolutions qui peuvent être infimes ou radicales. Dans tous les cas, les architectes reconnaissent que l'acte de dessiner est capital et indispensable dans leur travail de création, autant d'un point de vue technique – il leur permet de s'exercer, de s'approprier la forme et de tester sa viabilité spatiale – que d'un point de vue plus personnel :

> « Comme moyen d'investigation, le dessin est pour moi indispensable. Je suis incapable de concevoir au travers du dessin des autres. (…) Cette recherche par le dessin s'accompagne toujours de plaisir. Au tout début, le plaisir vient lorsque l'angoisse de mal représenter est vaincue. Puis, jeune architecte, on dessine beaucoup, pour se connaître, pour découvrir ce que l'on veut faire ; on apprend en dessinant. A cette époque, le dessin comporte une force qui précède l'imagination parce que c'est une période incertaine et parce que le cerveau projectuel ne s'appartient pas encore, il est en proie à toutes sortes d'influences, le dessin aussi. »[183]

L'acte de dessiner, le *medium* du processus créateur devient alors un outil d'introspection : la subjectivité de telles représentations apparaît de fait comme inévitable, de même que leur évolution stylistique au fil des années.

---

[181] ARNHEIM, Rudolf, *Dynamique de la forme architecturale, op. cit.*, p.266.

[182] Bien sûr la fabrication de maquettes peut être envisagée mais il n'en demeure pas moins que seule l'élévation rendra la force de l'idée première, puisqu'elle correspondra à l'échelle envisagée et s'intègrera dans un tissu urbain qui lui permettra de se contextualiser.

[183] CIRIANI, Henri-Edouard, « Lettre ouverte », *in Imagse et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op. cit.*, p.142.

Outil d'apprentissage et d'introspection, la représentation peut aussi être comprise comme une échappatoire lorsqu'il n'est pas donné à l'architecte de construire, ou lorsque celui-ci recherche dans l'acte de dessiner une certaine inspiration. A ce sujet, la notion d'une construction architecturale « sur le papier » ou d'une existence autonome d'une architecture « de papier » apparaît de façon récurrente dans les écrits d'architectes, comme peut en témoigner cet extrait convaincu d'un texte de Ross Donaldson :

> « The mountain of drawings and models for architecture never built is a critical component of the evolution of architecture. This should also finally answer the old question of whether it's architecture if it isn't built – it is! (…) Through drawings, buildings *exist* whether or not someone actually builds them (…). »[184]

Il est intéressant de noter qu'un tel positionnement idéologique se retrouve dans les années 1960, dans des textes de groupes d'architectes dits radicaux ou expérimentaux, tels Superstudio et Coop Himmelb(l)au. Chez Superstudio, le dessin permet le rêve et l'évasion, et l'on ressent un réel attachement à la dimension onirique et permissive de ce support dans le texte nostalgique rédigé par Adolfo Natalini en 1977 et intitulé « How great architecture still was in 1966… » :

> « Having continued for years to dream up, on paper, testaments, lover's promises, immobile colloquies with fellow-guests of stone, having confided to paper bottle-messages, love poetry, invisible whispers. And again : having built, on paper, castles and cities, and inviolate oases amid the sands, and empty houses, or ware-house full of useless objects, or funeral processions. »[185]

---

[184] (La montagne de dessins et de maquettes d'architecture jamais réalisée constitue un élément décisif de l'évolution de l'architecture. Cela devrait aussi pouvoir enfin répondre à l'éternelle question de savoir si c'est de l'architecture lorsque ce n'est pas construit – c'en est ! (…) A travers les dessins, le bâtiment *existe* que quelqu'un le construise effectivement ou non (…).). DONALDSON, Ross, « Aspects of the unseen », *in Aspects of the unseen, architectural drawings of unbuilt buildings and conceptualisations*, Perth, Museum Gallery St Francis, 1987, 24 pages, p.5-6 (notre traduction).

[185] (Après avoir continué pendant des années à imaginer, sur le papier, des testaments, des promesses d'amoureux, des rencontres stoïques avec des invités-compagnons de pierre, avoir confié à des messages cachés dans des bouteilles, de la poésie d'amour, des soupirs invisibles. Et encore : avoir construit, sur le papier, des châteaux et des villes, et des oasis vierges au milieu du sable, et des maisons vides, ou des entrepôts pleins d'objets inutiles, ou des processions funéraires.). NATALINI, Adolfo « How great Architecture still was in 1966… (Superstudio and Radical Architecture, Ten Years on), *in* VAN

Il est intéressant de noter que les principaux thèmes de la série des *Atti fondamentali* se retrouvent dans cette citation, comme si les scènes qui y sont représentées étaient des métaphores des rêves que les architectes cherchent à atteindre par le biais de la représentation (Superstudio, *La Cerimonia*, 1970, **fig. 40**).

Quelques années plus tard, les membres du groupe autrichien Coop Himmelb(l)au reviendront eux aussi, de façon fort différente, sur la place du dessin dans leur travail créatif :

> « The drawing is important for us. Although it is often forced to replace the building. But we never make a drawing for its own sake. It is much more a "building" of an idea on paper. The first, emotional confrontation with the psychic spaces of the project. »[186]

Le processus créatif est ici contenu dans le dessin, qui est considéré comme un premier acte constructif.

Lorsque les architectes parlent de « construire sur le papier », ils évoquent un processus créatif permis par le dessin. Le *medium* dépasse ici son statut utilitaire pour acquérir une grande importance dans la création. Mais si, de l'avis général, le dessin est si important, ce n'est pas seulement en tant qu'étape première de la concrétisation d'une idée, c'est aussi en tant qu'acte libérateur des inhibitions. En effet, pour nombre d'architectes, l'acte de dessiner est non seulement un plaisir et une aide à la conception, mais aussi une ouverture vers une liberté qu'ils ne peuvent trouver dans l'acte constructif même. Certains témoignages sont très significatifs quant au déroulement de ces phases de création libre, et notamment ceux du prolifique Iakov Tchernikhov (1889-1951), qui fut

---

SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.188. Texte initialement paru le 18 juillet 1977. Cet extrait peut sembler décontextualisé mais il respecte le style du texte original, qui ne dévoile le sujet de toutes les actions énumérées, c'est-à-dire « the founder of the city » (le fondateur de la ville), que plusieurs paragraphes plus loin, afin de mettre en valeur la liste d'actions et que le lecteur puisse se focaliser mentalement sur les images produites par le groupe.

[186] (Dessiner est important pour nous. Bien qu'il soit souvent obligé de remplacer le bâtiment. Mais nous ne faisons jamais un dessin pour lui-même. Il s'agit plutôt de la "construction" d'une idée sur le papier. La confrontation première, émotionnelle, avec les espaces psychiques du projet.). COOP HIMMELBLAU, *Architecture is now : projects, (un)buildings, actions, statements, sketches, commentaries*, 1968-1983, New York, Rizzoli, 1983, 231 pages, p.200.

l'un des premiers architectes à s'exprimer de façon détaillée sur le sujet, sans craindre de perdre la considération de ses contemporains :

> « Je voulais voir et me convaincre sur des éléments concrets de l'effet que produirait la mise en œuvre d'un "fantastique illimité et infini" en formes et images directement observables. Ce désir pressant était né en moi après que j'avais réfléchi qu'un cerveau humain normal ne pourrait jamais rien créer de purement absurde et que si "*fantastique*" que fût la production d'un architecte passionné par cette étape du travail, on y découvrirait sans nul doute les indices de hauts principes créateurs. Tout à mes vœux, je me permettais même davantage : "la coupure absolue d'avec le monde réel", la plongée dans les domaines de "l'utopie", de "l'illusion" et des "images éphémères". »[187]

La divagation, la création libre par le dessin est donc ici assumée et encouragée, en ce qu'elle permettra par la suite aux idées valides de ressortir parmi le reste[188]. C'est d'ailleurs tout le principe du *brainstorming*, dont la première étape consiste à inciter chaque membre d'un groupe à laisser libre cours à son imagination et à proposer toutes les idées qui lui viennent à l'esprit : c'est la phase de divergence. Dans un second temps, comme l'indique Tchernikhov, il s'agit de trier et d'organiser ces données et d'y déceler les principes forts qui seront exploitables par la suite : c'est ce que l'on nomme en psychologie la phase de convergence[189]. Cependant, il est notoire que la théorie du *brainstorming* repose sur le postulat d'un travail de groupe animé par un modérateur, travail que Tchernikhov prétend accomplir seul.

Le discours sur l'importance de la phase créative libre sera dans tous les cas récurrent au fil du XX^{e} siècle, et correspond d'ailleurs à diverses tendances de recherches alors menées dans le domaine artistique (écriture automatique, « logogrammes » de Christian Dotremont, recherches sur le hasard, importance du geste, etc.). Pour certains

---

[187] TCHERNIKHOV, Iakov, « Mon cheminement créateur », *in* OLMO, Carlo, DE MAGISTRIS, Alessandro (dir.), *Iakov Tchernikhov*, Paris, Somogy, 1995, 330 pages, p.305.

[188] Tchernikhov le confirme en ajoutant, dans le même texte : « Tout l'abstrait, le virtuel, le non-figuratif, le fantastique, l'imaginaire, l'éphémère, l'illusoire, l'utopique, tous ces éléments qui ont plus prendre place dans le cours de mes recherches ne sont que des étapes isolées du processus créateur. » TCHERNIKHOV, Iakov, « Mon cheminement créateur », *in* OLMO, Carlo, DE MAGISTRIS, Alessandro (dir.), *Iakov Tchernikhov*, *op. cit.*, p.306.

[189] Pour plus de détails, se référer à ABRIC, Jean-Claude, *Psychologie de la communication, méthodes et théories*, Paris, Armand Colin, 1996, 187 pages, p.103, 105-106 ; et ABRIC, Jean-Claude, « La créativité des groupes », *in* MOSCOVICI, Serge, *Psychologie sociale*, Paris, PUF, 596 pages, p.193-218. Voir aussi OSBORN, Alex, *L'imagination constructive*, Paris, Dunod, 1965 [1953], 337 pages.

architectes, comme par exemple Peter Cook, le processus semble acquérir autant d'importance que le résultat :

> « Pour moi, il y a une grande analogie entre un dessin et une conversation. Au bout du compte, c'est *l'idée* qui est essentielle, et c'est *ce qui se passe* qui importe. Discuter et dessiner sont donc deux façons d'élargir le champ des possibilités en laissant libre cours à l'imagination. »[190]

Il apparaît dans ces extraits que les architectes se sentent contraints, cadrés, dans leur travail, et recherchent assidûment un moyen de se libérer des carcans qu'ils subissent, notamment au niveau des normes constructives et des réglementations. Le dessin est donc une étape importante à leurs yeux car, comme nous venons de le constater, il leur permet de se défaire de leur inhibition[191].

En somme, il semble que la libération de la spontanéité puisse être attribuée à l'acte de dessiner, qui peut donc être considéré comme le fondement de la création, et le *medium* de la concrétisation de la pensée créatrice. Une fois créé, il devient aussi un symbole – au sens étymologique – du projet ou du bâtiment envisagé et, comme le souligne pertinemment Jean-Louis Violeau, il « rend compte de ce qui a précédé cette forme résiduelle, restituant une sensibilité individuelle (et un projet) et sa position dans un devenir historique (et dans l'histoire d'une discipline). »[192]

---

[190] COOK Peter, « Lettre ouverte », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècle, op. cit.*, p.142.

[191] Comme le rappelle Jean-Claude Abric dans son étude sur la créativité des groupes, il existe de nombreuses contraintes, affectives, sociales ou cognitives qui peuvent freiner l'imagination créatrice, et notamment : les traditions et habitudes individuelles ou collectives, l'autorité (rôles et statuts), les normes sociales et cognitives (le souci d'uniformité et de conformisme), la prédominance de la raison. En tentant de sortir de ces contraintes aliénantes, le créateur peut espérer produire une œuvre inédite et originale. Il semble donc que dans le domaine de l'architecture, le dessin assume ce rôle et permette de lever – au moins temporairement – les principales contraintes pour ouvrir un champ de création et d'imagination plus vaste.

[192] VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68, op. cit.*, p.294-295. Dans cette analyse, Jean-Louis Violeau dit se baser sur une réflexion de Massimo Scolari, et renvoie à la référence suivante : SCOLARI, Massimo, *L'Architecture de l'incertitude*, Paris, L'Equerre, 1981 [1980], 243 pages.

B De la représentation au projet

« Je ne peux pas parler si je n'ai pas de crayon » [193].
Guy Rottier

a- Le désir d'exprimer et d'expliquer une idée

Pour reprendre les termes de Martin Lazenby, le dessin d'architecture résulte du « desire to express and explain architectural ideas »[194]. En effet, il est le témoin de la phase d'élaboration d'un projet ou d'une idée, c'est-à-dire du moment premier de la mise au monde d'un édifice par un architecte. En cela, il peut être considéré comme le moment crucial de la conception, puisque l'architecture y est ici réduite à sa plus simple expression, qui en est aussi la plus pure[195]. Que l'édifice soit ensuite effectivement construit ou non n'a pas réellement d'importance à ce moment précis du processus, car l'architecte est conscient qu'il ne s'agit ici que de l'une des étapes précédant une réalisation, et qu'elle ne comporte aucun caractère définitif. En revanche, ce qui se joue à ce stade de la conception comporte un caractère décisif pour ce qui est de la direction que va suivre l'architecte pour ce projet. Les caractéristiques majeures du projet peuvent parfois être présentes dès les premières ébauches[196] (Coop Himmelb(l)au, *Vertical pneumatic city*, 1968, **fig. 41**). C'est en cela que ces représentations constituent un objet

[193] Entretien avec Guy Rottier, Belvédère, décembre 2004.
[194] (le désir d'exprimer et d'expliquer des idées architecturales). LAZENBY, Martin, « Introduction », *in* COLLINS, George R., *Drawings by architects*, catalogue d'exposition à l'I.C.A., Londres, du 25/02 au 02/04/1983, Londres, Editions de l'ICA, 1983, 123 pages, p.95 (notre traduction).
[195] Voir à ce sujet GRAVES, Michael, « The necessity for drawing : tangible speculation », *Architectural Design*, juin 1977, p.393.
[196] Les membres du groupe Coop Himmelb(l)au ont particulièrement insisté au fil des années sur l'importance de ce premier jet à leurs yeux, allant jusqu'à détailler le processus de « naissance » du croquis, comme s'il s'agissait d'un rituel. Les réminiscences de la pratique surréalistes apparaissent ici de façon évidente : « Nous atendons le moment où nous pourrons dessiner la première empreinte d'un projet. Non pas la traduction d'une idée ou d'un signe, mais une sorte d'écriture automatique. La main qui agit comme un sismographe, qui crée un paysage émotionnel, un dessin, une esquisse. » Cependant, cette première ébauche est décrite comme indéterminée : « Quand émerge le dessin, nous pouvons le choisir comme plan, ou comme coupe, comme élévation… Il n'y a aucun axe imposé de notre regard sur cette forme. Ce qui compte, c'est de circonscrire l'émotion, d'attraper le sentiment qui devra plus tard émaner de cet espace… ». Wolf D. Prix et Helmut Swiczinsky, cités dans « Ouvert sur le ciel bleu, Coop Himmelblau au Centre Pompidou », *Techniques et Architecture*, n°406, février 1993, p.50.

d'étude passionnant car elles permettent de tenter de se saisir de l'idée première, et non d'une projection élaborée de cette dernière.

Dans le cadre de cette étude, la « dimension opératoire » des dessins, en d'autres termes, leur contenu purement utilitaire, peut difficilement être prise en compte, étant donné qu'ils n'ont pas conduit à des réalisations. Seul le fait de travailler régulièrement par « séries » peut être compris comme une démarche expérimentale de questionnement relative à un programme précis (Yona Friedman, *Ville spatiale*, 1958-59, **fig. 43-44**). Notons également que la plupart des représentations étudiées semble avoir été conçue en fonction d'une aspiration, d'un projet réel, qui méritent d'être connus car, si l'on en croit Tim Benton, il n'est pas possible d'analyser ou d'interpréter un dessin d'architecture sans en connaître la finalité[197]. Comment, alors, proposer une analyse pertinente de projets que les architectes prétendaient réalisables mais qui n'ont pas donné lieu à des réalisations ? Le positionnement choisi pour cette étude consiste d'abord à tenter de décrypter, de décomposer ces « témoins énigmatiques », pour citer à nouveau Tim Benton, avant d'en proposer une analyse liée ou non à un réel projet de réalisation. Il est néanmoins possible de dire que les représentations du corpus ne sont pratiquement jamais aussi précises que des plans, coupes ou élévations traditionnels[198], mais qu'elles sont au contraire plus proches de l'ébauche ou de l'esquisse, de ce que l'on nomme le « premier jet ». Ainsi, à l'inverse d'une étude traditionnelle d'un projet confronté à la réalisation, où l'on cherche habituellement à trouver les correspondances entre la réalité construite et ce qui était prévu, il convient ici travailler selon la méthode du « modèle *a priori* » telle que la définit Philippe Deshayes : il s'agit de « découvrir ce que le modèle permet d'apprendre sur la réalité et non plus chercher ce qui, dans la réalité, sera utile pour construire un modèle » [199]. Ainsi, la représentation n'est plus étudiée dans le seul but d'être rapprochée d'une construction et comparée à cette dernière, mais dans le but de témoigner d'une époque, d'un savoir-faire, et d'une

[197] BENTON, Tim, « Un point de vue britannique », *in La Recherche en architecture, un bilan international*, actes du colloque « Rencontres, recherche, architecture », Marseille, Nancy, Nantes, Paris, 12-14 juin 1984, Parenthèses, Marseille, 1986, p.150-151.

[198] L'une des seules exceptions du corpus est bien entendu le projet qu'avaient réalisé les membres d'Archigram pour Monte-Carlo, car, en tant que lauréats du concours, ils avaient été dans l'obligation de fournir des plans, coupes et élévations tout à fait traditionnels, comportant échelle, caractéristiques techniques, précisions topographiques etc.

[199] DESHAYES, Philippe, « Modèles a priori et modèles a posteriori du travail de l'architecte », *in La Recherche en architecture, un bilan international*, actes du colloque « Rencontres, recherche, architecture », Marseille, Nancy, Nantes, Paris, 12-14 juin 1984, Parenthèses, Marseille, 1986, p.94.

mentalité propre à un architecte ou à une génération, à l'instar de l'analyse d'œuvre telle qu'elle est pratiquée par les historiens de l'art. En adoptant cette méthode, les inexactitudes, les invraisemblances et les distorsions peuvent alors être incluses dans l'analyse, en tant qu'effets créatifs volontaires et significatifs. De plus, même lorsqu'il s'agit d'une simple ébauche, la réflexion sur la personnalité de l'architecte et sa subjectivité peut enrichir l'analyse.

Par ailleurs, comme cela a été évoqué auparavant, le dessin d'architecte, de même que le collage, peuvent également être considérés comme des divagations ou des moyens d'évasion pour leurs créateurs[200], ce qui rend leur analyse d'autant plus complexe, car il est souvent difficile de savoir ce qui appartient réellement au processus créatif, tant une fantaisie apparemment anodine peut en fait éveiller chez l'architecte les idées forces d'un projet. Notons alors que la relation « paradoxale »[201] qui se noue entre l'intention de l'architecte et la représentation qui en résulte peut aussi être génératrice de sens.

> « Même dans le cas d'une "architecture de papier", le dessin d'architecte est toujours moyen de démonstration. »[202]

Lorsqu'il décide de coucher son idée sur le papier, l'architecte cherche dans un premier temps simplement à définir, à visualiser de façon spatiale une représentation mentale. Mais progressivement, les esquisses acquièrent une valeur didactique, qui s'ajoute aux dimensions introspectives et réflexives premières.
Cette nouvelle dimension permet aux architectes d'expliquer leurs idées, de les communiquer à d'autres. Lorsque Guy Rottier s'exclame : « Je ne peux pas parler si je n'ai pas de crayon », il résume tout ce processus de définition, d'extériorisation de

[200] Franco Purini rappelle à ce sujet que l'évasion que procure le dessin à l'architecte peut également lui être reprochée : « Architectural drawing has been criticised for being none other than a generalized evasion of the concrete matter of building, an escaping from the architect's principal responsibilities, fuelled largely by the refusal to compromise with qualities of construction as a result of the events of 1968 (…). » (On a reproché au dessin d'architecture de n'être rien d'autre qu'une évasion généralisée des problèmes concrets de la construction, une échappatoire par rapport aux responsabilités principales de l'architecte, largement alimentée par le refus de transiger avec les qualités de la construction résultant des évènements de 1968 (…).). PURINI, Franco, « Three reasons », *in* MOSCHINI, Francesco, *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla collezione Francesco Moschini*, Florence, Centro Di, 2002, 251 pages, p.207 (notre traduction).
[201] Voie à ce sujet l'article suivant : VESELY, Dalibor, « Architecture and the conflict of representation », *AA Files*, n°8, printemps 1985, p.36.
[202] UYTTENHOVE, Pieter, « Derrière l'image », *in Le dessin et l'architecte, excursion dans les collections de l'académie d'architecture*, Paris, Editions du Demi-cercle, Editions du Pavillon de l'Arsenal, 1992, 161 pages, p.18.

l'idée par le biais du dessin. Par diverses formules, de nombreux architectes ont souhaité exprimer combien cette phase d' « explication »[203] comptait pour eux, au sein du processus créatif :

> « La valeur spéciale du dessin réside dans la possibilité d'illustrer des choses qui n'ont jamais existé, d'une façon à les rendre réelles, possibles et compréhensibles. (…) Les dessins sont un pont entre la vision des architectes et la confiance des clients. »[204]

En l'absence de clients, ce qui est souvent le cas pour les représentations du corpus présentement étudié, l'image sert aussi à exprimer un concept, pour soi ou pour les membres de son groupe, afin de fixer une idée donnée, et une intention de façon assez concrète, sans pour autant la figer de façon définitive[205] (Constant, *Symbolische voorstelling van New Babylon* (« image symbolique de New Babylon »), 1969, **fig. 45** ; Haus-Rucker-Co, *HRC/2K70*, 1971, **fig. 42**).
A ce moment-là, « (…) le dessin, en tant que matière, prend définitivement sa place entre le désir de l'architecte et l'architecture réelle. »[206]

L'instant de la représentation comporte, comme il a été expliqué, une subjectivité inhérente et une perte informationnelle indéniable. Mais cet acte porte également une marque plus difficile à analyser, celle de la personnalité créatrice et du « style » de l'architecte qui en est à l'origine.
Cet aspect, souvent considéré comme secondaire, semble néanmoins fort important dans le cadre d'une étude centrée sur des représentations plastiques : le trait, la technique, la

[203] Piranèse parlait en son temps de « spiegare con disegni » (expliquer avec le dessin). Le Piranèse, cité dans OECHSLIN, Werner, « From Piranesi to Libeskind, explaining by drawing », *op. cit.*, p.15 (notre traduction).
[204] FISHER, Mark, « Lettre ouverte », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op. cit.*, p.143.
[205] La dimension inachevée des esquisses et des représentations de projets laisse au spectateur ou au collègue de travail une certaine part de liberté et l'lincite à combler les parties manquantes, par des déductions ou à l'aide de son imagination. Nous rejoignons ici l'opinion de Bruno Zeiv, selon lequel : « Ces images "non finies" entraînent le spectateur au cœur de la pratique architecturale, le font pénétrer dans un procédé créatif plus valide et plus stimulant que toute œuvre réalisée. Une "volonté d'architecture" à demi exprimée émane de chaque esquisse qui pousse et engage son spectateur à l'achever (…). ». ZEVI, Bruno, *Erich Mendelsohn*, Paris, Philippe Sers, 1984 [1982], 208 pages, cité dans JUNGMANN, Jean-Paul, *L'Image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*, *op. cit.*, p.72.
[206] UYTTENHOVE, Pieter, « Derrière l'image », *in Le Dessin et l'architecte, excursion dans les collections de l'académie d'architecture*, *op. cit.*, p.18.

façon d'occuper l'espace – atteignant parfois le stade de composition organisée – en somme les choix stylistiques dont fait preuve l'architecte ont une incidence sur la création elle-même et sur sa diffusion.
Nous rejoignons ici la théorie de James Smith-Pierce selon laquelle :

> « The drawings technique itself may even, in some cases, determine the form of the building, because it is through drawings that architectural ideas are usually developed. »[207]

Cette idée peut trouver une illustration dans certains projets du groupe Coop Himmelb(l)au par exemple, ou dans le cas de figure où plusieurs membres d'un groupe produisent des versions différentes d'un même projet (Archigram, *Lincoln Civic Center*, 1961). Dans cette situation, on remarque que le style personnel de chacun va influer sur la représentation plastique qu'il va produire d'un projet qui, pourtant, semble avoir été discuté et composé en groupe.

Entre instrument conventionnel et outil expressif[208], la nature du dessin d'architecture, cette « écriture de l'esprit », apparaît ici dans toute sa complexité.

[207] (En elle-même, la technique des dessins peut aller, dans certains cas, jusqu'à déterminer la forme du bâtiment, parce que c'est à travers le dessin que les idées architecturales sont habituellement développées.) SMITH PIERCE, James, « Architectural drawing and the intent of the architect », *op. cit.*, p.57 (notre traduction). Dans le même article, James Smith Pierce considère, notamment d'après l'étude des dessins de Michel-Ange que l'épaisseur du trait de crayon et le caractère « vivant » des dessins de l'architecte ont influencé la profondeur des moulages et des détails, en laissant aux artisans une certaine part de liberté et d'interprétation, qui n'aurait jamais pu exister à l'époque contemporaine, avec l'utilisation des stylos ou des impressions numériques. En somme, il rappelle par cet exemple combien l'intetion de l'architecte, et le style de son trait ont pu, au cours des siècles, influencer la création.

[208] Nous suivons ici la théorie d'Udo Kulterman qui considère que : « (…) the architectural drawing, whether intended for execution of a building or not, contained the essential value of expressing an architectural idea (…). » (le dessin architectural, qu'il soit destiné à la réalisation d'un bâtiment ou non, contenait la qualité essentielle de pouvoir exprimer une idée architecturale (…).) KULTERMANN, Udo, « The Function of architectural drawings », *op. cit.*, p.300 (notre traduction).

b- Avant l'ère du Dessin Assisté par Ordinateur

Aujourd'hui, pour un architecte, l'idée de préparer un projet sans le support informatique semble inconcevable : les agences « sont envahies par les machines à dessiner »[209]. Cependant, il y a seulement quelques décennies, avant l'arrivée de ce que l'on nomme aujourd'hui le Dessin Assisté par Ordinateur (D.A.O.), le dessin constituait inévitablement la première étape de la naissance d'un projet. Certains architectes choisissaient d'utiliser différentes techniques selon leur préférence, mais le premier jet demeurait forcément manufacturé. Cette évolution a eu des répercussions majeures sur la production architecturale et sur la conception des projets, en raison du caractère restreint des possibilités offertes par les ordinateurs dans les premières années d'utilisation du D.A.O. En effet, depuis les années 1970, de nombreux progrès ont été faits dans ce domaine, notamment à partir du moment où il a été admis que les méthodes de travail allaient être changées, et qu'on ne pouvait en aucun cas reproduire le travail manuel de façon mimétique sur un écran : de nouvelles limites sont donc apparues, entraînant également de nouvelles normes de représentation[210] et un positionnement changé par rapport à l'architecture elle-même :

> « On peut toutefois penser que l'informatique, en libérant l'architecte d'une tâche matérielle lourde, va permettre l'émergence d'une autre façon de penser l'architecture. »[211]

Aujourd'hui, il est possible pour un jeune architecte d'apprendre dès ses années de formation à manipuler ces logiciels et appareils suffisamment correctement pour être capable de transmettre ses idées directement grâce à cet outil. Les évolutions du rendu

---

[209] RIBOULET, Pierre, *Naissance d'un hôpital*, Besançon, Editions de l'imprimeur, 1994 [1988], 133 pages, p.127. Sur la question de la mécanisation de la représentation d'architecture au fil du temps, voir aussi le catalogue suivant : *L'image en architecture : « Les machines à dessiner »*, catalogue d'exposition au Musée d'Histoire de Marseille, du 15/10 au 15/12/1984, Marseille, Editions du Musée d'Histoire de Marseille, 1984, 121 pages.

[210] A ce sujet, voir le passionnant ouvrage de DE PAOLI, Giovanni et PELISSIER, Pierlucio, *Dessin d'architecture par ordinateur*, Eastman (Québec), Editions Berger, 1992, 184 pages.

[211] SARFATI, Alain, « Mort du dessin et naissance d'un code », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op. cit.*, p.45.

de la « 3 D » (la troisième dimension)[212] ont également énormément contribué à ce changement de pratique, en ce qu'elles ont permis aux architectes de pouvoir rendre rapidement des effets de volume (fonction anciennement attribuée aux maquettes), plus facilement compréhensibles par leurs clients que les traditionnelles représentations en deux dimensions. De plus, grâce au D.A.O., les architectes peuvent créer des dossiers complets au format numérique, comprenant diagrammes, plans et études de marché, le tout calculé et présenté de façon intelligible sur un support facilement transportable (CD Rom, DVD). Cependant, pour certains architectes, ces outils, dont l'utilisation nécessite une solide formation, se sont avérés inefficaces en ce qu'ils compliquaient le processus créatif en le morcelant, enlevant ainsi une part de la spontanéité nécessaire. Selon Jean-Paul Jungmann, en dépit du caractère incontournable de l'ordinateur dans le processus créatif contemporain, le dessin demeure l'outil principal d'un architecte :

> « Mais l'outil du dessin reste très important et comme je l'ai dit plus haut, il faut que les spécialistes, les professionnels sachent dessiner manuellement, c'est une qualité indépassable, vous ne pouvez pas faire autrement quand vous êtes architecte. Comme pour un musicien, il y a des choses indépassables, comme pour un danseur. (…) Quand je suis dans une agence, les collaborateurs sont curieux de ce que je dessine, le dessin à la main est devenu une curiosité. Comme il y a des écrivains publics, moi je suis un dessinateur public d'architecture. »[213]

Avant le D.A.O., donc, les méthodes de représentation de l'architecture étaient encore la plupart du temps entièrement artisanales et manufacturées. Qu'il s'agisse d'un croquis, d'un dessin à main levée ou d'un plan, le dessin constituait la phase capitale de création : en couchant l'idée sur le papier, l'architecte opérait seul la transition entre représentation mentale et représentation plastique, cette dernière étant en conséquence liée à une personnalité, à une imperfection humaines qui sont à prendre en compte dans toute analyse. Cette dimension subjective et individuelle est capitale dans l'étude de la

[212] Dans l'ouvrage de Giovanni Paoli et Pierlucio Pelissier, on trouve en effet le constat selon lequel l'utilisation des techniques informatiques appliquées à l'architecture constitue un bouleversement majeur dans l'histoire de l'architecture : après environ cinq siècles d'architecture au cours desquels le dessin en deux dimensions a primé sur la maquette en trois dimensions dans l'expression de l'image architecturale, les nouvelles techniques de visualisation d'un objet virtuel sont en train de changer cet état de fait en donnant la prédominance aux « maquettes virtuelles ». Cf. DE PAOLI, Giovanni et PELISSIER, Pierlucio, *Dessin d'architecture par ordinateur*, Eastman (Québec), Editions Berger, 1992, 184 pages.

[213] Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.11.

représentation d'architecture datant d'avant l'utilisation massive du D.A.O. et de l'ordinateur en général. Malgré le caractère abouti et « futuriste » de certaines images (Archigram, *Drive-in housing*, 1965 ; Coop Himmelb(l)au, *Cities that beat like a heart*, 1967), il convient, dans un souci de précision et de justesse d'analyse, de toujours conserver en mémoire le caractère ancien et inchangé de la plupart des techniques utilisées dans les années 1960-1970, notamment en ce qui concerne les techniques de dessin, les inscrivant dans une certaine filiation historique.
L'originalité dont les architectes font preuve va donc résider essentiellement dans leur façon de traiter le sujet, de l'appréhender et de le codifier éventuellement.

Les années 1960-1975 étaient une période charnière où l'homme, en tant que créateur, mais aussi en tant qu'être faillible et changeant, conservait encore un impact majeur sur les représentations qu'il produisait. Il y a donc une absence de normes dans la plupart de ces représentations, qui, contrairement à celles créées par le biais de la D.A.O., ne sont pas systématiquement à l'échelle, ou dont les signes et symboles varient d'une version à une autre, et, au sein d'un même groupe, d'un auteur à un autre : il suffit de comparer les différentes versions de *The Planet of Vienna* données par Haus-Rucker-Co en 1971 pour s'en convaincre (**fig. 47**). En somme, avant l'arrivée massive du D.A.O., l'architecte possédait encore, et de façon plus générale, la capacité de produire une représentation perfectible, en devenir, de produire une image destinée, non pas à affirmer, mais à suggérer.

C *Du projet au message*

a- Une proposition concrète de changement

> « L'architecture de papier, à partir du moment où elle est publiée, à partir du moment où elle est reproduite, divulguée, commentée, devient aussi concrète que celle qui s'affirme seule concrète par le biais de ses réalisateurs. »[214]

La concrétisation de l'idée dans la matérialité de la représentation est un excellent outil de travail et de communication pour l'architecte et pour son groupe, mais aussi un moyen de proposer une approche nouvelle d'un problème précis. Le statut de telles représentations peut cependant demeurer ambigu car elles n'aboutissent pas toujours à une construction, ce qui les situe entre ce que Claudius Coulin nomme « l'esquisse d'idée » et « l'esquisse de projet »[215]. Si l'on considère certaines représentations comme des propositions, des suggestions sérieuses, il demeure parfois difficile de les qualifier de « projets » : l'exemple de la *Ville Spatiale* de Yona Friedman est en cela très significatif. Selon l'architecte en effet, il s'agit d'un projet entièrement réalisable et applicable. Cependant, l'observation des dessins et maquettes produits par Friedman ne permet pas de déceler d'éléments assez précis techniquement pour pouvoir les qualifier de « projets », sensation qui est renforcée par l'économie de moyens dont fait preuve Yona Friedman, utilisant pour ses dessins des feutres de couleur ou un simple stylo, et pour ses maquettes des matériaux de récupération (*Ville Spatiale, La Seine et la Tour Eiffel*, 1960 ; *Ville Spatiale, maquettes*, 1958-1960). En réalité, selon Peter Cook, l'intérêt d'un tel travail résidait plus dans sa dimension expérimentale que dans son éventuelle construction future[216]. Le champ de possibilités ouvert par une telle proposition serait donc plus important que sa faisabilité.

---

[214] RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, Paris, Dunod, 1982, 215 pages, p.124.
[215] COULIN, Claudius, *Dessins d'architectes, choix de dessins et de croquis du IX^e^ au XX^e^ siècle*, *op. cit.*, p.5.
[216] Voir à ce sujet COOK, Peter, *Experimental architecture*, New York, Universe Books, 1970, 160 pages, p.108.

Par ailleurs, si l'on considère que ces représentations sont des propositions, destinées au grand public mais aussi à des commanditaires potentiels, la dimension inachevée, imprécise – comparativement à un projet normé – peut être comprise comme volontaire et stimulante, si l'on en croit Andrew Benjamin, selon lequel :

> « Having been completed – completed in the sense of having been instantiated – both the line and the diagram are necessarily devoid of possibilities. They lose their capacity for investigation or research. »[217]

Et en effet, selon lui, l'un des principaux atouts des représentations d'architecture réside dans la « futurité »[218] qui leur est inhérente : par sa nature spéculative[219], tout projet, toute suggestion d'architecture est la représentation d'un avenir possible.

La question de la possible réalisation des dessins d'architecture s'est donc particulièrement posée dans les années 1960, lorsque nombre de jeunes architectes européens ont choisi de s'exprimer par ce biais. Souvent créatives, fantaisistes ou avant-gardistes, les représentations alors produites étaient fréquemment la cible de critiques qui leur reprochaient de ne pas disposer de fondement rationnel et de ne pas être constructibles dans le monde actuel. Cependant, certains architectes étaient réellement convaincus de la viabilité de leurs idées et se sont défendus durant des années, par le biais d'articles dans la presse spécialisée et de conférences, contre de telles allégations. En plus du caractère inachevé et sémantique qui était assez largement reconnu, ils

---

[217] (Une fois achevés – achevés dans le sens d'avoir été instanciés – la ligne et le diagramme sont tous deux nécessairement dépourvus de possibilités. Ils perdent leur aptitude à l'investigation et à la recherche.). BENJAMIN, Andrew, A*rchitectural philosophy*, Londres et New Brunswick, The Athlone Press, 2000, 216 pages, p.151 (notre traduction). L'approche de l'auteur fait echo à celle, plus ancienne, d'Helen Rosenau, qui explique en conclusion de son ouvrage *The Ideal City* : « This study is an historical one; it is concerned neither with prophecy nor propaganda, but with the living past and with the influence of ideal images on architectural achievement. Correctly understood, ideal planning cannot disappoint, simply because it represents ideals rather than blue-prints for action. Indeed, when executed, ideal plans become trivialized and coarsened. » (Cette étude est une étude historique ; elle ne concerne ni la prophétie ni la propagande, mais plutôt le passé vivant et l'influence des images idéales sur la réussite de l'œuvre architecturale. Convenablement compris, l'urbanisme idéal ne peut pas décevoir, simplement parce qu'il représente des idéaux et non pas des plans d'action précis. En fait, lorsqu'ils sont réalisés, les plans idéaux deviennent triviaux et grossiers.) ROSENAU, Helen, *The Ideal city, its architectural evolution*, *op. cit.*, p.155-156 (notre traduction).

[218] Nous traduisons par le néologisme « futurité » le terme anglais de « futurity » qu'Andrew Benjamin explique et commente dans son ouvrage A*rchitectural philosophy*, en insistant sur l'inscription du futur possible (du futur en puissance) de toute chose dans son présent. Pour plus de détails sur cette notion, se reporter à BENJAMIN, Andrew, A*rchitectural philosophy*, *op. cit.*, et plus précisément les pages 148-149 et p.155.

[219] Nous empruntons cette expression à Michael Graves. Cf. GRAVES, Michael, « The necessity for drawing : tangible speculation », *op. cit.*, et plus précisément p.384 (notre traduction).

souhaitaient que ces images soient prises au sérieux, malgré leur originalité, ou peut-être même en raison de cette dernière : les formes du passé devaient être reconnues comme obsolètes et inadaptées, et laisser place à des approches renouvelées. A ce titre, il semblait normal à la jeune génération, active dès le début des années 1960, de se détacher à la fois idéologiquement, mais aussi formellement de ses prédécesseurs. Pour changer l'architecture, il fallait d'abord bouleverser la façon de l'appréhender, et en tout premier lieu, faire évoluer sa représentation[220].

Ainsi, au cours d'entretiens, la majorité des architectes interrogés réagissent de façon unanime à la question de la faisabilité de leurs projets : Peter Cook explique qu'il considère tous ses dessins comme des « suggestions de constructions »[221], Jean-Paul Jungmann affirme qu'il « s'agissait toujours de projets constructibles »[222]. Dès 1959, Constant tenait un discours similaire en expliquant au sujet de la *New Babylon* :

> « Si le projet que nous venons de tracer en quelques grandes lignes risque d'être considéré comme un rêve fantaisiste, nous insistons sur le fait qu'il est réalisable du point de vue technique, qu'il est souhaitable du point de vue humain, qu'il sera indispensable du point de vue social. »[223]

Ce positionnement trouve un écho dans un dépliant édité par les membres du G.I.A.P. (le Groupe International d'Architecture Prospective) en 1965, résumant leurs trois objectifs principaux « rassembler, promouvoir et réaliser », et rappelant que « les

---

[220] Dennis Crompton, membre du groupe Archigram, parle à ce sujet de « ré-apprendre » à dessiner l'architecture : au cours d'un entretien, il nous a en effet expliqué combien il avait dû s'appliquer à tout oublier de l'enseignement qu'il avait reçu à l'école d'architecture, afin de « ré-apprendre » à représenter un projet, en créant un vocabulaire et une approche inédits. (Entretien avec Dennis Crompton, Londres, 1er mai 2004).

[221] COOK, Peter, « Lettre ouverte », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâter, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*, *op. cit.*, p.143.

[222] Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.4.

[223] CONSTANT, « Une autre ville pour une autre vie », *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, n°3, décembre 1959, p.40. Cette convicion est appuyée par Simon Sadler qui explique, dans *The Situationnist City* : « (…) but while it was convenient (and doubtless disappointing) for Constant that New Babylon remained untested, there seems no absolute reason why his intentions could not have succeeded under rhe right social and technical conditions. » (Mais bien qu'il ait été pratique (et sans doute décevant) pour Constant que *New Babylon* n'ait jamais été testée, il semble n'y avoir aucune raison indiscutable pour laquelle ses intentions n'auraient pu aboutir, dans les bonnes conditions sociales et techniques.) SADLER, Simon, *The Situationnist City*, Cambridge (Mass.) et Londres, M.I.T. Press, 1998, 233 pages, p.151 (notre traduction).

membres du G.I.A.P., qui ne sont pas des rêveurs, sont bien décidés à faire entrer leurs recherches dans le domaine des réalisations. »[224].

Un consensus semble donc établi entre plusieurs acteurs de la scène architecturale européenne d'alors, les rassemblant autour de la conviction commune de pouvoir influer sur l'avenir de la construction, par le biais de représentations car, comme le précise Jean-Paul Jungmann :

> « (…) l'image, plus vaste par son *art*, rend crédible en ne décrivant pas seulement, mais en *montrant* l'idée d'un futur. »

Cependant, en dépit de ces convictions concordantes, il apparaît que la majorité des dessins produits par ces architectes, et défendus ardemment, n'ont jamais pris corps. Pour justifier cela de nombreuses raisons ont été avancées, arguant que les architectes étaient trop en avance sur leur époque, et n'avaient pas assez tenu compte de la pondération de l'économie[225], ou de l'importance des partenariats avec les sociétés industrielles qui auraient pu les soutenir. Malgré cela, l'opinion souvent répandue semble se résumer à considérer que de telles créations appartiennent plus à l'histoire des idées qu'à celle du vécu.

[224] RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, Paris, Casterman, 1978, 437 pages, p.342.

[225] Yona Friedman notamment explique que : « Si peu de projets prospectifs des années soixante ont été realises c'est que, si tous les banquiers veulent être poètes et tous les poètes banquiers, il est en réalité très difficile d'être les deux à la fois. Si on se concentre pour la recherche, il est difficile de se concentrer en même temps pour la réalisation. L'esprit vendeur et l'esprit chercheur sont très différents. » Yona Friedman, cité dans RAGON, Michel, *Prospective et futurologie, op. cit.*, p.411.

b- Un monde qui ne verra jamais le jour

Les représentations produites dans les années 1960-1970 ont donc un statut fort malaisé à définir. C'est ce qui a mené les critiques et le public à qualifier certaines d'entre elles d'« utopiques », notion sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. De façon générale, la question principale soulevée dans les ouvrages, articles ou entretiens demeure celle de la non-construction. Il semble en effet difficile à concevoir que l'on puisse faire des études d'architecte, travailler dans un cabinet d'architecture, et se satisfaire d'une création en deux dimensions, une création de papier en somme.
Aussi, les architectes ont souvent été amenés à se justifier, à expliquer leur attitude pour tenter de faire comprendre ce qui les motivait à l'époque. Comme cela a été développé précédemment, une première position théorique a consisté à expliquer que ces projets étaient techniquement réalisables, et que leur non-construction relevait seulement du domaine de l'incompréhension ou d'un avant-gardisme trop marqué.

Mais ces arguments n'ont pas toujours été jugés crédibles, et l'opinion générale semble plus portée à considérer les représentations produites à cette période comme des inventions imaginatives, intéressantes, mais sans incidence sur la réalité du monde construit. De nombreuses questions demeurent néanmoins, même si l'on considère ces représentations comme « sans suite » : s'agissait-il de pure provocation ou encore de fantaisies oniriques sans liens avec la réalité ? Et dans ce cas, d'où provient l'envie, le besoin, pour un architecte de créer ce genre de dessins ou de maquettes ? Est-il possible de voir dans cette pratique une échappatoire à l'implacable réalité du marché et à l'ingérence des promoteurs ? Il est vrai que la recrudescence de représentations architecturales à une période donnée peut être considérée comme symptomatique de phénomènes sociaux ou économiques, et révèle dans tous les cas une baisse de la commande ou parfois une désaffection de l'architecte. Malgré un contexte fort différent, la remarque émise par Antoine Quatremère de Quincy près de deux siècles auparavant, en 1788, semble pouvoir s'appliquer à cette époque :

> « Les modernes architectes semblent avoir fait un art particulier de dessiner l'architecture. Je crois que cet art s'est accru ou perfectionné en raison inverse du nombre des travaux et des édifices qui s'exécutent. »[226]

Pourtant, en Europe, entre 1960 et 1975, il n'est pas possible de noter une diminution de l'activité constructive, bien que la plupart des chantiers de reconstruction soient achevés ou en passe de l'être. A titre d'exemple, le contexte des Trente Glorieuses, en France, est connu pour avoir généré de nombreuses commandes de constructions de grande ampleur, et notamment en raison de la création de villes nouvelles, de logements sociaux ou de « grands ensembles »[227].
La production étudiée se situe donc en marge de ces commandes publiques, et pour de nombreux architectes, la représentation est alors un recours nécessaire :

> « (…) at a time when few architects are able to realize their projects, drawings are often the sole means by which architectural ideas can be expressed. »[228]

La raison d'être d'une telle production serait donc la compensation d'une absence de commande. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, selon Jean-Paul Jungmann, le fait de ne répondre à aucune commande constitue justement la caractéristique principale de cette production. C'est aussi ce qui induit la liberté et l'originalité de ce qu'il nomme des « projets théoriques » :

> « Une autre catégorie de projet qui n'est pas destiné à l'édification mais à l'exemplarité, de par sa conception puis de par sa diffusion à travers la

[226] QUATREMERE De QUINCY, Antoine, *Encyclopédie méthodique d'architecture*, 1788, article « Dessiner », tome 2, 744 pages, p.209.
[227] De nombreux jeunes diplômés ont en effet réalisé leurs premières constructions dans les années 1960, profitant de la multiplication des « ville nouvelles ». Certains ont réussi à imposer des idées novatrices lors de ces chantiers, d'autres ont seulement répondu à une demande, profitant de cette première commande publique pour commencer leur carrière. Ce phénomène se double d'une hausse de l'accession à la propriété en France, notamment en raison des prêts accordés aux ménages par les C.I.L. (Caisses Interprofessionnelles du Logement). Cette tendance tendra à diminuer à partir du milieu des années 1970, en raison de la crise. Simultanément, une baisse très importante du nombre de logements sociaux construits chaque année. Voir à ce sujet MONNIER, Gérard (dir.), *Les années ZUP : architectures de la croissance 1960-1973*, Paris, Picard, 2002, 301 pages.
[228] ((...) à une époque où peu d'architectes ont la possibilité de réaliser leurs projets, les dessins constituent souvent l'unique moyen par lequel il est possible d'exprimer les idées architecturales.). LAZENBY, Martin, « Introduction », *in* COLLINS, George R., *Drawings by architects*, *op. cit.*, p.95 (notre traduction). Martin Lazenby évoque dans cet extrait la situation du dessin d'architecture au début des années 1980, mais son propos semble assez général pour être applicable aux décennies précédentes.

publication, l'exposition ou l'enseignement. Ce projet est appelé *théorique* ou *utopique* ou encore *imaginaire* car décalé précisément du processus courant d'élaboration et ne découlant pas d'une commande extérieure mais uniquement de la volonté de leurs auteurs avec un certain goût de la théorie, de la pédagogie ou simplement de la poésie. »[229]

Cependant, Jungmann opère une distinction claire entre ce type de projets et ce qu'il nomme les « fantaisies architecturales »[230], sortes d'exercices de style qui ne répondent selon lui en rien à une démarche architecturale, car elles ne prennent aucunement en compte les contraintes programmatiques ou volumétriques. Cette définition lui permet alors de distinguer le travail de Tchernikhov[231] par exemple, de celui des membres du groupe Utopie. Il considère en effet que l'absence de commanditaire crée une liberté certaine et rare en architecture, dans la mesure où l'architecte peut se permettre de définir lui-même le programme du projet sur lequel il travaille, et de le modifier à loisir. Face à cet état de fait, deux choix sont possibles, celui d'ignorer totalement la question programmatique et de créer une image d'architecture qui s'apparente plus à une étude formelle ou à une divagation ; ou celui de proposer une image qui n'aboutira certainement pas à une construction[232], mais tente, en prenant en compte certaines

[229] JUNGMANN, Jean-Paul, *L'Image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*, *op. cit.*, p.96.

[230] Voir également à ce sujet JUNGMANN, Jean-Paul, *Ombres et Lumières - un manuel de tracé et de rendu qui considère l'architecture comme une machine optique*, Paris, Editions de la Villette, collection « Savoir-Faire de l'Architecture », 1995, 151 pages, p.86-87.

[231] Tchernikhov est d'ailleurs l'auteur d'un livre intitulé *Fantaisies architecturales*, dans lequel il explique lui-même sa démarche de recherche, et qu'il présentait lui-même en ces termes : « Je concentrai mon attention sur un problème nouveau, car il ne faisait plus de doute pour moi que l'éducation de l'architecte contemporain quant à la réalisation en images de ses propres fantaisies était un facteur puissant de progrès pour l'architecture. Cette exigence s'exprima par le fait que j'éprouvai le désir pressant de montrer à travers quelques compositions graphiques toute la *"beauté"* des objets architecturaux de style contemporain. Je concentrai toute mon attention sur l'ouvrage paru sous le titre de *Fantaisies architecturales.* Sans imposer aucune borne à ma fantaisie, je me suis permis, pour le plaisir de la recherche et de l'expérimentation, de créer une série de compositions qui contredisaient la vision ordinaire qu'on avait des œuvres architecturales. ». TCHERNIKHOV, Iakov, « Mon cheminement créateur », *in* OLMO, Carlo, DE MAGISTRIS, Alessandro (dir.), *Iakov Tchernikhov*, *op. cit.*, p. 288-289.

[232] Cela est très clair dans cet extrait d'interview avec Jean-Paul Jungmann : « Oui et dès que cela sort quelque peu de l'ordinaire on pense que c'est utopique. Or je pense que ce n'est pas tant l'avis du spectateur qui compte que l'intention de l'auteur. L'auteur conçoit pour une raison précise, ensuite les gens interprètent, mais ce qui est un autre problème. Certains auteurs travaillent très précisément dans cette perspective utopique et peuvent s'arrêter là. Ce n'est donc pas nécessairement en vue d'édifier, de construire. Je pense que c'est l'intention qui constitue la pensée utopique.
L'architecte/utopiste fait son travail, des images et des textes qu'il publie simplement et des projets qu'il élabore – qui peuvent d'ailleurs être de véritables projets complets – mais qui, parce qu'ils ne sont pas destinés à être construits, peuvent être considérés comme utopiques. Pour mes projets par exemple, il était évident qu'ils ne devaient pas constituer un créneau, un tremplin en vue de recevoir une commande. La pensée utopique ne fonctionne pas comme cela et depuis longtemps, du moins depuis le XVIII^{e} siècle. »

données concrètes et sérieuses, d'être crédible (Utopie, *Dyodon, coupe diamétrale E-E*, 1967, **fig. 113**). Cette crédibilité sera la garante de la diffusion de la représentation et de l'attention qui lui sera portée. On peut alors parler, comme le propose Franco Purini, de « propositions thématiques »[233], qui sont destinées à assurer la propagation et l'illustration d'une idée.

Ces propositions se détachent aussi des projets traditionnels par certaines libertés prises par leurs auteurs : détachés des contraintes d'un projet précis, du poids d'un commanditaire et des restrictions financières, ils s'autorisent une approche plus vaste, plus poétique ou parfois plus engagée qu'en temps normal. Constant avouera ainsi considérer son travail sur *New Babylon* comme « a creative game with an imaginary environment. »[234] (*Constant dans son atelier*, 1967, **fig. 48**). Les membres du groupe Archizoom, quant à eux, utilisaient l'utopie en tant qu'outil pour développer leurs réflexions critiques[235] : en décontextualisant leurs représentations, en montrant des images d'un monde qui ne verrait certainement jamais le jour[236], ils espéraient attirer

---

Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.1. Cela rejoint également certaines déclarations contemporaines émanant des membres du groupe Architecture Principe, et notamment cette affirmation de Paul Virilio : « Tous nos projets du groupe Architecture Principe sont des manifestes. Aucun ne correspond à un projet réel. Ce sont des manifestes dessinés, comme il y a des manifestes écrits… Le mérite de ces projets est néanmoins d'avoir démontré la nécessité de changer la géométrie. ». Paul Virilio, cité dans LABEDADE, Nadine, « Architecture Principe », *in Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre*, Orléans, HYX, 2003, 569 pages, p.96.

[233] PURINI, Franco, « Three reasons », in MOSCHINI, Francesco, *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla collezione Francesco Moschini*, *op. cit.*, p.207 (notre traduction).

[234] ((…) un jeu créatif avec un environnement imaginaire.) Constant, « New Babylon », 1960, *in* CONRADS, Ulrich, *Programmes and manifestoes on twentieth century architecture*, Londres, Lund Humphries, 1970, 192 pages, p.177-178 (notre traduction).

[235] Voir à ce sujet STAUFFER, Marie Theres, « Utopian reflections, reflected utopias, urban design by Archizoom and Superstudio », *AA Files*, n°47, été 2002, p.34.

[236] Cela n'enlève en rien à la force de conviction de ces représentations, comme le souligne Sander Woertman : « "In the same period Archizoom, too, arrived at a refusal of the figurative role of architecture and the modification of its structures of use, through another metaphor: the *No-Stop City*." Just like the *Continuous Monument*, it wanted to offer, at least theoretically, an alternative to the existing urban fabric, without, however, the pervasive irony of the former. As a project, *No-Stop City* was much more aggressive, and although Archizoom described their project as an investigation into the relationship man-world, man-built environment, their uncompromising presentation often suggested that they were advancing actual proposals. » ("A la même période Archizoom parvint également à un refus du rôle figuratif de l'architecture et à la modification de ses structures dans leur utilisation, à travers une autre métaphore : la *No-Stop City*." Tout comme le *Monument Continu*, mais sans toutefois en posséder l'ironie pénétrante, ce projet était destiné à proposer, au moins théoriquement, une alternative au tissu urbain existant. En tant que projet, *No-Stop City* était bien plus agressif, et bien que les membres d'Archizoom aient décrit leur projet comme une recherche sur la relation homme-monde, et homme-environnement bâti, leur présentation sans compromis suggérait souvent qu'ils avançaient de réelles propositions.) WOERTMAN, Sander, « The Distant winking of a star, or the horror of the real », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.153 (notre traduction). La citation entre guillemets renvoie à une affirmation de Cristino Toraldo di Francia, membre

l'attention des lecteurs ou des visiteurs sur certains aspects révoltants ou inhumains de l'architecture contemporaine. D'ailleurs, dans plusieurs articles parus au cours des années 1970, ils se sont exprimés sur la question, en insistant sur la différence entre leurs représentations et des « projets » au sens propre, et en commentant le qualificatif d'« utopique » qui leur était souvent associé :

> « L'Utopia pero che noi utilizziamo è solo strumentale : essa rappresenta se stessa, ma non come prefigurazione di un Modello Diverso del Sistema (che non esiste Metropoli Operaia), ma Ipotesi critica sur Sistema stesso. »[237]

Ils utilisent donc la projection d'un monde imaginaire pour exprimer leurs idées : la représentation assume ici son statut d'outil de recherche et de diffusion d'une théorie, elle n'est pas conçue en tant que telle, elle sert une cause. La notion de vision « critique » de la réalité sera par la suite récurrente dans les textes d'Archizoom, avec l'émergence progressive d'une nouvelle interprétation des représentations expliquant que ce ne sont plus des mondes imaginaires qui sont proposés, mais des visions « critiques » du monde réel :

> « Tale Modello Urbano non rapprasenta pero l'alternativa alla realta attuale, ma piuttosto rappresenta la realta attuale ad un livello di Coscienza Critico nuovo. »[238]

Les architectes seraient donc dotés d'une capacité critique, d'une vision autre, qui leur permettrait de voir chaque dysfonctionnement social et architectural, et leur mission serait de révéler cela, à travers le filtre des représentations, au public. Il ne s'agit donc plus de trouver des solutions, de faire des suggestions ou des projets de transformation, mais simplement d'exposer des faits, de souligner ce que personne ne semble voir.

---

du groupe italien Superstudio, extraite de TORALDO di FRANCIA, Cristiano, *Superstudio & Radicals*, Japan Interior Inc., 1982, la page n'est pas précisée.

[237] (En revanche, l'utopie que nous utilisons est uniquement instrumentale : elle se représente elle-même, mais pas comme une préfiguration d'un Modèle Différent du Système (parce qu'il n'existe pas de Métropoles), mais en tant qu'Hypothèse critique sur le Système lui-même.). ARCHIZOOM, « Città, catena di montaggio del sociale : ideologia e teoria della metropoli », *Casabella*, n°350-351, 1970, p.44 (notre traduction).

[238] (Un tel Modèle Urbain ne représente pas l'alternative à la réalité actuelle, mais plutôt la réalité actuelle à un niveau de Conscience Critique nouveau.). ARCHIZOOM, «Utopia della qualità, Utopia della quantità », *IN : Argomenti e immagini di design*, n°1, 1971, p.30 (notre traduction).

Proposer une alternative reviendrait alors à créer à nouveau des carcans et des « systèmes » contraignants, ce à quoi les architectes de la tendance radicale, et surtout les italiens, se refusent. Prenant ainsi de la distance avec l'histoire de l'architecture et les grands courants de pensée du début du XX^{e} siècle, ils réintroduisent dans la représentation la poésie, l'irrationnel et la fantaisie qui semblent faire défaut à l'architecture de l'époque. Leurs explications ne sont pas des théories, leurs représentations ne sont pas présentées comme des alternatives réalisables : il s'agit de ce que Superstudio a baptisé des « operazioni per absurdum »[239].

[239] (opérations (ou démonstrations) par l'absurde). Cette expression est récurrente dans la plupart des textes de Superstudio (notre traduction).

c- Un support de revendication

Les représentations produites par les groupes d'architectes des années 1960-1970 sont donc parfois, comme il a été démontré, le support de messages sociaux ou politiques forts et peuvent, ainsi que le souligne Ross Donaldson, s'avérer si novatrices et surprenantes qu'elles en deviennent potentiellement subversives :

> « There is something potentially and fundamentally anti-social about creating social objects (architecture) which revolutionizes the code to the point where it is totally outside the conceptual experience of the members of that society. Herein lies one of the great dilemmas for the avant-garde and particularly because his art is so public. »[240]

Entre provoquer et respecter les normes architecturales de l'époque, le choix des architectes est souvent sans appel. Insatisfaits de l'état des choses, et des contingences commerciales guidant les contrats qui leur sont proposés (construire des immeubles à étages « copiés-collés » notamment), ils vont être nombreux à utiliser la représentation comme support de revendications théoriques, idéologiques ou politiques. Il s'agit de provoquer la discussion en sortant des codes et standards traditionnels[241]. Certains thèmes de revendications sont ainsi récurrents, et notamment celui de la défense de

[240] (Il y a quelque chose de potentiellement et fondamentalement anti-social dans le fait de créer des objects sociaux (de l'architecture) qui révolutionnent le code à un niveau tel qu'il se trouve totalement en dehors de l'expérience conceptuelle des membres de cette société. C'est précisément là que réside l'un des plus grands dilemmes de l'avant-garde, en particulier en raison du caractère si évident de son art.) DONALDSON, Ross, « Aspects of the unseen », *in Aspects of the unseen, architectural drawings of unbuilt buildings and conceptualisations*, *op. cit.*, p.6 (notre traduction).

[241] Cette pratique est largement développée par Archigram, ce que commente David Walters : « The ambition of Cook, Herron and others was to provoke discussion by evocative, colliding images, layered one over another so that the argument was not decipherable by the standards of conventional text or linear reasoning, but rather by the simultaneous collage of the information board. The group had particular literary objectives in their manipulation of the printed word and evocative image. They felt that in this way their message would be transmitted most effectively, and at the same time remain free from the deadening embrace of the architectural literary and critical establishment. ». (L'ambition principale de Cook, Herron et des autres était de susciter la discussion par des images évocatrices, percutantes, disposées les unes sur les autres afin que l'argument ne puisse être déchiffré à l'aide des normes de texte conventionnel ou de raisonnement linéaire, mais plutôt par le collage simultané du panneau d'informations. Le groupe avait des objectifs littéraires spécifiques dans leur maniement des mots imprimés et des images évocatrices. Ils pensaient que de cette façon, leur message serait transmis de manière plus efficace, et en même temps resterait à l'écart de l'accolade brutale de la classe dirigeante littéraire et critique de l'architecture. ». WALTERS, David, « The architect as superhero : Archigram and the text of serious comics », *Architronic, the electronic journal of architecture* (revue en ligne), vol. 2, n°3, septembre 1994, p.4 (notre traduction).

l'autonomie de l'habitant, sorte de leitmotiv de l'époque que nous nous proposons d'étudier plus en détail.

> « L'architecture c'est la volonté de l'homme de définir lui-même son milieu. »[242]

La nouvelle approche de l'architecture définie par Hollein au fil des années 1960 est capitale pour l'histoire de l'architecture européenne : en déclarant son célèbre « Alles ist architektur » en 1968[243], il adopte une attitude inclusive et provocatrice qui fera des émules. L'intérêt des énoncés d'Hollein, qui marquent les esprits à la manière de slogans, est d'introduire l'homme et son libre-arbitre au sein de l'acte créateur architectural[244]. Cependant, les représentations qu'il va produire ne sont pas forcément significatives d'un tel engagement. Par contre, cet état d'esprit témoigne d'une volonté d'offrir à l'utilisateur, à l'habitant, une place plus grande dans le domaine de l'architecture, au niveau de la conception théorique, mais aussi au sein de la réalisation même des édifices. Cette attitude est commune à d'autres architectes et designers, dont Joe Colombo (1930-1971) par exemple qui proposait des blocs standardisés et manipulables à loisir selon les besoins de l'usager[245] (*Boîte-cuisine*, 1969), ou Chanéac[246] qui créa des prototypes de *Cellules Polyvalentes* en 1964, destinées à s'emboîter les unes dans les autres, pour former un logement ou un espace de travail, ou agrandir une construction préexistante[247]. Malgré l'échec de ce projet qui ne fut jamais industrialisé comme l'aurait souhaité son auteur, il demeure qu'à l'époque, Chanéac

---

[242] HOLLEIN, Hans, « L'avenir de l'architecture », *Aujourd'hui, art et architecture*, mai-juin 1966, p.55 (texte initialement paru en allemand dans la revue *Bau*, en novembre 1965).
[243] HOLLEIN, Hans, « Alles ist architektur », *Bau*, n°1-2, janvier 1968, p.138-139.
[244] Il déclara notamment dans ce texte : « Man will now be at the center of the creation of an individual environment. » (L'homme sera maintenant au centre de la création d'un environnement centré sur l'individu.). Hollein, Hans, « Everything is architecture », *in* OCKMAN, Joan, EIGEN, Edward (ed.), *Architecture culture 1943-1968 : a documentary anthology*, New York, Rizzoli, 1993, 464 pages, p.239 (notre traduction).
[245] Voir à ce sujet l'article suivant : MIDAL, Alexandra, « 1969 : design année zéro », *Les Cahiers du MNAM*, n°84, été 2003, p.87-107 et plus précisément p.91.
[246] Jean-Louis Rey dit Jean-Louis Chanéac ou Chanéac (1931-1993).
[247] A ce titre, Chanéac avait prévu que ses *Cellules* puissent s'emboîter dans celles d'autres concepteurs, afin de laisser une plus grande liberté aux utilisateurs dans leurs choix : « Nous avions convenu de coordonner la forme des ouvertures de connexion afin de rendre possible la juxtaposition et la superposition de nos modules, un peu à la manière des modules spatiaux américains et soviétiques. Nos éléments volumétriques possédant le même code génétique (pour continuer l'emploi du langage des biologistes), ils ne pouvaient engendrer que des organismes compatibles sur le plan non seulement plastique, mais aussi psycho-morphologique. ». CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Editions du Linteau, 2005, 213 pages, p.148-149.

publia ses images et exposa ses prototypes, allant jusqu'à fixer l'une de ses *Cellules*, qu'il nomma pour l'occasion *Cellule Parasite*, sur la façade de l'immeuble H.L.M. de son ami Marcel Lachat, à Genève, en 1971 (**fig. 49**). L'idée d'une implication plus grande de l'utilisateur dans le processus constructif, une revendication chère à Chanéac, fut donc diffusée essentiellement par le biais de représentations.
Ces exemples sont révélateurs d'un contexte, d'un courant de réflexion qui dépasse le domaine de l'architecture : l'urbanisme sclérosant fait aussi l'objet de la critique de certains psychiatres, comme l'explique dès 1965 Françoise Choay :

> « Tous [les psychiatres précités] soulignent le caractère traumatisant et amoindrissant d'une planification qui met l'habitant devant le fait accompli et conduit à le traiter en véritable objet. *Faire participer les intéressés* au modèlement de leur ville leur semble une des tâches les plus urgentes de l'urbanisme. "Notre société a subi des changements profonds qui situent l'individu à une distance toujours plus grande des décisions qui l'affectent et le laissent dans une situation de relative impuissance, sujet par conséquent à une grande inertie. Il faut trouver des moyens qui permettent à tous de participer plus pleinement à des décisions qui les concernent aussi vitalement." »[248]

Face à cet état de fait, plusieurs axes de recherche vont être développés par les architectes, et diffusés par le biais de leurs représentations. Le groupe Archizoom va ainsi prendre parti pour une plus grande liberté accordée à l'utilisateur, l'incitant à se détacher ainsi des modèles culturels et sociaux qui l'enferment dans une société qui ne lui correspond plus[249]. L'habitant inconscient de la *No-StopCity*, la ville infinie, est

[248] CHOAY, Françoise, *L'Urbanisme, utopies et réalités, une anthologie*, Paris, Editions du Seuil, 2001 [1965], 445 pages, p.68. La citation entre guillemets renvoie à *in* DUHL, Leonard, « The changing face of mental health », *in* DUHL, Leonard (ed.), *The Urban condition : people and policy in the metropolis*, New York, Basic Books, 1963, 410 pages, p.47 (traduction : Françoise Choay).

[249] « But now people, being strengthened by the new and ever increasing capacity to decide for themselves, which they have won at work, must take housing into their own hands, freeing it from all preconstituted cultural and social models, breaking the subtle intellectual links and hysterical linguistic knots which characterize architecture as the figuration of space. Freed from the armor of its own character, architecture must become an open structure, accessible to intellectual mass production as the only force symbolizing the collective landscape. Therefore, the problem becomes that of freeing mankind from architecture insomuch as it is a formal structure. » (Mais à present les gens, rendus plus forts par la nouvelle et toujours plus grande capacité à décider d'eux-mêmes, qu'ils ont gagnée au travail, doivent prendre eux-mêmes la construction en main, la libérant de tous les modèles culturels et sociaux préconçus, cassant les liens intellectuels subtils et les nœuds linguistiques hystériques qui caractérisent l'architecture en tant que figuration de l'espace. Libérée de l'armure de sa propre éthique, l'architecture doit devenir une structure ouverte, accessible à la production intellectuelle de masses en tant qu'unique

incité à prendre possession de cet espace répétitif et inachevé et à se l'approprier (**fig. 50**).

Pour les membres du groupe Archigram, l'accent est également mis sur une certaine liberté de l'utilisateur, mais selon eux, elle doit découler d'une nouvelle conception de l'architecture, celle d'une architecture de l'évènement, comme l'explique Simon Sadler :

> « Urban experience would consequently be less determinate, physically and mentally. If city planning had traditionnaly encouraged contemplation of the fixed and ideal architectural object, Plug-in planning promoted architecture as an *event* that could only be realized by the active involvement of its inhabitants. It was a supposition that would be genarally accepted by avant-gardes working in the wake of Archigram in the 1960s, such as Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co, and Utopie. »[250]

Et en effet, les images du projet *Plug-in City* témoignent de ce souci de flexibilité et d'implication de l'habitant dans la création de son environnement quotidien (*Plug-in City*, coupe, 1964) (**cat. 162)**, en mettant en valeur les caractéristiques techniques des assemblages de modules et en insérant dans la majorité des représentations une grue rappelant que chaque capsule est amovible. Comme l'indiquent les slogans publiés dans le magazine *Archigram*, qui clament entre autre « It's up to you ! » et « Now, you can do it ! »[251], les membres d'Archigram sont convaincus de l'importance de la participation de chacun dans la construction.

---

force symbolisant le paysage collectif. Ainsi, le problème devient celui de libérer l'humanité de l'architecture dans la mesure où elle est une structure formelle.). ARCHIZOOM, « No-Stop City, Residential parkings, climatic universal sistem [*sic*] », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.166 (notre traduction).

[250] (L'expérience urbaine serait en conséquence moins déterminée, physiquement et mentalement. Alors que l'urbanisme avait traditionnellement encouragé la contemplation d'un objet architectural fixe et idéal, l'urbanisme Plug-in promouvait l'architecture en tant qu'*évènement* qui pouvait seulement être réalisé par le biais de l'implication active de ses habitants. C'était une hypothèse qui allait être généralement acceptée par les avant-gardes travaillant dans le sillage d'Archigram dans les années 1960, tels que Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co, et Utopie.). SADLER, Simon, *Archigram, architecture without architecture*, *op. cit.*, p.16 (notre traduction).

[251] Slogans extraits respectivement des numéros 7 (1966) et 9 (1970) de la revue *Archigram* (non paginés). Ces slogans s'accompagnaient, comme cela était alors courant dans la publicité, de l'image d'un index pointé sur le lecteur, destiné à renforcer l'impact du message.

Dans l'extrait cité, Sadler considère que les groupes autrichiens se positionnent dans le sillage d'Archigram, en ce qui concerne la question de l'architecture-évènement. Cela est vrai dans la mesure où, comme il sera développé plus loin, les groupes d'architectes Autrichiens avaient une prédilection pour les « actions », c'est-à-dire les évènements publics présentant des prototypes architecturaux sous forme de mises en scènes festives ou provocantes. En revanche, le rapprochement ne se prolonge pas au-delà car les Autrichiens accordent au sein de leurs propositions une importance capitale aux sensations, intérêt partagé par le groupe anglais mais dans une moindre mesure seulement. Pour les Autrichiens, la liberté de l'habitant acquiert une dimension corporelle et sensorielle, et la capacité à agir sur son environnement ne concerne que l'environnement direct, souvent réduit à une bulle ou une enveloppe technologique, capable de faire voyager l'occupant virtuellement, par exemple par la projection d'images ou la diffusion d'odeurs (Haus-Rucker-Co, *Environment transformer*, 1968 ; Coop Himmelb(l)au, *Herzraum, Weisser Anzug*, 1969, **fig. 51**). En publiant les photographies de ces « actions », les membres des groupes Coop Himmelb(l)au ou Haus-Rucker-Co diffusent une revendication basée sur le souci de permettre à chacun de créer son propre environnement et de le modifier à loisir, mais posent également la question de la survie des sens et du corps dans un monde dominé par la technologie.

Cependant, c'est certainement en France que cette théorie sera développée de la façon la plus aboutie. A titre d'exemple, en 1970, à l'occasion du Grand Prix international d'architecture et d'Urbanisme qui eut lieu à Cannes, six des quatorze projets présentés montraient la caractéristique de faire intervenir l'utilisateur dans la création de son environnement[252]. L'architecte le plus engagé dans cette réflexion fut sans conteste Yona Friedman, car il développa la théorie la plus approfondie, la plus diffusée et probablement la mieux illustrée, concernant la question de l'autonomie de l'habitant. En effet, ce dernier base sa théorie sur la notion de « démocratie directe », système dans lequel, pour toute décision relative à l'architecture ou à l'urbanisme, chaque voix compterait, supprimant ainsi le rôle omnipotent de l'architecte. Friedman explique en effet que, même animé des meilleures intentions, l'architecte est avant tout un homme, possédant sa propre subjectivité, et pour lequel il est donc difficile d'opérer des choix correctement adaptés à des centaines de personnes différentes. La solution est simple

[252] RAGON, Michel, *Prospective et futurologie, op. cit.*, p.349.

pour Friedman, et s'articule en deux axes. Le premier consiste à démocratiser l'architecture, car si les théories principales sont connues du plus grand nombre, alors de réels débats pourront avoir lieu, et la communication sera grandement facilitée entre les architectes et les futurs habitants des projets. Cette démocratisation s'accompagne essentiellement de dessins et de croquis, voire parfois de bandes dessinées[253], qui, selon Friedman, constituent le moyen le plus simple, le plus efficace et le plus universel de transmettre une idée. Il appliqua bien entendu lui-même ces recommandations à son propre travail et, bien que ses projets n'aient en général pas vu le jour, la quantité considérable de croquis qu'il a produits témoignent d'un souci sincère de diffusion et d'une indéfectible envie de transmettre et de débattre (*Ville spatiale, proposition africaine*, 1959, **fig. 33**).

Le deuxième axe consiste, une fois la communication rétablie, à proposer à l'usager de prendre une part active dans la construction même de son futur logement. Sur la base d'une trame métallique superposée à un tissu urbain préexistant, Friedman développe ainsi son projet de *Ville Spatiale* à partir du milieu des années 1950. Dans cette grille, chacun serait libre de créer son propre environnement, de l'agrandir ou de le rétrécir, de le déplacer ou de le détruire. Friedman a pour cela une confiance très marquée dans le libre arbitre de chacun – Françoise Choay emploie à la même époque le terme de « lucidité »[254] – et dans sa capacité à faire des choix pertinents :

> « Je passerai très vite sur la question technologique, non parce que les propriétés technologiques ne sont pas importantes pour l'utilisateur (bien au contraire), mais parce qu'il n'est nullement besoin de convaincre un utilisateur (habitant), quel qu'il soit, qu'il est vraiment capable de choisir, en s'aidant de certains catalogues spécialisés ou de ce qu'il a vu dans une exposition, les produits industriels et autres qu'il voudra utiliser dans les différentes parties de son appartement (environnement particulier). En fait, il est évident qu'il en est

[253] Yona Friedman traduisit par exemple vers 1975 son ouvrage *Pour l'architecture scientifique* (Paris, Belfond, 1971) en une *Méthode scientifique*, entièrement traduite en bande dessinée, qu'il utilisa pour illustrer ses cours à l'université. Plus récemment, en 2006, à l'occasion d'une exposition au Drawing Center à New York, Friedman a proposé une exposition d'architecture composée uniquement de schémas et d'annotations, reproduits dans le numéro spécial de *Drawing Papers* qui fut consacré à l'exposition, sans texte explicatif ni plans ou descriptions précises de bâtiments. Cf. FRIEDMAN, Yona, *Drawing Papers*, n°68 « About Cities », 2007, non paginé.

[254] CHOAY, Françoise, *L'Urbanisme, utopies et réalités, une anthologie*, *op. cit.*, p.81.

> capable ! Chacun de nous choisit et achète bien tout seul ses chaises, sa télévision, ses casseroles ou ses rideaux. »[255]

Par cette comparaison volontairement triviale, Friedman rappelle que l'architecte est trop souvent mis sur un piédestal par rapport à l'habitant, qui, « Etant le futur "condamné", (…) doit être lui-même le "juge" le plus habilité à décider quel environnement personnel il est prêt à "endurer" quotidiennement. »[256]. Les termes quelque peu exagérés qu'emploie l'auteur rappellent à quel point il a besoin de convaincre du bien-fondé de sa théorie, mais aussi combien cette « émancipation » de l'habitant lui tient à cœur. Contre la conception architecturale basée sur les dimensions d'un « homme moyen » purement théorique, Friedman tente de proposer une structure non déterminée et non déterminante.

L'approche de Friedman rencontrera des échos dans la pratique de plusieurs architectes, mais il faut aussi l'appréhender comme une émanation de changements contextuels plus profonds, alors en train de prendre place en France. Après Mai 68, en effet, l'architecture, en tant que discipline mais aussi en tant que profession, fut questionnée et d'importantes réformes furent engagées. Parmi elles, on retrouve la réflexion sur l'autonomie de l'habitant, soutenue par l'ex-Directeur de l'Architecture, Max Querrien :

> « L'une des clés qui ouvriront l'avenir, dans le domaine de l'urbanisme et de l'architecture, c'est l'avènement d'une pratique sociale qui fera du peuple lui-même un créateur actif de son propre cadre de vie. »[257]

Récupération politique ou réel changement de positionnement ? Afin d'apporter des éléments de réponse, il convient à présent d'étudier plus en détail les changements contextuels qui ont accompagné l'émergence de ces idées.

---

[255] FRIEDMAN, Yona, « Oser l'habiter ! », *in* DAHINDEN, Justus, *Structures urbaines de demain: analyses, thèses, projets*, *op. cit.*, p.197 (texte de 1970).
[256] FRIEDMAN, Yona, « Oser l'habiter ! », *op. cit.*, p.196 (texte de 1970).
[257] QUERRIEN, Max, « La Création architecturale, les raisons d'une crise », *AMC*, n°25, mars 1972, p.1-4.

Chapitre 3
Changements, réformes : vers le renouvellement de la représentation d'architecture

A Les changements contextuels

a- Un contexte historique déterminant

L'évolution de la conception de la discipline architecturale, au niveau théorique, mais aussi au niveau social, doit être comprise dans un contexte historique précis, celui d'une époque marquée par une certaine instabilité et une tendance à la revendication, conduisant à des positionnements révolutionnaires. Le contexte international, notamment en raison de la Guerre Froide et de la guerre du Viêt-Nam, ajoutait aux tensions inhérentes à chaque pays, en créant des prises de position radicales. En France, les étudiants et les ouvriers vont s'unir pour manifester et se mettre en grève, afin d'afficher leur mécontentement, et, en immobilisant progressivement le pays, tenter de forcer le gouvernement, et de façon plus large, les mentalités, à évoluer. Vaste programme qui eut pourtant des répercussions certaines, car, comme cela avait été le cas près de deux siècles plus tôt, le mouvement amorcé en France gagna l'Europe. Voici l'analyse que propose Andrea Branzi à ce sujet :

> « Personally, I feel that something rather similar [to the French Revolution] occurred in 1968. An innovative, youthful, libertarian culture, already in place and widely diffused, found its path barred by labour organizations committed to defending an outdated, theological model of politics based on the confrontation between the bourgeoisie and the proletariat, between good and evil. (…) It was a Failed Revolution, because the political avant-garde was arrayed against the cultural avant-garde ; yet if the former [French Revolution]

> lost their revolution, the latter (perhaps) won theirs. An incomplete revolution then, but perhaps the only possible one. »[258]

Bien entendu, l'impact de ces mouvements et de ces ralliements fut inégal selon les pays, et l'on reprocha notamment à l'Angleterre son manque d'implication, surtout dans le milieu étudiant :

> « Expecting the unexpected, sometimes nothing happens : 1968 came and went in Bedford Square, to be mentioned more often in 1972 than in 1968 itself… and then with that disarming (irritating ?) A.A. detachment. »[259]

Contrairement aux jeunes architectes français et aux italiens, très engagés politiquement et décidés à inscrire l'architecture dans la lutte, c'est-à-dire à lui attribuer une place idéologique déterminante et une valeur sémantique percutante, les architectes anglais restèrent donc en retrait, ce qui leur valut, comme nous le verrons par la suite, de vives critiques.

De ce contexte de bouleversements historiques et sociologiques, se dégage une impression de désorganisation, ce qui se traduit, au niveau de l'architecture, par une chute des commandes à la fin des années 1960, et surtout au début des années 1970, que certains iront jusqu'à qualifier de « crise de la construction » ou « crise de la commande »[260]. L'une des conséquences de cela est l'augmentation de la production

---

[258] (Personnellement, je pense que quelque chose d'assez comparable [à la Révolution Française] se produisit en 1968. Une culture innovante, jeune, libertaire, déjà en place et largement diffusée, trouve sa route barrée par des organisations travaillistes engagées dans la défense d'un modèle politique dépassé et théologique basé sur la confrontation entre la bourgeoisie et le prolétariat, entre le bien et le mal. (…) Ce fut une Révolution Manquée, parce que l'avant-garde politique se dressait contre l'avant-garde culturelle ; cependant, si les premiers [la Révolution Française] ont perdu leur révolution, les seconds ont (peut-être) gagné la leur. Une revolution inachevée donc, mais peut-être la seule possible.) BRANZI, Andrea, « Notes on No-Stop City : Archizoom Associates 1969-72 », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.178.

[259] (Lorsqu'on s'attend à l'inattendu, parfois rien ne se produit : 1968 ne fit que passer à Bedford Square, et fut mentionné plus souvent en 1972 qu'en 1968… et avec ce détachement désarmant (irritant) de l'A.A. [Architectural Association]). COOK, Peter, « The Electric decade : an atmosphere at the AA school 1963-73 », *in* GOWAN, James, *A Continuing experiment : learning and teaching at the Architectural Association*, Londres, Architectural Press, 1975, 175 pages, p.145.

[260] François Chaslin, notamment, a employé l'expression « crise de la commande » dans l'article « De coupables dessins ? », paru en 1984. CHASLIN, François, « De coupables dessins ? », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op. cit.*, p.53.

plastique des architectes qui, n'accédant pas – ou plus – à la commande, utilisaient le dessin et la maquette comme exutoire et comme support de leurs théories. Adolfo Natalini dira plus tard conserver le souvenir d'un « heroic and creative climate »[261]. Cependant, si l'on en croit Jean-Louis Violeau, le seul contexte n'explique pas l'engouement pour le dessin que l'on peut alors constater :

> « Bien entendu, la crise de la construction explique pour une part cet engouement paradoxal d'une génération pour le dessin, mais elle ne l'épuise pas. Un engouement paradoxal même si ce sont des "dessins d'architecture" que l'on expose alors et qui recouvrent aussi bien le dessin d'un architecte qu'une représentation d'architecture, laissant ainsi toute sa place à l'exercice intellectuel et redonnant toute sa noblesse à la conception, dégagée ainsi des contingences de la construction. »[262]

Il s'agirait donc également d'une recherche d'ordre intellectuel, qu'il est possible de rapprocher des évolutions théoriques de la période, et notamment celle du développement inédit des sciences humaines, par lesquelles les architectes sont attirés et intéressés. Cela annonce les changements qui interviendront dans la discipline (et dans son enseignement) au cours des années 1970, conduisant l'architecte à se positionner à la fois en constructeur et parfois même en ingénieur, mais aussi en théoricien bien informé de la culture philosophique et sociologique de son temps.

[261] Natalini mentionne en effet dans un article « (…) the heroic and creative climate of the years prior to 1972 (…). » (le climat héroïque et créatif d'avant 1972 (…).) NATALINI, Adolfo « How great Architecture still was in 1966… (Superstudio and Radical Architecture, Ten Years on) », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.188. Texte initialement paru le 18 juillet 1977.
[262] VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, *op. cit.*, p.294.

b- Un contexte socio-économique innovant

Dans ce contexte de montée en puissance des idéologies et d'épanouissement des sciences humaines, les intellectuels commencent à poser un regard critique sur l'après-guerre, tentant manifestement, malgré le peu de recul dont ils disposaient alors, de comprendre les enchaînements historiques et socio-économiques afin d'expliquer le présent. Michel Foucault utilise par exemple le prétexte d'une introduction à la traduction américaine de l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, pour proposer un regard rétrospectif sur le contexte européen :

> « During the years 1945-65 (I am referring to Europe), there was a certain way of thinking correctly, a certain style of political discourse, a certain aesthetic of the intellectual. One had to be on familiar terms with Marx, not let one's dream stay too far from Freud. [The era was dominated by] an amalgam of revolutionary and anti-repressive politics. »[263]

La multiplication de ces textes à partir des années 1970 témoigne également d'un désir de comprendre la nouvelle société, « the age of affluence »[264], et plus particulièrement la consommation de masse, qui semble avoir submergé l'Europe en quelques années. Dans un contexte de reconstruction et de pauvreté, il est compréhensible que les nouveaux modèles commerciaux, ainsi que la sensation d'opulence qu'ils procuraient, aient eu un impact fort : cela relève de la fascination et de ce que Baudrillard a nommé la démarche métonymique[265]. Mais passée l'euphorie consommatoire des années 1950

[263] (Durant les années 1945-65 (je fais ici référence à l'Europe), il y avait une certaine façon de penser correctement, un certain style de discours politique, une certaine esthétique de l'intellectuel. On se devait de tutoyer Marx, et de ne laisser aucun rêve trop éloigné de Freud. [Cette époque était dominée par] un amalgame de politique révolutionnaire et anti-répressive.). Michel Foucault, introduction à DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Anti-Oedipius : Capitalism and Schizophrenia*, New York, Viking Press, 1977 [1972], p. xi (notre traduction). Notons au passage que la traduction et la diffusion de cet ouvrage aux Etats-Unis seulement quelques années après sa publication française atteste du développement des sciences humaines auquel nous faisons référence.

[264] Cette expression, très utilisée dans la presse anglosaxonne au cours des années soixante, est inspirée du titre de l'ouvrage de John Kenneth Galbraith, *The Affluent society*, paru en 1958 et dont la popularité fut immédiate et durable. Cf. GALBRAITH, John Kenneth, *The Affluent society*, New York, Toronto, The New American Library, 1958, 288 pages.

[265] Nous faisons ici allusion à l'ouvrage *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, paru en 1970, et plus spécialement au passage suivant : « L'espérance violente qu'il y en ait non pas assez, mais trop, et trop pour tout le monde, est là : vous emportez la pyramide croûlante d'huitres, de viandes, de poires ou d'asperges en boîte en en achetant une parcelle. Vous achetez la partie pour le tout. Et ce

et du début des années 1960, et une fois le Marché Commun rôdé[266] et les plus grands chantiers de reconstruction achevés, la vie était censée reprendre un cours « normal », ce qui n'eut pas lieu. C'est au contraire ce moment-là qui fut choisi par les intellectuels pour commencer leur analyse des décennies passées et soulever des questions cruciales et souvent dérangeantes sur l'équilibre socio-économique nouveau, sur ce qu'Ettore Sottsass Jr. nommait : « (…) le paysage de l'industrie, celui de la quantité et celui des conséquences que la quantité peut avoir sur les gens. »[267]. Les architectes, quant à eux, préférèrent souvent s'exprimer par le biais de représentations et d'articles dont le caractère polémique était évident. Cela n'empêcha pas pour autant la critique de s'alarmer du manque de projets en adéquation avec cette société nouvelle :

> « Malgré la disponibilité de techniques nouvelles, de nouveaux matériaux, de nouveaux modes de production, l'architecture ne compte qu'un petit nombre de tentatives isolées susceptibles d'être qualifiées comme correspondant, sous l'angle typologique et formel, à la production de masse, aux nouveaux types de

---

discours métonymique, répétitif, de la matière collective, grâce à son excès même, l'image du *don*, de la prodigalité inépuisable et spectaculaire qui est celle de la *fête*. ». BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, S.G.P.P., 1970, 299 pages, p.20.

[266] Voté en 1957 lors de l'établissement du Traité de Rome, ce système d'échange commerciaux changea en effet de façon majeure l'économie des six pays signataires, ce qui incita notamment le Royaume-Uni à se joindre à la Communauté Européenne, comme le rappelle Christopher Booker : « And above all [in 1960] they [English economists and politicians] were hypnotized by the miracle of the Common Market itself, which at its foundation three years before thay had largely ignored and which, even as lately as the election campaign, had, except by the Liberals, hardly been mentioned. But now, for many of the anxious, the vision of "Europe" suddenly began to loom as the dream solution to all Britain's economic troubles. » (Mais par dessus tout, ils [les économistes et politiciens anglais] étaient hypnotisés par le miracle du Marché Commun lui-même, qu'ils avaient largement ignoré lors de sa fondation trois ans auparavant, et qui, même récemment lors des campagnes électorales, avait à peine été mentionné, sauf par les Libéraux. Mais à ce moment-là, pour nombre d'anxieux, la vision de "l'Europe" leur apparaissait subitement comme la solution rêvée à tous les problèmes économiques britanniques.). BOOKER, Christopher, *The Neophiliacs*, Boston, Gambit, 1969, 414 pages, p.141 (notre traduction).

[267] Cette phrase est extraite d'une interview d'Ettore Sottsass Jr., réalisée en 2004 lors de la rétrospective qui lui fut consacrée au Centre Georges Pompidou, au cours de laquelle il relata sa première découverte des Etats-Unis, en 1956, en ces termes : « Je suis allé à New York, et je n'ai eu pratiquement aucun rapport avec Nelson [qui l'avait invité]. Je lui dois cependant la découverte d'un continent, de l'Amérique. Je me souviens de certaines odeurs américaines : celle de ces colles avec lesquelles on pose les moquettes, par exemple. En Italie, toutes ces choses n'existaient pas encore – les odeurs de métro, ces fumées dans la ville, cette immensité des habitations et des rues, et puis cette misère qui faisait que tout n'était pas aussi beau que dans les revues. Naturellement, j'ai découvert aussi l'industrie ; en comparaison, l'Italie n'était encore qu'un pays d'artisans. (…) En Amérique, on sentait la présence de l'industrie. Il s'y consommait une immense quantité de produits, phénomène inconnu chez nous. En 1956, tout cela m'a fait un choc terrible. (…) les pop représentaient un paysage, leur paysage, tout comme Watteau. Ils peignaient la bouteille de Coca-Cola. Ce n'était plus un paysage naturel, mais le paysage de l'industrie, celui de la quantité et celui des conséquences que la quantité peut avoir sur les gens. ». JOUSSET, Marie-Laure, GRILLET, Thierry, « Entretien avec Ettore Sottsass. Design, société, utopie. L'anti-design et la culture industrielle », *in Ettore Sottsass*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, du 27/04 au 05/09/1994, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1994, 143 pages, p.42.

comportements des groupes sociaux, à la mobilité accrue, à la rapide obsolescence technique, etc. »[268]

Et en effet les innovations sont nombreuses dans le domaine de l'industrie et de la construction, ce qui va inciter certains architectes à se comporter en ingénieur, c'est-à-dire à créer des inventions qu'ils feront par la suite breveter et, parfois, industrialiser, sur le modèle de Jean Prouvé (1901-1984) ou de Ferdinand Fillod (1891-1956)[269]. Le choix de se rapprocher d'autres disciplines techniques et de tenter de retirer de l'industrie ce qu'ils ne parvenaient pas à obtenir de la part des commanditaires particuliers ou publics est intéressant car il a donné lieu à des expérimentations surprenantes et audacieuses bien qu'isolées, telles la *Bulle à six coques* de Jean Maneval (**fig. 60**) ou le *Tétrodon* de l'A.U.A.[270].

Mais la nouveauté du contexte socio-économique ne réside pas seulement dans les domaines financiers et technologiques, elle peut aussi se comprendre à travers l'émergence de nouvelles « catégories » sociales, à prendre en compte, comme l'illustre l'apparition de la classe sociale des « jeunes ». Dès 1969, Christopher Booker analyse en ces termes le phénomène, en ce qui concerne l'Angleterre :

« Never before had the young been so prominent. From the eager young faces in television commercials to leading articles on the Aldermaston marchers, there was everywhere emphasis on youthful energy, youthful enterprise, youthful idealism. The new half-wary, half-admiring obsession with teenagers was a symptom of the feeling, as yet barely defined, that youth had glamour and power, that England was moving into a new, mysterious age to which the young alone had the key. »[271]

[268] Texte du 11 mai 1966, rédigé et publié à l'occasion de la Triennale de Milan, par l'Organisme Autonome des Expositions Triennales Internationales des Arts Décoratifs et Industriels et de l'Architecture Contemporaine.
[269] Voir à ce sujet DESWARTE, Sylvie, LEMOINE, Bertrand, *L'Architecture et les ingénieurs*, Paris, Le Moniteur, 1997, 280 pages.
[270] Ces deux projets seront étudiés plus en détail dans la suite du développement.
[271] (Jamais jusqu'alors les jeunes n'avaient eu autant d'importance. Depuis les visages enthousiastes des publicités télévisées aux articles de fond sur les marcheurs d'Aldermaston*, partout l'accent était mis sur l'énergie de la jeunesse, l'entreprise des jeunes, l'idéalisme des jeunes. La nouvelle obsession pour les jeunes, mi-prudente, mi-admirative, était un symptôme du sentiment général, encore mal défini, que les jeunes possédaient le prestige et le pouvoir, que l'Angleterre entrait dans une époque nouvelle et mystérieuse dont seuls les jeunes avaient la clé.). BOOKER, Christopher, *The Neophiliacs*, *op. cit.*, p.140

Malgré le caractère emphatique délibéré de ce texte, il apparaît que la « catégorie » des jeunes est alors définie, comme s'il était possible de classer toute la jeunesse d'un pays, voire de l'Europe, selon des critères simples, en somme comme s'il s'agissait d'un groupe homogène. Comme le rappelle avec sagesse Jean-Louis Violeau, ce positionnement théorique, bien qu'excessif, témoigne d'une certaine vulgarisation des recherches sociologiques de l'époque :

> « Le fait de parler des "jeunes" comme d'un groupe social constitué et doté d'intérêts communs, de rassembler sous un même titre générique des univers sociaux qui n'ont, hormis l'âge, pas grand-chose en commun, reste bel et bien un abus de langage. Mais un abus signifiant. »[272]

En dépit de ces réserves, permises par le recul, il semble, au vu de ces éléments théoriques, compréhensible que certains jeunes architectes, ayant grandi dans ce contexte, aient cru à ce message sur la jeunesse – consciemment ou non – et se soient sentis assez importants et confiants pour tenter de changer complètement la conception de la ville et de l'architecture que l'on pouvait alors avoir. La « crise doctrinale »[273] entraînée par l'effondrement progressif du consensus des Modernes vint renforcer ce contexte de bouleversement des valeurs.

(notre traduction). * L'expression « marcheurs d'Aldermaston » désigne les dix-mille manifestants anglais qui avaient parcouru à pied, en 1958, la distance séparant Londres d'Aldermaston, la ville des premiers essais nucléaires anglais, en guise de portestation. Cette année, une marche de mémoire a reproduit cette manifestation, soit quatre jours de marche, pour célébrer les cinquante ans de l'évènement.

[272] VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, *op. cit.*, p.17.

[273] Nous empruntons cette expression à François Chaslin, qui explique, dans l'article « De coupables dessins ? » paru en 1984 que les architectes devaient alors faire face à une triple crise : crise de la commande, crise des valeurs et crise doctrinale. Pour plus de détails, se reporter à CHASLIN, François, « De coupables dessins ? », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op. cit.*, p.53.

c- Un contexte idéologique en mutation

Le bouleversement des valeurs qui s'opère en Europe entre 1960 et 1970 va avoir des répercussions sur le mode de vie quotidien, mais aussi, à un niveau plus profond, sur les mentalités. Le vote de lois faisant écho à cette nouvelle conception de la société en est la preuve symptomatique. A ce titre, les lois « permissives » votées entre 1967 et 1970 en Angleterre sous le gouvernement de Harold Wilson (lois sur l'homosexualité, la contraception, l'avortement, le divorce) firent l'objet de nombreuses polémiques[274]. On considère généralement que ces lois sont le fruit de pressions et de batailles juridiques, mais nous pouvons supposer, avec Bertrand Lemonnier, qu'elles sont également liées aux bouleversements culturels de l'époque, tel le célèbre phénomène du « Swinging London »[275].

Ces nouvelles règlementations, qui vont progressivement se propager dans toute l'Europe, plus ou moins pacifiquement, vont avoir elles aussi des conséquences concrètes sur le mode de vie et les aspirations des populations, à commencer par les jeunes. L'idéal de vie est consommatoire, mais également lascif et presque hédoniste. Cela se traduit parfaitement dans les images publicitaires et dans un second temps dans les projets d'architecture : les personnages les illustrant sont présentés allongés, ou lovés dans des coussins, décontractés, souvent en bonne compagnie ou en train de boire ou de manger… (Archigram, *Capsule homes*, 1964 (**cat. 85**); Arthur Quarmby *Dôme gonflable transparent*, 1965). Cette nouvelle image du plaisir et des loisirs, émanation directe de la révolution sexuelle[276] et de la société de consommation, attirera rapidement les foudres de nombreux théoriciens qui y voyaient les prémisses d'un laxisme nocif pouvant générer des problèmes sociaux :

[274] Voir à ce sujet BOOKER, Christopher, *The Neophiliacs, op. cit.*, et plus particulièrement le chapitre 11 « Fading into reality », p.319 à 337.
[275] LEMONNIER, Bertrand, « La "culture pop" des années 60 en Angleterre », *Vingtième siècle*, janvier-mars 1997, p.103.
[276] Rappelons à titre d'exemple, que la mini-jupe, introduite par Mary Quant en Angleterre en 1965, fit son apparition en France l'année suivante, ou que la pilule contraceptive fut proposée en vente libre dans la plupart des pays d'Europe au même moment (en France, cela se produisit en 1967). La thématique de la révolution sexuelle fut immédiatement récupérée par les artistes, comme en témoigne l'article de Pierre Restany, « L'Art contemporain est le langage de la révolution sexuelle », paru dans *Plexus*, n°30, décembre 1969, p.88-105.

> « Il faut *tout* essayer : car l'homme de la consommation est hanté par la peur de 'rater' quelque chose, une jouissance quelle qu'elle soit. On ne sait jamais si tel ou tel contact, telle ou telle expérience (…) ne tirera pas de vous une "sensation". Ce n'est plus le désir, ni même le "goût" ou l'inclination spécifique qui sont en jeu, c'est une curiosité généralisée mue par une hantise diffuse – c'est la "*fun-morality*" ou l'impératif de s'amuser, d'exploiter à fond toutes les possibilités de se faire vibrer, jouir, ou gratifier. »[277]

Dans un tel contexte de mutations sociales, économiques et politiques, il apparaît logique que la discipline architecturale entame un questionnement introspectif. Au-delà de la question de l'adaptation de l'architecture aux nouveaux idéaux sociaux, les architectes questionnent leur discipline et leur profession au regard de ce que les sciences humaines leur apprennent. Comme le souligne Jan Ockman,

> « In the 1960s the recourse by many leftist architects to sociology and politics reflected a fundamental questioning of the architect's role in society. »[278]

Le dilemme entre construire des « barres au kilomètre » et entrer dans une élite architecturale bourgeoise « au nœud papillon » est insoluble et inacceptable pour nombre d'architectes : ils ne souhaitent pas être classés, catégorisés, mais réfléchir à leur position sociale et aux enjeux de leur profession dans la nouvelle société. L'esprit « de corps » est fissuré. Il s'agit donc d'un questionnement à la fois éthique, esthétique – en France par exemple, le Prix de Rome est vivement contesté – et politique.

Les écrits d'Henri Lefebvre (1901-1991) vont contribuer à ces questionnements, d'abord en France en raison des cours qu'il dispensait à l'Université de Paris X-Nanterre, puis à l'étranger grâce à la traduction rapide de ses ouvrages[279] et à leur bonne

[277] BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures, op. cit.*, p.126.
[278] (Dans les années 1960 le recours des architectes gauchistes à la sociologie et à la politique renvoyait à la question fondamentale du rôle de l'architecte dans la société.). OCKMAN, Jan, *Architecture culture 1943-1968, a documentary anthology, op. cit.*, p.427 (notre traduction).
[279] A titre d'exemple, la *Critique de la vie quotidienne*, paru en France à partir de 1947, en trois tomes, est disponible en anglais dès 1971. (LEFEBVRE, Henri, *Everyday life in the Modern world*, Londres, Allen Lane, The Penguin Press, 1971, 206 pages, traduction Sacha Rabinovitch). Les écrits concernant la ville et l'urbanisme, en revanche, n'ont fait l'objet de traductions que dans les années 1990 : le célèbre *Droit à la ville* a fait l'objet d'une publication en 1996, au sein d'un ouvrage regroupant plusieurs textes de

diffusion. Auteur prolifique, Lefebvre se consacra entre 1967 et 1974 à l'étude de l'environnement urbain, ce qui aboutit à la publication de sept livres différents sur la question, dont le plus célèbre fut indéniablement *Le Droit à la ville*, paru en 1968[280]. L'intérêt d'un tel ouvrage réside non seulement dans sa simultanéité avec les questionnements des architectes sur la discipline elle-même, mais aussi dans l'importance nouvelle attribuée aux habitants des villes, à leur autonomie et à leurs droits, réflexion qui offre un écho partinent aux démarches architecturales précédemment évoquées. Il y a donc un contexte idéologique cohérent en Europe à partir du début des années 1960, fédérant de nombreux individus autour de questionnements communs, sans qu'il soit pour autant toujours possible de lier ces différentes réflexions entre elles. L'originalité de l'approche de Lefebvre réside dans la notion de « droit » des habitants, qui sous-entend une dimension nationale voire internationale de ces préceptes[281]. De plus, son positionnement anti-capitaliste le rendra populaire parmi le milieu étudiant, et notamment auprès des membres de l'Internationale Situationniste et du groupe Utopie. L'idée d'une ville dessinée par ses propres habitants implique une répartition du pouvoir politique et une attention nouvelle portée à l'individu, ce qui est à relier aux recherches sociologiques et psychologiques en plein essor au niveau mondial, mais aussi à la montée des mouvements réactionnaires contre l'interventionnisme étatique. Les considérations des architectes sont le reflet d'un questionnement sociologique lié à la nouvelle société européenne : les reconstructions sont achevées, l'économie est en plein développement, la technologie connaît un développement tel que l'on parle de « Seconde Révolution Industrielle » ou d' « Ere des Machines »[282] et la population en forte hausse : une telle accélération du rythme de vie devrait forcément impliquer une refonte des systèmes de gouvernement des pays. On souhaite s'émanciper d'un certain paternalisme étatique qui pouvait s'expliquer en temps de guerre et de reconstruction mais qui ne semble alors plus de circonstance.

Lefèbvre, intitulé *Writings on cities*. Cf. LEFEBVRE, Henri, *Writings on cities*, textes réunis, traduits et introduits par Eleonore Kofman et Elizabeth Lebas, Oxford, Blackwell Publishers, 1996, 250 pages.

[280] LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, *op. cit.*. Parmi les sept ouvrages traitant de la question de la ville, citons *L'Urbanisme aujourd'hui, mythes et réalités* (Paris, Centre d'études socialistes, 1967), *La Révolution urbaine* (Paris, Gallimard, 1970), *Du Rural à l'urbain* (Paris, Anthropos, 1970).

[281] La discussion entamée par l'UNESCO au sujet du « droit à la ville » depuis 1995, ayant abouti à l'approbation en 2000 de la « Charte Européenne des droits de l'homme dans la ville », puis à la proposition d'une « Charte mondiale sur le droit à la ville » en 2004 est la preuve que les questionnements amorcés par Lefebvre il y a quarante ans ont ouvert la voie à une réflexion plus large sur ce thème. L'auteur est d'ailleurs toujours cité en référence lors de la présentation de ces chartes au cours de congrès internationaux.

[282] Voir à ce sujet BANHAM, Reyner, *Theory and design in the first machine age*, Londres, The Architectural Press, 1978 [1960], 338 pages, et plus spécifiquement p.9.

En France, ces revendications vont s'exprimer en premier lieu dans les milieux universitaires, autour d'enseignants charismatiques et politiquement engagés comme Henri Lefebvre ou Manfredo Tafuri[283]. La crise de Mai 68 est l'une des conséquences de ce désir marqué de refonte en profondeur des institutions d'enseignement, qui se préparait d'ailleurs depuis plusieurs années. Au niveau de l'architecture, cela se traduit par la réforme de l'enseignement de la discipline au sein des Beaux-Arts et par l'idée progressive d'une suppression de l'institution proprement dite. Comme le rappelle Jean-Louis Violeau :

> « La crise de l'enseignement de l'architecture aux Beaux-Arts n'est donc pas qu'une simple crise esthétique, c'est aussi une crise de l'ensemble de l'institution artistique, et par conséquent, une crise de l'intervention étatique dans l'ordre de l'art. L'Etat légifère aussi en matière d'art, par la commande publique, on le sait, mais aussi par la tutelle exercée sur le système d'enseignement. » [284]

Afin de se libérer de l'emprise de l'Etat, les architectes semblent considérer que les changements doivent intervenir dès les années de formation[285], afin de créer de nouvelles générations d'architectes, libérés de certaines contraintes qui étaient instaurées en France depuis des décennies voire des siècles, à commencer par les concours. Malgré la récupération révolutionnaire dont certaines entreprises ont parfois été victimes[286], la recherche d'amélioration concrète des institutions, fondée sur un certain positivisme transmis par les sciences sociales, est réelle. Comme cela va être

[283] Manfredo Tafuri (1935-1994) participe en effet entre 1968 et 1970 aux « mardis culturels » de l'UP 8 (à Paris) puis donne une série de conférences à Paris dans la seconde moitié des années 1970. L'invitation de cette personnalité en France relève d'une sorte d' « italophilie » qui avait alors cours dans le milieu architectural, l'Italie représentant la référence dans le domaine de l'engagement et de la théorie architecturale. Malgré le caractère obscur et difficilement compréhensible des discours de Tafuri pour les auditeurs français, le simple fait d'y avoir assisté semblait les placer dans une certaine élite intellectuelle…

[284] VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68, op. cit.*, p.74-75.

[285] En effet, comme le souligne pertinemment Jean-Louis Violeau, les premières tentatives de modifications de la profession « de l'intérieur », c'est-à-dire par des collègues contestataires entrés à l'Ordre des Architectes avec le projet de le faire évoluer, ont la plupart du temps échoué, car « les poissons-pilotes s'y sont en général bien sentis. » (VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68, op. cit.*, p.160). L'idée est donc à présent de faire évoluer l'enseignement de l'architecture en lui-même, et non de tenter de modifier les anciennes institutions, qui semblent inébranlables.

[286] On pense notamment à l'insulte « Architecte ! », empruntée à *En attendant Godot* de Beckett (1952), qui se popularise parmi les étudiants contestataires entre 1966 et 1968…

démontré, ce souhait de réforme ne constitue pas un cas isolé en Europe mais s'inscrit au contraire dans le cadre d'une profonde révision des institutions d'enseignement de l'architecture, au niveau organisationnel mais aussi au niveau des contenus.

B Les réformes de l'enseignement de l'architecture

Au cours des années 1960-70, les universités et écoles d'architecture sont le creuset de nombreuses réflexions, d'idées nouvelles, qui émanent de la jeune génération animée d'une soif de changement. Avant de modifier la société, cette nouvelle génération va considérer qu'il faut commencer par faire évoluer l'enseignement supérieur, qui est le lieu où les opinions s'affinent et où les carrières se préparent. Comment en effet envisager de construire autrement alors que l'architecture est enseignée de la même façon depuis des siècles ? A ce titre, on assiste en France, en Angleterre et en Italie[287] à des entreprises de réforme de l'enseignement de cette discipline, qui se produisent avec des degrés divers de révolte et d'efficacité. Le thème du huitième congrès de l'U.I.A.[288], « La Formation de l'architecte », qui se tint à Paris en 1965, témoigne à lui seul de l'importance de la question pour toute la profession, au-delà des frontières.

a- Mise en place d'une « rénovation fondamentale » en France

En France, depuis 1952, plusieurs tentatives de réforme de l'enseignement de l'architecture ont été entreprises, sans succès, pour des raisons prétendues financières. Dans le cadre de ce travail préparatoire, de nombreux enseignants et architectes furent consultés, et notamment Marcel Lods, Albert Laprade, Robert Le Ricolais ou encore Georges-Henri Pingusson, afin de définir au mieux les objectifs d'une telle réforme, en dialoguant avec les acteurs et enseignants de la discipline. Après diverses propositions dues à Max Querrien, et l'accueil mitigé que reçut le décret-cadre Debré en 1962[289], il fallut attendre 1968 pour qu'André Malraux, Ministre d'Etat chargé des Affaires

[287] Il semble que l'Autriche n'ait pas été concernée par cette vague de réformes, comme le confirmait Wolf Prix dans une interview en 1991 : « Actually we [Coop Himmelb(l)au] started exactly in May 68 but nothing was happeing in Vienna at the time. » (En fait, nous avons commencé exactement en mai 68, mais il ne se passait rien à Vienne à cette époque.). PRIX, Wolf D., « An Architectural Design Interview », *Architectural Design*, Profile n°94 « New Museums », 1991, p.53 (notre traduction).

[288] L'Union Internationale des Architectes est une organisation non gouvernementale, regroupant quatre-vingt dix-huit pays. Le premier congrès de l'U.I.A. eut lieu en 1948, l'année de sa fondation, à Lausanne.

[289] Sous cette appellation, nous faisons référence au Décret n°62-179 du 16 février 1962 relatif à l'enseignement de l'architecture.

Culturelles, reprenne le dossier et que la réforme voie enfin le jour, représentant l'aboutissement de près de quinze années de tractations.

Parmi les principaux aspects de la remise en question de l'enseignement de l'architecture se trouve la question de la centralisation : l'existence d'une seule et unique école d'architecture (l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) semble inadaptée à la situation française, et notamment aux effectifs de jeunes désireux de suivre un enseignement supérieur, qui ne cessent de croître[290]. De plus, le principe d'un concours national d'entrée ne peut plus être envisagé, pour les mêmes raisons. L'enseignement de l'architecture doit donc se répartir en différentes unités, couvrir l'ensemble du territoire français, et être géré par des systèmes autonomes, certes harmonisés mais non centralisés.
Comme le rappelle Jean-Louis Violeau, il s'agit d'une remise en question profonde :

> « Nous touchons ici au cœur de l'effondrement de la croyance et de la crise de succession qui précèdent mai 68 : si la coutume et le folklore subsistent et si l'intérêt matériel du Prix de Rome demeure, surtout au regard des procédures d'attribution de la commande publique, c'est le fondement essentiel d'un système de domination qui s'effrite : la croyance en sa légitimité. Même les pensionnaires de la Villa Médicis en arrivent à progressivement dédaigner les traditionnels "envois de Rome" auxquels ils sont soumis. »[291]

Les principaux aspects de la réforme préexistent donc à la crise de Mai 68, bien qu'ils y aient souvent été assimilés, par effet d'amalgame.
La mise en place de la réforme par André Malraux va s'effectuer progressivement, et être ponctuée de déclarations dans la presse et à la radio, dès le début de l'année 1968. Les communiqués de presse de Malraux, parus dans *Le Monde*, indiquent clairement les enjeux et l'importance de cette réforme aux yeux du Ministre, mais témoignent aussi de la prudence avec laquelle il entreprend de telles démarches :

[290] A titre d'exemple, avec la fin du *numerus clausus* pour les étudiants, le nombre d'inscrits à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts augmente de 153% entre 1968 et 1973.
[291] VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68, op. cit.*, p.34-35.

> « Dans le domaine de l'exercice de la fonction architecturale et de ses structures professionnelles, les travaux engagés doivent permettre d'aboutir, avec la participation de tous ceux qui exercent ou se préparent à exercer des responsabilités dans l'organisation de l'espace et l'acte de bâtir, à une confrontation générale en vue de la rénovation fondamentale de cette action essentielle à la communauté. »[292]

Ce texte, datant du 5 juin 1968, évoque la nécessité de « la rénovation fondamentale » de la discipline, comme s'il s'agissait encore de l'étude d'un projet, alors qu'on sait que la réflexion et les consultations sur la question duraient depuis des années. Peut-être, au vu du contexte mouvementé, Malraux préfère-t-il avancer lentement sans risquer d'anéantir les efforts des années passées. D'autres communiqués suivront, informant les lecteurs des journaux de l'avancée de cette réforme. Il convient notamment de retenir celui du 26 juin 1968, toujours dans *Le Monde*, dans lequel le Ministre propose d'organiser une table ronde réunissant les acteurs du monde de l'architecture, qu'ils soient fonctionnaires, privés, entrepreneurs ou enseignants, afin de discuter de la remise en cause de certaines institutions – il souhaite en réalité aborder l'épineuse question du rôle de l'Ordre des architectes – et de la suppression « des institutions inadaptées telles que l'Ecole des Beaux-Arts et le Grand Prix de Rome. »[293].
Même si l'on sait que cette consultation avait déjà eu lieu officieusement, la démarche portera ses fruits et aboutira effectivement à la dissolution de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, d'un point de vue administratif, afin de séparer l'architecture des autres disciplines enseignées, et à l'annulation du Prix de Rome en 1968, conduisant à sa suppression définitive en 1969.

Afin de répondre au désir et au besoin de décentralisation, l'école unique est remplacée, selon les suggestions du décret-cadre Debré de 1962, par dix-huit « Unités

[292] MALRAUX, André, *Le Monde*, 5 juin 1968, cité dans VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, *op. cit.*, p.158.
[293] MALRAUX, André, *Le Monde*, 26 juin 1968, cité dans VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68, op. cit.*, p.165. Notons à ce sujet que, selon Jean-Louis Violeau, de telles mesures auraient pu « arranger » le gouvernement, car cela aurait eu des incidences sur la commande publique, dont l'accès allait être largement compromis et réduit. Pour plus de détails, se reporter à VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68, op. cit.*, p.165.

Pédagogiques » (les U.P.) réparties sur tout le territoire français[294] : le décret est voté en décembre 1968[295].

En parallèle de ces réformes législatives, des modifications sont entreprises au niveau des contenus des enseignements. En effet, depuis sa séparation avec les Beaux-Arts, l'architecture doit se redéfinir intrinsèquement[296]. Elle continuera bien entendu d'entretenir, au niveau de l'enseignement et de la pratique, des rapports avec cette institution, mais doit à présent se développer de façon autonome. D'éventuelles équivalences avec les diplômes universitaires sont aussi envisagées[297]. De plus, les notions de construction[298] et d'urbanisme doivent à présent être intégrées à l'enseignement, ainsi que les sciences humaines, en pleine expansion. L'intégration de ces disciplines aux programmes est souhaitée de façon approfondie, il doit s'agir de composantes essentielles du cursus et non de simples « options ». Dans cette diversification il faut lire d'une part la volonté de rééquilibrer la concurrence entre les architectes et les ingénieurs formés à l'Ecole des Ponts et Chaussées pour tous les projets d'envergure, et d'autre part le souhait d'ancrer la discipline dans une réflexion théorique contemporaine, et notamment sociologique, qu'il était alors impossible de ne pas prendre en compte.

La volonté d'ouverture s'étend aussi à la théorie de l'architecture, les enseignants comme les étudiants étant conscients des lacunes profondes que la France connaissait alors, notamment en raison de l'absence de traduction des ouvrages étrangers de

[294] En décembre 1968, on compte donc dix-huit U.P. en France, dont treize en Province et cinq à Paris. Très vite, les locaux parisiens se révèlent insuffisants, une nouvelle U.P. est donc créée en janvier 1969, suivie de deux autres en juillet de la même année et enfin d'une dernière en 1974. On compte alors treize U.P. en Province et neuf à Paris, le déséquilibre se prolongeant malgré ces aménagements.

[295] Nous faisons ici référence au Décret n° 68-1097 du 6 décembre 1968 relatif à l'organisation provisoire de l'enseignement de l'architecture.

[296] Cela n'empêchera pas un nouveau texte de loi de classer l'architecture parmi les « enseignements supérieurs artistiques du second degré », aux côtés des « beaux-arts », dès 1970.

[297] Il est intéressant de noter que ces équivalences n'ont été mises en place que de façon ponctuelle, jusqu'en 2005, date à laquelle la nouvelle loi sur l'enseignement supérieur a permis, par la mise en place du LMD, de créer des équivalences réelles entre les niveaux d'études en école d'architecture et en université.

[298] Rappelons ici le rôle important que tint Jean Prouvé (1901-1984) dans la sensibilisation des étudiants à l'importance de la construction et de l'industrie dans leur profession, notamment par le biais du cours qu'il donna de 1958 à 1972, aux Arts et Métiers. Ce cours était particulièrement apprécié des étudiants car il leur permettait de renouer avec le « faire », c'est-à-dire de sortir momentanément de la théorie et de la réflexion sur la « Forme », pour se concentrer sur des questions constructives disons plus « terre à terre ». Prouvé, qui s'auto-désignait « constructeur » plutôt qu'architecte, eut un impact important sur cette génération qu'il incita à se rendre dans les usines et à contempler les extraordinaires possibilités des matériaux, démarche atypique qui indpira nombre de jeunes architectes.

référence. Le travail amorcé par quelques revues engagées, comme *Melpomène* éditée dans les années 1960 par des étudiants de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, doit être poursuivi : les réflexions de Kevin Lynch, Christopher Alexander ou Robert Venturi par exemple gagneraient à être traduites pour être mieux connues et diffusées dans les nouvelles U.P. Les enseignements ne seront actualisés que lorsque les grands courants théoriques de l'époque, et plus spécialement les textes anglo-saxons et italiens reconnus pour leur avant-gardisme, seront intégrés aux programmes.

Les étudiants prennent une part très active dans la mise en place de ce renouvellement des références bibliographiques, incitant notamment leurs écoles à s'abonner aux revues d'architecture étrangères, afin de permettre à tous de se tenir informés. Notons néanmoins que cette implication des étudiants dans la réflexion sur la refonte de l'enseignement de l'architecture avait été amorcée avant la réforme, au cours d'ateliers de groupe, lors de travaux en étroite relation avec les enseignants, ou encore lors de séjours d'étude en Province[299]. Les étudiants avaient ainsi gagné une place relativement importante dans les écoles, et avaient notamment acquis un certain pouvoir décisionnel, consultatif certes, mais réel. Leur politisation grandissante[300] les avait de plus conduits à s'engager et à affirmer leurs convictions, ce qui plut à certains jeunes enseignants, heureux de rencontrer une telle motivation auprès de la nouvelle génération : il ne s'agissait pas d'embrasser les mêmes idéaux, mais dans un premier temps de sentir que les étudiants avaient leurs propres idées, et s'investissaient avec force dans ce qu'ils entreprenaient. A titre d'exemple, les étudiants militants qui créèrent la revue *Melp !*[301] (**fig. 59**) ont bénéficié, malgré le caractère souvent provocateur de leurs textes, d'une

[299] On sait par exemple que des groupes d'étudiants de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts se sont rendus, entre 1965 et 1969, durant l'été, à Aix-en-Provence pour participer aux ateliers d'été animés par Paul Quintrand. C'est lors de ces séjours de travail que la plupart des étudiants parvenaient à nouer des contacts privilégiés avec leurs enseignants et avec des professionnels, et pouvaient rentrer à Paris avec de nouvelles idées et avec le recul nécessaire pour constater certaines incohérences entre l'enseignement et la pratique.

[300] Lors d'une interview avec des étudiants, Jean Aubert raconta d'ailleurs comment la politisation conduisait parfois à une remise en question totale de la profession d'architecte : « [question] "Comment conciliez-vous votre production avec ces analyses et plus généralement avec les positions politiques du groupe *Utopie* auquel vous appartenez ? " [réponse] C'est ça le fond du problème ! Ah oui, mais complètement ! Maintenant on en rit, mais à l'époque, on n'en riait pas tellement. Il y a des textes que l'on s'est envoyés entre nous où vraiment, gravement, on discutait de ça en se demandant si, vraiment, on allait continuer ou arrêter toute production professionnelle. On ne l'a pas fait, on ne l'aurait jamais fait de toute façon, mais on s'est posé la question. Aujourd'hui, ça paraît tout à fait incongru ! Il y avait une atmosphère… ». Jean Aubert, questions/réponses avec des étudiants, relatées lors d'un entretien avec Jean-Louis Violeau, cité dans VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, *op. cit.*, p.229.

[301] *Melp !* est la continuité de la revue *Melpomène*, elle aussi issue du monde des étudiants en architecture, et n'a compté que deux numéros, le premier début 1966 et le second en octobre-décembre 1966. Parmi le comité de rédaction de cette équipe prometteuse, on peut retenir, entre autres, les personnalités de Roland Castro, Antoine Grumbach et Hubert Tonka.

certaine écoute auprès de leurs camarades mais aussi auprès des professeurs, en raison du caractère novateur et fécond de leurs propositions.
Dans ce contexte de refonte globale de la discipline et de son enseignement, la question du dessin se pose, d'un point de vue méthodologique, pédagogique, mais aussi idéologique. Comme se le remémore Alain Sarfati :

> « On peut penser que le retour du dessin, en revendiquant nettement son autonomie et sa capacité à exprimer par lui-même un projet architectural, a été un des facteurs de la dématérialisation de l'architecture, telle que nous la vivons aujourd'hui, lisse, désespérément lisse, et il n'y a rien d'étonnant à cela si l'on considère la production des Beaux-Arts des années cinquante à soixante-dix. Deux décennies qui correspondent à la fracture. Dessiner était avant tout posséder un code, et justement, celui-ci a disparu. On dessinait bien encore quelques colonnes sans trop savoir pourquoi, sans imaginer l'usage d'un tel apprentissage. Le dessin demeurait un instrument de rendu, un moyen d'expression sans projet. »[302]

La complexité de l'enseignement de l'architecture après une réforme d'une telle ampleur, et avec toutes les attentes que cela sous-entendait apparaît ici de façon évidente. Reconstruire une institution, lui offrir de nouveaux codes et de nouvelles normes, fut bien plus long et difficile que chacun le pensait. La place du dessin dans l'enseignement posa problème car pour beaucoup, il était associé à « l'ancienne » pratique, et il avait été le sujet de nombreuses controverses car les projets et les rendus étaient jugés anachroniques et sans liens avec la nouvelle société :

> « Maintenant, évidemment, on peut tout simuler et on refabrique, de nouveau, des images superflues. Superflues parce que la grande critique de l'école des Beaux-Arts dans les années 60 fut que les projets et leurs images étaient pompiers et académiques, avec des images qui n'avaient aucun lien avec la réalité réelle et c'est pour ces raisons qu'on s'est arrêté de concevoir et de construire. Ensuite, il y a eu des projets plus intéressants parce qu'on s'est posé des problèmes, les gens ont lu : l'habitant, la technologie, le politique étaient là

[302] SARFATI Alain, « Mort du dessin et naissance d'un code », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op. cit.*, p.46.

et les premiers projets des années 70/75, tels qu'on pouvait les voir à travers différents concours, étaient intéressants. »[303]

Malgré des ajustement progressifs, la question de la réforme de l'enseignement de l'architecture en France continua, bien après 1968, de susciter débats et prises de positions, comme en témoignent les nombreux articles qui paraissent sur ce sujet, aux titres parfois évocateurs : retenons par exemple l'article descriptif intitulé « La Réforme de l'enseignement de l'architecture » de Maurice Ramond, paru en 1969[304], auquel vont succéder des articles au titres plus engagés, tels « La Formation des architectes : un système de contradictions non résolues » de M. et R. Fichelet et J.-M. Fourcade en 1971[305], et « Vers quel enseignement de l'architecture ? Éléments de référence pour dialoguer avec les pouvoirs publics », signé collectivement par l'U.P. de Versailles, en 1974[306]. Six ans après la réforme, la question n'est donc pas close, malgré tous les changements constatés. Il faudra attendre 1977, et la loi sur l'architecture[307], pour que la plupart des questions laissées en suspens par la réforme trouvent une réponse, et que le statut de l'architecte, ainsi que ses rôles et attributions, soient définis officiellement, dans un texte qui est toujours appliqué aujourd'hui.

[303] Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.15.
[304] RAMOND, Maurice, « La Réforme de l'enseignement de l'architecture », *Promotions*, n°89, 1969, p.57-65.
[305] FICHELET, Monique, FICHELET, Raymond, FOURCADE, Jean-Michel, « La Formation des architectes : un système de contradictions non résolues », *Espaces et sociétés*, n°2, mars 1971, p.129-148.
[306] U.P. d'architecture n°3, Versailles, « Vers quel enseignement de l'architecture ? Éléments de référence pour dialoguer avec les pouvoirs publics », 1974, dossier de 113 pages.
[307] Nous faisons ici référence à la Loi n°77-2 du 3 janvier 1977 sur l'architecture.

b- Un espace de liberté : l'Architectural Association en Angleterre

Les réformes en profondeur que connaissent l'architecture et son enseignement en France au cours des années 1960 vont avoir des répercussions en Europe, les autres pays assistant, subjugués, aux bouleversements progressifs de la société française. En Angleterre, Peter Cook évoque par exemple ces évènements dans la revue *Archigram* en 1969[308], puis dans l'ouvrage *Experimental Architecture*, paru en 1970, en constatant « (…) the incredible explosion of teaching which is happening with the dissolution of the Beaux-Arts system (…). »[309]. Et en effet, l'Europe reste abasourdie devant la suppression d'un système, d'une institution de référence qui, malgré son caractère quelque peu obsolète ou du moins traditionnaliste, était encore reconnue et respectée. De plus, cet effet de surprise semble logique de la part d'un anglais, lorsqu'on sait qu'en Angleterre, la réglementation de l'architecture est la même depuis des siècles, et est gérée par une institution royale, le Royal Institute of British Architects (R.I.B.A.). Cependant, Peter Cook étant lui-même engagé dans une révolte contre l'ordre établi et la lourdeur que peuvent impliquer les traditions dans la pratique et l'enseignement de l'architecture, il ajoute, dans le même texte, que ce n'est qu'après de tels bouleversements que l'architecture pourra se reconstruire :

> « [Then] we shall be able to tell whether a less reactive kind of statement still needs to be made. »[310]

[308] COOK, Peter, « Archizone 2 : Europe, France after the Beaux-Arts », *Archigram*, n°9, 1970, non paginé (notre traduction). Dans cet article, Cook rend déjà compte de la situation française avec une perspicacité qui témoigne de l'intérêt qu'il portait à la situation française: « Like being able to kick the dog, the Beaux-Arts could always be blamed for almost everything wrong with French architecture : well, now it isn't there anymore and the provincial schools have been given some autonomy whilst several "unités pédagogiques" have been set up in Paris. ». (Comme il est possible de s'en prendre aux pouvoirs en place, l'école des Beaux-Arts pouvait toujours être blâmée pour à peu près tout ce qui n'allait pas dans l'architecture française : et bien, maintenant l'école n'est plus là et une certaine autonomie a été accordée aux écoles de province, même si plusieurs "unités pédagogiques" ont quand même été créées à Paris). La précision des informations, ainsi que l'emploi des termes français montre combien Cook accordait d'importance à la situation française.

[309] (l'incroyable explosion de l'enseignement qui est en train de se produire avec la dissolution du système des Beaux-Arts). COOK, Peter, *Experimental architecture*, New York, Universe Books, 1970, p.86 (notre traduction).

[310] (Alors, il sera possible de dire si des déclarations d'un type moins réactif (explosif) sont toujours nécessaires). COOK, Peter, *Experimental architecture*, *op. cit.*, p.86 (notre traduction).

D'éventuels ajustements sont donc toujours envisagés, ce qui prouve combien Cook était bien informé de l'actualité française, et conscient des conséquences multiples de réformes d'une telle ampleur. A l'époque, Cook venait d'être nommé directeur de l'Institute of Contemporary Arts de Londres et était, depuis 1964, enseignant à l'Architectural Association de Londres, dont il était d'ailleurs diplômé. Sa connaissance de la situation française est aussi due au fait qu'il avait fait partie l'année précédente d'un voyage en France, avec des étudiants de cinquième année de l'Architectural Association, afin de rencontrer des étudiants français en pleine révolte, et qu'il en était revenu surpris et bouleversé[311], mais décidé à relater son expérience au sein de l'Architectural Association, afin d'en débattre. Il convient ici de rappeler que cette école, agréée par l'Etat mais fondée sur des bases associatives, peut être considéré comme le creuset de l'avant-garde anglaise des années 1960, et comme le centre de certains des débats et des conférences les plus engagés et novateurs de l'époque[312]. Malgré l'absence de réforme en profondeur de l'enseignement de l'architecture en Angleterrre à cette période, il semble que ce lieu mérite d'être étudié, tant pour les relations qu'il entretenait avec les autres organes d'enseignements européens, que pour le caractère unique et précurseur de l'enseignement qui y était dispensé.

Fondée en 1847 par les jeunes architectes Robert Kerr et Charles Grey[313], l'Architectural Association est la plus ancienne école d'architecture indépendante

[311] En effet, alors que les étudiants français se montraient irrités par le « flegme » des étudiants britanniques et leur manque d'engagement politique, les anglais furent quant à eux très marqués par le militantisme des étudiants français, dont l'esprit de révolte était toujours sensible, un an après les évènements de Mai. Après cette expérience française, les petits groupes politiquement engagés de l'Architectural Association prirent un peu d'ampleur, sans pour autant que leurs positions ne deviennent dominantes au sein de l'école. Il semble que la demande de cours introduisant une réflexion sur la théorie politique et son influence sur l'architecture ait été plus forte, et que certains aient affiché plus ouvertement leur conviction anarchiste ou marxiste, mais cela est sans commune mesure avec ce qui pouvait se passer en France ou en Italie. Voir à ce sujet OLIVER, Paul, « The house in between », *in* GOWAN, James (ed.), *A continuing experiment, learning and teaching at the Architectural Association*, *op. cit.*, p.84-85.

[312] Dans son discours pour le cent-cinquantième anniversaire de l'Architectural Association, en 1997, Nicholas Grimshaw a en effet expliqué qu'environ quatre-cents conférenciers venaient chaque année s'exprimer à l'Architectural Association dans les années 1960. Cf. GRIMSHAW, Nicholas, « Discours du cent-cinquantième anniversaire de l'Architectural Association », Clore Management Centre, Birkbeck College, London, 9 juillet 1997, cité dans SADLER, Simon, *Archigram, architecture without architecture*, *op. cit.*, p.219.

[313] Robert Kerr (1823-1904) avait alors 24 ans et son collègue, Charles Grey, 19 ans.

d'Angleterre[314]. Dès sa fondation, cette école imposa son originalité et son indépendance, comme en témoigne le texte de fondation :

> « The institution of the Architectural Association is an endeavour towards an improved system of architectural study – an endeavour on the part of the students themselves… a scheme aiming at the association together, on the largest scale of the entire body of our professional youth, for the end of self-education and with the good trust of simple self-reliance… The application of the plan of mutual instruction. (…) Art lies not in the mere obtainment of knowledge of facts or the acquirement of skill in operation by laid-down rule and rote, but in attaining a power of invention – fancy – creation… then it will appear how much depends on… self-education by careful observations and thought – self-dependent and within, than in anything which can be communicated by systematic instruction from without. »[315]

Cet esprit autonome et créatif n'empêcha pas les responsables de l'école d'avoir la lucidité de mettre en œuvre les démarches nécessaires à l'obtention d'un agrément du R.I.B.A. en 1906, lui permettant d'attribuer des diplômes professionnels reconnus. Située depuis 1917 à Bedford Square, au cœur de Londres, cette école a accueilli, en tant qu'étudiants et enseignants, une grande partie des architectes les plus célèbres du XX^{e} siècle, dont Peter Smithson (1923-2003), Kenneth Frampton (né en 1930), Bernard Tschumi (né en 1944), Rem Koolhaas (né en 1944), Will Alsop (né en 1947), Zaha Hadid (née en 1950), Ron Arad (né en 1951), etc.

---

[314] Pour plus de détails sur le système d'enseignement de l'architecture en Angleterre, voir HOWARTH, Thomas, « Background to Architectural Education », *Journal of Architectural Education*, vol. 14, n°2, automne 1959, p. 25-30.

[315] (L'institution de l'Architectural Association est une tentative de créer un système d'études d'architecture amélioré – une initiative émanant des étudiants eux-mêmes… un projet visant à s'associer ensemble, à la plus grande échelle de notre corps de jeunes professionnels, pour parvenir à la fin de l'auto-éducation et avec la bonne confiance de la simple confiance en soi… L'application du plan de l'instruction mutuelle. (…) L'art ne réside pas dans la simple obtention de la connaissance des faits ou l'acquisition de compétences en opération par l'exposé de règles sues par cœur, mais dans l'atteinte d'un pouvoir d'invention – la fantaisie – de création… alors il apparaîtra combien cela dépend de… la formation autodidacte par de prudentes observations et pensées – auto-dépendantes et intérieorisées, plutôt que dans quoi que ce soit qui puisse être communiqué par une instruction systématique provenant de l'extérieur.) KERR, Robert, Texte de fondation de l'Architectural Association en 1847, cité dans JENCKS, Charles, « 125 years of quasi democracy », *in* GOWAN, James (ed.), *A Continuing experiment, learning and teaching at the Architectural Association*, *op. cit.*, p.151 (notre traduction).

De nombreux membres de la scène architecturale des années 1960-1970 y ont également séjourné : c'est le cas par exemple des membres d'Archigram[316] qui y furent étudiants et/ou enseignants, des membres du groupe Coop Himmelb(l)au, qui y furent professeurs invités puis y revinrent en tant que conférenciers, de Yona Friedman qui y enseigna également en tant que professeur invité.

L'attraction que semble exercer l'Architectural Association sur les architectes du monde entier et son activité éditoriale estudiantine[317] possèdent un caractère unique, si bien qu'en 1975, James Gowan consacra à cette école un ouvrage intitulé *A Continuing experiment, learning and teaching at the Architectural Association*[318], dans lequel il tenta d'analyser les raisons d'un tel rayonnement, au fil d'entretiens et de réflexions personnelles. A travers cet ouvrage, certaines des spécificités de l'école apparaissent. Selon l'architecte et théoricien Stephen Gardiner, qui fut, comme cela fut souvent le cas, étudiant puis enseignant à l'Architectural Association, la principale spécificité de l'enseignement dispensé dans ce lieu était la sensation de grande liberté dont chacun disposait :

---

[316] Pour être tout à fait précis, Michael Webb et David Greene n'ont pas étudié à l'Architectural Association, mais étant donné leur implication dans le groupe Archigram, qui utilisait l'école comme point de rendez-vous, lieu de débat, et lieu de préparation des maquettes de projet pendant des années, on peut considerer qu'ils ont beaucoup appris et transmis dans ce lieu. David Greene y a d'ailleurs enseigné plus tard. Lors d'un entretien, Dennis Crompton nous confiait qu'il considérait l'Architectural Association comme « a very nice place, the place we met in, the place we considered a bit as our workshop for some projects like the Monte Carlo competition… » (un endroit très bien, le lieu où l'on se réunissait, que l'on considérait un peu comme notre atelier pour certains projets comme le concours pour Monte Carlo). Colin Fournier, jeune associé du groupe dans les années 1970, se rappelle « an amazing place, where you could meet some very interesting and important architects. Peter Cook used to teach me there, before we started working together for the Monte Carlo project… » (un endroit incroyable, où vous pouviez rencontrer certains architectes très intéressants et importants. Peter Cook a été mon professeur là-bas, avant que nous ne commencions à travailler ensemble pour le projet de Monte Carlo…). Entretien avec Dennis Crompton et Colin Fournier, Londres, Bartlett Faculty of the Built Environment, 18 février 2008, (notre traduction).

[317] Dès 1971, Neil Steedman considérait que l'Architectural Association avait vu se développer, en une trentaine d'années, près de vingt revues étudiantes, dont certaines avaient eu une longévité et une renommée certaines, ce qui constituait un record parmi les écoles d'architecture anglaises. Voir STEEDMAN, Neil, « Student magazines in British architectural schools », *Architectural Association Quaterly*, vol. 3, n°3, été 1971, p.40.

[318] GOWAN, James (ed.), *A Continuing experiment, learning and teaching at the Architectural Association*, *op. cit.*, 175 pages. Il est intéressant de noter que James Gowan, qui a été enseignant à l'Architectural Association durant les années 1960-1970, et est aujourd'hui un architecte et auteur de renommée mondiale, avait déjà produit un premier ouvrage sur l'Architectural Association en 1972. Il s'agissait d'un recueil de projets, retraçant environ vongt-cinq ans de projets d'étudiants de l'école, sous le titre explicite de *Projects, Architectural Association 1946-71*. Son intérêt profond pour cet établissement et son histoire est donc sincère et largement documenté, et il semble s'être attribué la mission de contribuer personnellement à la meilleure connaissance de cet établissement hors normes. (Cf. GOWAN, James, *Projects, Architectural Association 1946-71*, Londres, Whitefriars Press, 1972, 128 pages).

> « The A.A. was my first experience of freedom, and this freedom was created by the people there. It was a totally new, totally unfamiliar experience ; a delightful life. There were only about a hundred students in the school at that time and they all knew each other. As I see it now, these students were a gathering of individuals, and it was for this reason that the character of the place was quite astonishingly striking. (…) the peculiarity invigorating, relaxed and democratic atmosphere that surrounded the school seemed to emanate from one source – from those who were most interested in design and in visual and aesthetic ideas. It was this influence which gave the place its freshness, vigour, freedom and happiness (…). »[319]

L'intérêt de ces témoignages est de distinguer les spécificités de l'enseignement dispensé à l'Architectural Association par rapport aux autres types d'enseignement anglais, mais aussi européens, afin de comprendre ce qui pouvait distinguer certains architectes anglais de leurs homologues, et ce, dès leurs premières années d'études. Il apparaît ainsi que les souhaits émis par Robert Kerr dans le texte de fondation de l'école ont été exhaucés, car tous les témoignages insistent sur l'importance donnée à la création personnelle, à la démarche de découverte progressive de l'idée force du projet et à la réelle reconnaissance de l'originalité. Ces points rappellent clairement les revendications des étudiants français à la même époque, qui refusaient de continuer à créer des projets sur des thèmes imposés et dépassés, et souhaitaient mettre en avant leur individualité créatrice. L'architecte Stuart Beatty expliqua d'ailleurs combien, au sein de l'Architectural Association, l'attention était portée à la vraisemblance des sujets d'études de projets proposés, et combien les enseignants tentaient d'apporter un regard critique le plus proche possible de la réalité professionnelle. En incitant les étudiants à se comporter comme s'ils se trouvaient devant un jury « réel », ils les poussaient aussi à se tenir informés de l'actualité et des critiques portant sur les projets en cours. Ainsi, il

[319] (L'AA [Architectural Association] fut ma première expérience de liberté, et cette liberté était créée par les gens de l'école. Il s'agissait d'une expérience totalement nouvelle, totalement inhabituelle, une vie charmante. A l'époque, il n'y avait qu'une centaine d'étudiants environ à l'école et ils se connaissaient tous. Tel que je vois les choses aujourd'hui, ces étudiants étaient un regroupement d'individus (de personnalités), et c'était pour cette raison que le caractère de ce lieu était aussi étonnamment saisissant. (…) l'atmosphère particulièrement vivifiante, détendue et démocratique qui entourait l'école semblait émaner d'une source – de ceux qui s'intéressaient plus particulièrement au design et aux idées visuelles et esthétiques. C'était cette influence qui conféra à ce lieu sa fraîcheur, sa vigueur, sa liberté et sa joie (…).) GARDINER, Stephen, « Jigsaw », *in* GOWAN, James (ed.), *A Continuing experiment, learning and teaching at the Architectural Association*, *op. cit.*, p.34 (notre traduction).

ne s'agissait pas seulement de laisser libre cours à son imagination, mais aussi de proposer des projets réalisables et correspondant aux réalités et aux contingences du marché[320].

Cependant, les difficultés existaient aussi. La liberté et la créativité dont faisaient preuve les étudiants de l'Architectural Association n'étaient pas représentatives de la totalité de l'enseignement et de la pratique architecturale en Angleterre, loin s'en faut. Et si certains programmes ont évolué plus rapidement au sein de cette école d'exception, cela ne permettait pas forcément aux étudiants de pouvoir, par la suite, construire selon les nouvelles tendances qu'ils avaient contribué à mettre au jour, car la réglementation du pays n'évoluait pas aussi rapidement que les idées des jeunes architectes, comme le relate Paul Oliver :

> « As far as the A.A. is concerned it seems to have found some kind of expression when the old "Measured Drawing Programme", still lamented on by many members, went out of the window a decade or so ago, as being "irrelevant". Those students who rebelled against it weren't too clear as to what it was irrelevant to, but the Summer Survey was introduced as a substitute, perhaps, some hoped, just a change of name. For many, the Summer Survey was just that, the MD programme without the specific measurements. But there were others who interpreted it more widely, and turning from the masterpieces of architecture (or, in its last days, of engineering) which had traditionally been the subjects for study, documented instead *bastide* town in the Dordogne, *ksars* in Morocco and Algeria (…). (…) But the message was plain enough: the evidence of a vigorous and highly accomplished vernacular building tradition was all around, but everywhere the initiative had been stifled. It would seem that the whole legislative system of building laws in Great Britain had been devised to stultify individual effort and imagination in favour of the planners, architects and builders. »[321]

[320] Voir à ce sujet l'article de Stuart Beatty intitulé « Does the AA School relates to real life ? », paru en 1975. (BEATTY, Stuart, « Does the AA School relates to real life ? », *in* GOWAN, James (ed.), *A Continuing experiment, learning and teaching at the Architectural Association*, *op. cit.*, p41-42.)

[321] (En ce qui concerne l'AA, cela semble avoir trouvé quelque forme d'expression lorsque le vieux "Programme de Dessin Mesuré", dont de nombreux membres se plaignaient en permanence, fut jeté par la fenêtre une dizaine d'années auparavant, parce qu'il était "hors de propos". Les étudiants qui s'étaient rebellés contre ce programme n'étaient pas très explicites sur ce avec quoi le programme était hors de propos, mais il fut remplacé par le Relevé d'Eté qui constituait peut-être, comme l'espéraient certains, un simple changement de nom. Pour beaucoup, le Relevé d'Eté n'était que cela, le programme du Dessin

Rappelons d'ailleurs que les réflexions sur l'architecture vernaculaire et, en parallèle, sur l'importance de la technologie dans le monde contemporain, avaient été amorcées à l'Architectural Association dès les années 1950 par les membres de Team X, auxquels on doit également la prise de conscience de l'importance des sciences humaines dans le champ architectural. Etant donné que certains membres de Team X étaient depuis devenus enseignants à l'Architectural Association, citons notamment Peter Smithson, il semble logique que cette école ait connu des avancées théoriques et pratiques au caractère précurseur, dont la pensée contextuelle est un exemple probant :

> « When I was teaching at the A.A.'s school of architecture in the mid-fifties the school's syllabus was reorganised in a very simple way to induce what I then called "context thinking" – that a new thing is to be thought through in the context of the existing patterns. Thought through in the context of the patterns of human association, the patterns of use, the patterns of movement, the patterns of stillness, quiet, noise and so on, and the patterns of form, in so far as we can uncover them; and it was taught that a design for a building on building ground could not be evolved outside of context. This sounded easy. But it cut against all inherited post-Renaissance tradition (…) and it cut against the simple force of fashion. »[322]

Mesuré sans les mesures (côtes) précises. Mais certains interprétèrent cela dans un sens plus large, et se détournèrent des chefs d'œuvres de l'architecture (ou, pour la période plus récente, des ouvrages d'art) qui constituaient traditionnelement les sujets d'étude, pour se consacrer à un village de bastides en Dordogne, à des ksars du Maroc et d'Algérie (…). (…) Mais le message était assez clair : la preuve d'une tradition de construction vernaculaire robuste et très accomplie était réelle, mais partout l'initiative avait été réprimée. Il semblait que tout le système législatif des lois d'urbanisme (de construction) en Grande-Bretagne avait été conçu en faveur des urbanistes, des architectes et des constructeurs pour anéantir l'effort individuel et l'imagination créatrice). OLIVER, Paul, « The house in between », *in* GOWAN, James (ed.), *A Continuing experiment, learning and teaching at the Architectural Association*, *op. cit.*, p.81 (notre traduction). Il est intéressant de noter que l'intérêt de Paul Oliver pour la question de l'architecture vernaculaire ne s'est jamais éteint, car il est aujourd'hui responsable du cours de Master intitulé « Etudes internationales d'architecture vernaculaire » à l'Université Oxford Brookes (Oxford), et est l'auteur de plusieurs livres sur cette question, dont *Encyclopedia of vernacular architecture of the world*, Cambridge, Cambrige University Press, 1997, en trois volumes ; et *Dwellings : The Vernacular House Worldwide*, Londres Phaidon, 2003, 288 pages.

[322] (Lorsque j'enseignais à l'école d'architecture de l'AA au milieu des années 1950, le programme de l'école avait été réorganisé d'une façon très simple pour introduire ce qui j'appelais alors "la pensée contextuelle" – qui veut qu'un système émergeant soit pensé à travers le contexte des schémas existants. Pensé à travers la situation contextuelle des moyens de l'expression humaine, les schémas de l'utilisation, les schémas du mouvement, les schémas de l'immobilité, du silence, du bruit etc., et les schémas de la forme, aussi loin que l'on puisse les découvrir ; et on enseignait qu'un projet pour un immeuble sur le sol d'un immeuble ne pouvait être développé à l'extérieur de son contexte. Cela semblait simple. Mais cela marquait davantage une rupture avec l'intégralité de tradition héritée de la Renaissance (…) et avec la

Dans de nombreux domaines, l'Architectural Association faisait donc office de pionnier, et les raisons qui ont conduit les membres de groupes tels qu'Archigram à proposer une production graphique et théorique si innovante par rapport à ce qui pouvait exister auparavant semblent plus claires à la lumière de ces éléments concernant l'enseignement de l'architecture à l'Architectural Association. Ajoutons que le travail de groupe y avait été instauré depuis 1946, et tous les éléments semblent réunis pour permettre à des groupes d'architectes atypiques, originaux et travaillant sur le langage visuel de voir le jour.

force d'influence de la mode.). SMITHSON, Peter, « The slow growth of another sensibility : architecture as townbuilding », *in* GOWAN, James (ed.), *A Continuing experiment, learning and teaching at the Architectural Association*, *op. cit.*, 175 pages, p.58 (notre traduction).

c- Emergence de la pensée radicale en Italie

En parallèle des révoltes françaises et des innovations théoriques anglaises, l'Italie va également être le théâtre de bouleversements de la pratique et de l'enseignement de l'architecture durant les années 1960. Fidèles à leur réputation, les étudiants italiens vont se distinguer par un engagement politique important, qui va guider ou du moins animer leurs revendications.

C'est en 1963 que les révoltes étudiantes vont éclater en Italie[323], soit en même temps que la mise en place des réformes en France, mais avant les émeutes françaises[324]. Au niveau de l'architecture, la principale revendication des étudiants était de voir figurer parmi leur programme d'enseignement les courants architecturaux avant-gardistes, et plus précisément les courants italiens et ceux du XX^{e} siècle. A l'instar de leurs homologues français, les jeunes italiens sont en effet désireux de mieux connaître le contexte culturel et architectural dans lequel ils sont amenés à construire, et trouvent inadmissible de continuer à enseigner l'architecture selon des programmes et des priorités inchangés depuis des siècles, alors qu'ils ont conscience d'évoluer dans un monde en mutation. En filigrane de ces critiques se trouve une certaine véhémence envers les enseignants d'arrière-garde qui avaient acquis leurs postes avant-guerre et ne semblaient pas disposés à alléger l'emprise qu'ils avaient sur les programmes et les universités. L'écart creusé entre l'enseignement et la pratique architecturale devenait trop important pour être supporté par les étudiants, qui se mobilisèrent. Comme le souligne avec pertinence Marie Theres Stauffer :

[323] Pour plus de détails sur les révoltes estudiantines italiennes, et leurs conséquences sur les principales universités du pays, voir : « Dibattito sulle scuole di architettura in Italia », numéro spécial, *Casabella*, n°287, mai 1964. Voir aussi NAVONE, Paola, ORLANDONI, Bruno, *Architettura « Radicale »*, collection « Documenti di Casabella », Milan, 1974, 198 pages, et en particulier le premier chapitre « Le origini della neoavanguardia architettonica italiana », p.19-38.

[324] Comme le rappelle Carlotta Darò, le phénomène italien est à comprendre dans un contexte plus large : « Questo movimento non è, all'epoca, studiato e valutato in una prospettiva internazionale più ampia. Il fenomeno radicale italiano assume il suo vero valore, infatti, nell'ambito di una più complessa storia di ribellione disciplinare che avviene in contemporanea in diverse parti del mondo. » (Ce mouvement n'est pas, à l'époque, étudié et évalué dans une perspective internationale plus large. Le phénomène radical italien prend sa vraie valeur, de fait, dans le dare d'une histoire plus complète des rébellions disciplinaires qui interviennent à la même époque dans diverses parties du monde.). DARO, Carlotta, « L'architettura radicale e la critica », *Arch'it, rivista digitale di architettura*, 5 mai 2003, article consultable sur Internet (se reporter à la bibliographie), (notre traduction).

> « It seems, however, that this was not enough for the students who were protesting against a conservative teaching programme. On the one hand they complained about the overemphasis of "historical" issues in the teaching and no longer saw the point of design exercises *in stile*. On the other hand, they felt that there was inadequate discussion of the architecture of the twentieth century in general and of current issues in particular. » [325]

La question de la main-mise des enseignants sur le contenu des programmes universitaires était en effet un point capital des revendications, ce que certaines universités comme celle de Florence ont compris très rapidement : en introduisant de jeunes enseignants aux considérations polémiques au sein de l'équipe de professeurs, Florence devint en effet rapidement la référence dans le domaine de l'architecture d'avant-garde. Les nominations de Leonardo Ricci en 1963 et de Leonardo Savioli[326] en 1964, en plein cœur des révoltes, témoignent de cet engagement. L'enseignement que ces deux architectes choisirent de dispenser correspondait en grande partie aux éxigences des étudiants, et avait la particularité de s'organiser en travaux de groupes et d'englober des débats sur l'art et l'architecture, qui permettaient d'introduire de nouveaux questionnements au sein de l'université. Rapidement, l'Université de Florence fit office de référence dans le domaine de la pensée d'avant-garde, et il n'est donc pas surprenant que les membres des deux groupes les plus engagés et les plus connus de l'architecture italienne dite « radicale », Archizoom et Superstudio, y aient été formés et s'y soient regroupés[327]. Comme le rappelle Ilaria Bignotti dans la thèse

[325] (Il semble cependant que cela n'ait pas été suffisant pour les étudiants qui protestaient contre un programme d'enseignement conservateur. D'une part ils se plaignaient de l'emphase démesurée apportée aux questions "historiques" dans l'enseignement, et ne voyaient plus l'intérêt des exercices de dessin *in stile*. D'autre part, ils considéraient que le débat sur l'architecture du vingtième siècle en général et sur les problèmes d'actualité en particulier, étaient inadaptées.). STAUFFER, Marie Theres, « Utopian reflections, reflected utopias, urban design by Archizoom and Superstudio », *op. cit.*, p.30 (notre traduction).

[326] Leonardo Ricci (1918-1994) est notamment connu comme ayant été un membre actif du courant dit « organique » de l'architecture, à la suite notamment de Giovanni Michelucci (1891-1991) et Bruno Zevi (1918-2000). Leonardo Savioli (1917-1982), également disciple de Michelucci, avait connu Ricci lors du chantier du marché aux fleurs de Pescia dans les années 1950, chantier qui avait amorcé leur collaboration qui se poursuivit dans l'enseignement. Voir NAVONE, Paola, ORLANDONI, Bruno, *Architettura « Radicale »*, *op. cit.*, p.20.

[327] Selon Dominique Rouillard, cette spécificité florentine doit être rattachée au caractère « provincial » de la ville qui devait lutter pour affirmer sa spécificité par rapport à Rome et Venise : « A l'enseignement atypique dont jouissent les étudiants florentins s'ajoute un autre facteur : celui d'une forme de complexe provincial, qui a pour effets bénéfiques une curiosité permanente ainsi qu'une vigilance particulière vis-à-vis de tout filtrage éventuel de l'information – complexe dont le travail de Superstudio est révélateur. Le projet de restauration que l'équipe proposera pour Florence s'imagine à partie de l'évènement qu'a constitué l'inindation dela ville en 1966, venu rappeler au monde l'existence de l'ancienne et éphémère

qu'elle a consacrée à Superstudio[328], l'enseignement que les jeunes architectes reçurent alors fut capital pour le mûrissement de leur réflexion et, outre les cours atypiques et avant-gardistes dispensés par les jeunes enseignants tels que Ricci, Savioli, Leonardo Lusanna ou Italo Gamberini, la jeune génération est marquée par le savoir transmis par des personnalités d'envergure tels Ludovico Quaroni et Leonardo Benevolo.
Leur engagement dans les émeutes estudiantines est peu documenté, mais il semblerait que les futurs membres du groupe Archizoom (qui sera fondé en 1966), Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello et Massimo Morozzi, se soient engagés de façon radicale dans le mouvement, notamment en occupant le bureau du recteur durant une journée entière. Ils auraient été rejoints par Cristiano Toraldo di Francia, futur membre du groupe Superstudio (également fondé en 1966), dans ce coup d'éclat, tandis qu'Adolfo Natalini, qui partageait leurs convictions, préféra rester en retrait.

En revanche, en tant que porte-parole du groupe, ce fut Natalini qui relata l'histoire de Superstudio *a posteriori*, et qui fit allusion à ces révoltes, notamment dans un article intitulé « How great architecture still was in 1966… (Supertudio and Radical Architecture, ten years on) ». On y apprend combien les cours que ces jeunes étudiants ont alors reçus les ont influencés, tout comme la lecture des textes de Le Corbusier, et de la revue anglaise *Architectural Design*, dans laquelle ils découvrirent notamment le travail d'Archigram et de James Stirling. Ces années de formation furent réellement déterminantes car Natalini explique que c'est par toutes ces sources qu'ils commencèrent à énoncer certains de leurs principes fondateurs, tels que : « architecture [is] a means, not an end. »[329] Ce serait aussi durant ces années de saine émulation et d'engagement important que l'idée de se regrouper se serait formée :

---

capitale d'Italie. » ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*, *op. cit.*, p.274-275.

[328] BIGNOTTI, Ilaria, *Superstudio, progetti I pensieri 1966-1978*, thèse de fin d'études (« tesi di laurea »), Université de Parme, 2003, 642 pages, premier chapitre, et plus précisément p.8.

[329] (L'architecture est un moyen, et non une fin en soi). NATALINI, Adolfo « How great Architecture still was in 1966… (Superstudio and Radical Architecture, Ten Years on) », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.185. Texte initialement paru le 18 juillet 1977 (notre traduction).

> « With on our shoulders the full weight of insecurity and scepticism (a vague unease, feelings of alienation, etc.) and with a dose of cynicism, we decided to become *Super*. »[330]

Malgré ce récit au ton quelque peu « mythique » – cela peut être considéré comme la signature de Natalini – le contexte dans lequel le groupe va se créer est un contexte mouvementé et inédit dans l'histoire de l'enseignement de l'architecture en Italie. Selon Natalini en effet, en 1966, « there was little left in the university to destroy » [331], mais en même temps, sur les vestiges de cette université semblent se construire une nouvelle façon d'enseigner et une institution destinée au plus grand nombre, teintée de politique, au sein de laquelle il est possible de discuter de la question de la luttes des classe, de culture, de philosophie, dans un cours d'architecture.

Malgré cela, le contexte d'instabilité semble se prolonger durant la décennie car en 1969, dans le magazine *Archigram*, Peter Cook s'alarme – ou s'irrite ? – de la confusion dans laquelle se trouvent les écoles d'architecture italienne :

> « Before leaving Europe a glance at Italy, where architectural school remain only intermittently open. One problem (to an Englishman) is the multiplicity of layers of thought, attitude or nuance that are indulged in. To us, there is too much talk and posturing and then a return to a bit of nice styling : SOONER OR LATER SOMEONE WILL HAVE TO DEFINE THE PROBLEMS: AND THEN DO SOMETHING. »[332]

---

[330] « Avec sur nos épaules le poids total de l'insécurité et du scepticisme (un vague malaise, une impression d'aliénation, etc.) et avec une dose de cynisme, nous décidâmes de devenir *Super*. ». NATALINI, Adolfo « How great Architecture still was in 1966… (Superstudio and Radical Architecture, Ten Years on) », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.185. Texte initialement paru le 18 juillet 1977 (notre traduction).

[331] (il ne restait plus grand-chose à détruire à l'université). NATALINI, Adolfo « How great Architecture still was in 1966… (Superstudio and Radical Architecture, Ten Years on) », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.190 (notre traduction). Texte initialement paru le 18 juillet 1977.

[332] (Avant de quitter l'Europe un coup d'œil à l'Italie, où l'école d'architecture demeure ouverte seulement par intermittence. Le problème (pour un Anglais) est la multiplicité des strates de pensée, d'attitude ou de nuance auxquelles on se livre. Selon nous, il y a beaucoup trop de discussions et de postures et également un retour à un peu de beau style : TOT OU TARD QUELQU'UN DEVRA DEFINIR LES PROBLEMES : ET A CE MOMENT LA FAIRE QUELQUE CHOSE.) COOK, Peter, « Archizone 2 : Europe », *Archigram*, n°9, 1970, non paginé (notre traduction). La mise en forme reprend celle du texte d'origine.

PARTIE 2

REPRESENTER L'ARCHITECTURE EN EUROPE DE 1960 A 1975

« I hope to show that much of the really anticipatory work (…) is now coming from small groups of people in which the individual identity of personal talent is no longer heroically clear. »[333]

[333] (J'espère pouvoir démontrer qu'une grande part du vrai travail d'innovation provient actuellement de petits groupes au sein desquels l'identité individuelle du talent personnel n'est plus aussi héroïquement claire.). COOK, Peter, *Experimental architecture*, *op. cit.*, p.14 (notre traduction).

Chapitre 1

Les acteurs du renouvellement de la représentation de l'architecture

A Le phénomène des groupes architecturaux dans les années 1960

a- Un groupement tactique ?

> « Le groupe suppose la réunion de plusieurs éléments dans un ensemble cohérent. Dans son acception artistique, le mot désigne le rassemblement de plusieurs personnages constituant une unité. »[334]

Cette définition donnée par Hervé Gauville insiste sur les principaux intérêts du travail de groupe : la cohérence et l'unité. Cependant, cette notion, ce phénomène de regroupement sont récents : il faut attendre en effet la période contemporaine pour qu'apparaissent – effectivement et terminologiquement – des « groupes » d'artistes, de musiciens, et plus tardivement d'architectes. Certes, le principe du regroupement est ancien, mais il semble que dans le domaine de la création, avant le XX^{e} siècle, l'usage voulait qu'un seul nom soit mis en avant[335], et que la collaboration soit considérée comme secondaire, ce que soulignent les formules du type « avec la collaboration de… », ou « issu de l'atelier de… », qui jalonnent les textes critiques. Les termes de « courant », « tendance » ou « mouvement » étaient fréquemment employés, mais ils désignaient des regroupements créés artificiellement – les « ismes » – par les critiques et les historiens en vue de faciliter l'émergence d'un point de vue global sur une période d'étude. La nouveauté des « groupes » contemporains réside donc dans l'acceptation par le public et la critique d'une réunion de plusieurs membres possédant un niveau de compétence et une position égalitaires.

[334] GAUVILLE, Hervé, *L'art depuis 1945, groupes et mouvements*, Paris, Hazan, 1999, 207 pages, p.5.
[335] Une exception peut toutefois être remarquée en ce qui concerne les dynasties ou les binômes.

Forts de ces unions, les artistes et architectes semblent progressivement renoncer à leur renommée personnelle et – du moins temporairement – à leur carrière individuelle, au profit d'un groupe, dont le nom ne rappelle en général pas celui des membres qui le composent[336]. Un tel phénomène relève à la fois de l'histoire de l'architecture et de la psychologie sociale, discipline à laquelle quelques emprunts seront faits pour tenter d'expliquer cette attitude nouvelle. Comment se fait-il en effet que les architectes commencent à se regrouper ? Comment sont composés et dissous les groupes ? Y a-t-il des leaders ? Comment est gérée la communication dans les groupes ? Et qu'en est-il de la créativité ?

Qu'il s'agisse de musique, de peinture ou d'architecture, le principe du regroupement semble émerger d'un sentiment commun d'incompréhension ou d'inadéquation avec l'état actuel d'une discipline. Des approches, des réponses nouvelles vont donc être explorées afin de tenter de sortir d'un état de *statu quo* et offrir une approche inédite, souvent révolutionnaire. A ce stade, cela ne semble guère éloigné de tout mouvement d'avant-garde. Mais la particularité réside ici dans le caractère commun des réponses proposées : à l'instar d'un morceau de musique, tout projet ainsi obtenu peut être décomposé, mais c'est seulement dans sa globalité qu'il peut être compris. Peu importe qui en est l'auteur, ou que la signature soit individuelle ou collective : le projet est présenté comme une production de groupe et doit être perçu comme tel.
Il est intéressant de noter que c'est également dans la seconde moitié du XX^{e} siècle que naît la psychologie sociale, ce qui va entraîner de nouveaux sujets d'étude tels que les phénomènes de groupe, et une nouvelle terminologie avec l'apparition des notions de « pensée de groupe », « dynamique de groupe », « créativité de groupe » ou encore « brainstorming ». La plupart de ces travaux aboutiront à des théories (qui sont

[336] Ce point est important car il témoigne d'un positionnement intellectuel et professionnel différent de ceux qui prédominaient aux périodes précédentes, à savoir un cabinet portant le nom de l'architecte principal et éventuellement de son collaborateur, nom qui le plus souvent renvoyait à une certaine renommée familiale. Bien que cette attitude se perpétue au XX^{e} siècle, il semble que l'effacement des individualités derrière un nom de groupe, souvent un nom commun, un acronyme ou un jeu de mots, témoigne d'un nouveau changement dans le positionnement social de l'architecte. Ce phénomène est distinct de celui des « unions de travailleurs », des syndicats ou de tout autre regroupement politico-professionnel.

aujourd'hui des références) dans les années 1960[337], alors même qu'en art et en architecture les groupes pullulaient. On assiste donc à un réel phénomène de société.
Il semble pertinent de voir si les conclusions établies par les psychologues sociaux sur ce phénomène sociétal peuvent s'appliquer aux groupes d'architectes afin de situer cette tendance dans une éventuelle continuité – ou rupture – sociale.

> « Le groupe social (…) s'entend d'une formation sociale à l'intérieur de laquelle les individus sont *en interaction* selon des règles fixées ou, si l'on préfère (…) nouent des *rapports sociaux caractéristiques* (critère objectif), partagent le sentiment de constituer une *entité* particulière (premier critère subjectif), en sorte que les membres pourraient s'y reconnaître comme tels (second critère subjectif). »[338]

Si l'on suit cette définition énoncée par Michel De Coster, on peut considérer que les groupes d'architectes sont des groupes sociaux. Cela est intéressant car cela implique des systèmes de normes, de codes, et la présence d'une hiérarchie, comme dans tout système social. Il convient aussi de noter que la plupart des groupes existaient uniquement par reconnaissance mutuelle, sans manifeste, parfois même sans cabinet officiel, ce qui confirme leur position de « groupe social »[339].

---

[337] C'est notamment le cas de l'ouvrage de Hare, dans lequel il est expliqué ce qui suit : « Les membres du groupe sont en interaction les uns avec les autres. Ils partagent un but commun et un ensemble de normes, ce qui oriente et limite leurs activités. Ils développement aussi un ensemble de rôles et un réseau d'attractions interpersonnelles, qui permettent de les différencier des autres groupes. ». HARE, Alexander Paul, *Handbook of small group research*, New York, Free Press of Glencoe, 1962, 512 pages, p.10. Cité dans DE VISSCHER, Pierre, *La Dynamique des groupes d'hier à aujourd'hui*, Paris, PUF, 2001, 301 pages, p.40.

[338] DE COSTER, Michel, *Introduction à la sociologie*, Bruxelles, DeBoeck-Wesmael, 1990 [1987], 381 pages, p.125. La mise en forme du texte reprend celle de l'édition citée.

[339] Nous nous appuyons ici sur la definition de Rupert Brown : « A group exists when two or more people define themselves as members of it and when its existence is recognised by at least one another. » (Un groupe existe lorsque deux ou davantage de gens se définissent eux-mêmes comme membres de ce groupe et lorsque que son existence est reconnue par au moins une tierce personne.). BROWN, Rupert, *Group processes. Dynamics within and between groups*, Oxford, Basic Blackwell, 1988, 297 pages, p.2-3 (notre traduction).

Regroupés pour trouver la force de s'opposer à l'état de leur discipline[340], les architectes se retrouvent donc également confrontés à certaines contraintes inhérentes à la structure groupale. Cependant, il semble que les groupes choisis pour cette étude aient évité l'écueil typique : celui de l'uniformisation des pensées et des idées, en somme l'effacement de la personnalité individuelle, au profit d'une pensée dite « de groupe »[341]. Il convient de souligner également que les systèmes de leadership ne transparaissent que rarement parmi les groupes étudiés : par exemple, au sein du groupe Archigram, chacun des six membres semble conserver son autonomie, son libre-arbitre, et le choix de travailler ou non sur un projet. C'est pour cela que leur œuvre est si complexe : toutes les combinaisons possibles entre les six architectes sont explorées, allant du travail individuel au travail à six, ce qui produit en tout plusieurs centaines de combinaisons possibles ! Cela est d'ailleurs souligné par Reyner Banham dans l'introduction du premier ouvrage collectif produit par Archigram en 1972 :

> « Like, designing for pleasure, doing your own thing with the conviction that comes from the uninhibited exercise of creative talent braced by ruthless self-criticism. It's rare in any group – having the guts to do what you want, and the guts to say what you think – and because it's so rare it's beyond quibble. You accept Archigram at it's own valuation or not at all, and there's been nothing much like since Frank Lloyd Wright, Mies and Corb… "Keep together, boys", said Duke Ellington as the band passed under the busts of Bach and Beethoven in Carnegie Hall, "we're in fast company !" »[342]

---

[340] Rappelons que, selon Forsyth, « Le partage d'objectifs communs est l'un des facteurs unificateurs les plus forts qui soient au sein d'un groupe ». FORSYTH, Donelson, *An Introduction to group dynamics*, Monterey, Brooks/Cole, 1983, 560 pages, p.8-11. Cité et traduit dans DE VISSCHER, Pierre, *La Dynamique des groupes d'hier à aujourd'hui*, *op. cit.*, p.39. Cette thématique du regroupement autour d'objectifs commun et de l'union des forces se retrouvera également plus tard dans les théories de Johnson et Johnson (JOHNSON, David, JOHNSON, Frank, *Joining together. Group theory and group skills*, Boston, Allyn & Bacon, 1998 [5e édition], 530 pages, voir notamment les pages 9 à 13.)

[341] Utilisé dès les années 1950, le terme de « pensée de groupe » n'est défini qu'en 1972 par Irving Janis, en ces termes : « a mode of thinking that people engage in when they are deeply involved in a cohesive in-group, when the members' strivings for unanimity override their motivation to realistically appraise alternative courses of action. » (Un système de pensée dans lequel les personnes s'engagent quand ils sont profondément investis dans un groupe intime et cohésif, lorsque les efforts d'unanimité des membres dépassent leur motivation à évaluer les possibilités alternatives d'action.). En somme les études sur la « pensée de groupe » tendent à prouver qu'il existe souvent un besoin de consensus très fort au sein des groupes qui les conduit à prendre des décisions basées sur des compromis et dont l'efficacité et la pertinence sont par conséquent amoindries. (Cf. JANIS, Irving, *Victims of groupthink : a psychological study of foreign-policy decisions and fiascoes*, Boston, Houghton Mifflin, 1972, 276 pages).

[342] (Comme, dessiner pour le plaisir, faire ce que vous souhaitez avec la conviction qui découle de l'exercice désinhibé du talent créatif maintenu par une auto-critique sans pitié. C'est assez rare dans un groupe – d'avoir le cran de faire ce que vous voulez, et le cran de dire ce que vous pensez – et c'est

Dans un groupe plus restreint comme Coop Himmelb(l)au (composé de trois puis de deux membres), les choses semblent beaucoup plus simples car le travail est quasiment toujours signé conjointement, et, après le départ de Michael Holzer en 1971, une seule combinaison reste possible.

Cependant, dans plusieurs groupes, sans qu'il soit réellement question de « leader » ou de hiérarchie, une personnalité forte peut parfois émerger. C'est le cas d'Adolfo Natalini pour le groupe Superstudio, dont le tempérament et la renommée semblent avoir été des « moteurs » pour ses collègues. Natalini ne paraît néanmoins pas avoir adopté une attitude dominante ou dirigiste ; en revanche, le terme de « porte-parole » du groupe semble plus approprié pour définir son positionnement.

Dans le cas de conflit à l'intérieur du groupe, il apparaît que le choix de continuer à faire partie du groupe appartient à chacun : il n'existe pas de « chef » qui déciderait de conserver ou non un membre dans l'équipe[343]. Le fait que les membres des différents groupes aient conservé en parallèle de leur travail de création des activités professionnelles annexes peut en partie expliquer le peu de conflits relevés : le rassemblement se fait par plaisir plus que par obligation, l'ambiance y est décontractée et souvent détachée – volontairement ou non – des contingences matérielles. Certains mentionneront même le terme de « thérapie de groupe » pour expliquer, non sans humour, ce que ces réunions symbolisaient pour eux :

> « We only wish to continue the journey together – from architecture to things, to the body, to the earth. In a kind of group therapy… »[344]

---

justement parce que c'est si rare que cela se situe au-delà de la pinaillerie. Vous acceptez Archigram selon leur propre évaluation ou pas du tout, et il n'y a rien eu de tel depuis Frank Lloyd Wright, Mies [Van der Rohe] and Corb [Le Corbusier]… "Restez ensemble, les gars", disait Duke Ellington tandis que le groupe passait sous les bustes de Bach et Beethoven dans Carnegie Hall, "on est en glorieuse compagnie (devant les pontes) !"). BANHAM, Reyner, *in* COOK, Peter (ed.), *Archigram*, *op. cit.*, p.5 (notre traduction).

[343] Bien évidemment, nous ne disposons pour tirer ces conclusions que des commentaires des principaux intéressés, ce qui nous incite à la plus grande prudence quant à l'apparente courtoisie et liberté de choix de chacun. Notons que dans la majorité des cas, les membres des groupes étudiés que nous avons pu interroger sont toujours en excellents termes avec leurs anciens collègues, ce qui abonde dans le sens d'une relation de groupe équilibrée et équitable.

[344] (Nous souhaitons seulement continuer le voyage ensembe – de l'architecture aux choses, au corps, à la terre. Dans une sorte de thérapie de groupe…). NATALINI, Adolfo « How great Architecture still was in 1966… (Superstudio and Radical Architecture, Ten Years on) », in VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.188 (notre traduction). Texte initialement paru le 18 juillet 1977. La référence ironique à la thérapie de groupe se retrouve dans plusieurs textes concernant l'architecture dite prospective ou expérimentale, dont « L'orchestre de Vienne » de Franco Raggi, où il est possible de lire : « Ces expériences viennoises sont une sorte de

Dans tous les cas, le groupe peut être défini comme une « totalité dynamique »[345] dans laquelle les faits et gestes de chacun influencent l'ensemble des membres et de la production du groupe.

thérapie de groupe grâce à laquelle il est possible de sortir de l'ombre de la ségrégation auto-imposée dans ces disciplines. L'architecture, la sculpture et le design ne s'unissent pas dans une synthèse banale des arts mais dans une dimension du comportement général envers le projet sans même la moindre possibilité de transformer de façon significative les environs. "Tout est architecture" selon Hollein. L'orchestre viennois se sépare sur cette base commune en éléments individuels. ». RAGGI, Franco, « L'Orchestre de Vienne », *in Architecture Radicale*, catalogue d'exposition à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, *op. cit.*, p.85.

[345] L'expression est empruntée à Kurt Lewin. Cf. LEWIN, Kurt, « The Background of conflict in marriage », *in* WEISS LEWIN, Gertrud (ed), *Resolving social conflict*, New York, Harper, 1948, 230 pages, p.84.

b- La créativité de groupe

La production des groupes d'architectes étudiés se distingue, comme évoqué précédemment, de celle des autres architectes de l'époque, d'une part en n'étant composée que de représentations, mais aussi par une signature généralement collective. Les différentes questions que ce principe de créativité collective ou « créativité de groupe » entraîne méritent certains approfondissements.
Comment en effet peut-on créer une représentation à partir d'un travail de groupe, d'autant plus lorsqu'il n'existe pas à proprement parler de leader ? Si l'on part de la conclusion énoncée plus haut selon laquelle toute représentation en deux ou trois dimensions découle d'une représentation mentale, peut-on réellement affirmer concevoir une représentation unique à plusieurs ? Comment des groupes de deux, trois ou même six personnes parviennent-ils à s'entendre et à créer ensemble ? Qui va produire les dessins ? Et en fonction de quelle légitimité cet exécutant peut-il rendre compte d'une représentation mentale qui varie d'un membre à un autre ?

Ces multiples interrogations rencontrent des solutions variées selon les groupes, qui peuvent être justifiées par le nombre d'architectes impliqués, les conditions de création, et la finalité de la représentation en question. Par exemple, au sein du groupe Archigram, différentes attitudes peuvent être observées au fil des années de production : des projets individuels et collectifs coexistent, avec la difficulté d'analyse que cela peut représenter, mais ces répartitions ne semblent répondre à aucune logique ou chronologie. Pour certains projets, il existe même différentes versions individuelles répondant de façon proche mais non identique à une problématique commune : c'est le cas des différentes versions proposées pour la *Montreal Tower* en 1963 (Peter Cook, Ron Herron, Warren Chalk, *Montreal Tower*, 1963) (**cat. 49-64**). On décèle donc ici une divergence d'opinion dans le groupe puisqu'aucune version ne semble avoir fait l'unanimité au point d'éliminer les autres variantes : la version proposée par Peter Cook est la plus connue et la plus aboutie, mais celles de Ron Herron et de Warren Chalk n'ont jamais réellement été abandonnées. Dans ce cas précis, il est possible de dire qu'une fois de plus, l'écueil de la communication de groupe consistant à sacrifier son opinion propre au profit d'une opinion plus générale et plus nuancée, est évité. Chacun conserve sa position. Cependant, lors de projets collectifs ultérieurs, les membres

d'Archigram ont aussi su se montrer conciliants en accordant leurs différentes opinions pour ne produire qu'un seul type de représentation afin de répondre à une demande précise (*Features Monte Carlo*, 1970, **cat. 351-374**). Cela ne les empêchait toutefois pas de continuer à signer, individuellement ou collectivement, leurs projets, ce qui est assez rare à l'époque.

Notons par exemple que sur les nombreux dessins et collages produits par Superstudio – à l'exception des affiches – on ne décèle jamais de signature ou de date. L'image s'étend le plus souvent sur la totalité de la feuille, en *all-over*, et le texte est peu présent (*New York of brains*, 1971, **fig. 54**). Les projets étaient donc à l'époque attribués au groupe, sans plus de détails. Cependant, aujourd'hui, en raison de la question des droits d'auteur, chaque dessin a été ré-attribué à son créateur : ce que ce travail à première vue juridique nous apprend est que les dessins étaient en général la production d'un seul membre du groupe. Dans son ouvrage *Superstudio 1966-1982, storie, figure, architettura*, Gianni Pettena met également au jour les spécialités de chaque membre du groupe, ce qui confirme une répartition individuelle des projets[346]. Cependant, il est important de noter que cette individualité n'intervenait qu'au stade du dessin ou du collage, mais que chaque projet résulte d'une réflexion de groupe, et était approuvé par chacun des membres. D'ailleurs, encore aujourd'hui, dans les catalogues d'expositions ou de collections de musées, les œuvres sont seulement répertoriées comme étant créées par Superstudio, et ne sont jamais attribuées à l'un des membres spécifiquement.

En ce qui concerne les groupes français et autrichiens, les conclusions sont plus difficiles à tirer quant à la créativité de groupe. En effet, en France, le groupe Utopie propose toujours une signature collective, et, bien que certains membres – tels Jean-Paul Jungmann[347] – affichent un goût prononcé pour le dessin et un style propre, il n'y a pas de signature personnalisée sur les productions de groupe, et cela est aussi valable pour

[346] On y apprend notamment que Cristino Toraldo di Francia portait un intérêt particulier à la transmission des idées du groupe par la photographie ou le film, tandis qu'Alessandro Magris s'attachait surtout à traiter des questions de restauration du patrimoine et d'aménagement intérieur. Son frère, Roberto Magris, avait pour thème de prédilection la récupération, l'intégration voire la substitution de l'artisanat au design et à la création industrielle. Engin, Gian Piero Frassinelli était passionné d'anthropologie, et est notamment l'auteur de la plupart des collages du groupe. (Pour plus de détails, se reporter à PETTENA, Gianni (dir.), *Superstudio 1966-1982, storie, figure, architettura*, Florence, Electa, 1982, 145 pages).

[347] Il existe, notamment dans la collection du Centre Georges Pompidou à Paris, quelques carnets et dessins de Jean-Paul Jungmann comportant des signatures et des dates, mais on peut considérer que cette production était parallèle à celle du groupe Utopie. Voir notamment à ce sujet le carnet conservé sous le nom *Yougy-poumon*, 1967, inventorié au numéro AM 2001-2-22.

leur autre formation, Aérolande[348], spécialisée dans le design (*Fauteuil-valise*, 1969, **fig. 52**). Sur les représentations, tous les noms sont notés, ou aucun. L'esprit collectif semble permanent, mais on remarquera le même phénomène observé pour Superstudio : de récentes recherches d'attribution des droits font que l'on peut répartir les dessins du groupe en fonction de leurs créateurs respectifs : c'est notamment le choix qui a été fait au Centre Pompidou (Jean Aubert, *Sans titre (Podium itinérant pour 5000 spectateurs)*, 1966-67, **fig. 53**).

En revanche, pour ce qui est du groupe Architecture Principe, la quasi-totalité des représentations peut être attribuée à Claude Parent, en raison de la signature qu'il avait l'habitude d'apposer sur ses dessins, mais aussi de son style si personnel (*Les grandes oreilles 1, Les conques*, 1969, **fig. 55**). Cela n'enlève pas la dimension collective du travail mais, à l'évidence, Paul Virilio se positionnait plus en tant que concepteur et théoricien, et il confiait à Claude Parent le soin de transformer ses idées en représentations.

Pour ce qui est de l'Autriche, le fait que la majeure partie de la production des groupes à l'époque ait consisté en maquettes et *happenings* semble expliquer la difficulté à attribuer les productions à un membre ou un autre. Cependant, l'idée de production collective semble dominer car on ne rencontre jamais de signature individuelle, et le nom même du groupe n'apparaît que rarement (Coop Himmelb(l)au, *Villa Rosa*, 1968, **fig. 56**), témoignant d'un phénomène d'effacement relatif des personnalités au profit d'une identité de groupe :

[348] A. J. S. Aérolande était composé de Jean Aubert (né en 1935), Jean-Paul Jungmann (né en 1935) et Antoine Stinco (né en 1934). Ils travaillaient en étroite collaboration avec Gérard Dietrich-Sainsaulieu (né en 1937), toutefois le nom de ce dernier n'apparaît jamais à notre connaissance sur les représentations (les initales A. J. S. renvoyant uniquement aux trois membres précités), ni dans les articles concernant le groupe. On sait seulement qu'il quitta le groupe en 1977. Le nom d'Aérolande provient des mots « Air » et « Rolande », une amie des architectes, comme se le remémore Jean-paul Jungmann : « Rolande, c'était une muse. Aérolande, c'était une idée comme ça, on voulait surtout travailler sur l'air, sur le gonflable, et mêler le nom d'une femme à cette notion s'est imposé à l'époque. Mais cela a été mal compris, les gens ont souvent cru que cela voulait dire "Le pays de l'air", mais cela n'avait aucun rapport. » (Entretien avec Jean-Paul Jungmann, juillet 2008). Aérolande, selon Jean-Paul Jungmann, est une structure qui existe toujours, mais qui a pris diverses formes au fil du temps : « On l'a créée [la structure Aérolande] dans les années 69/70, à propos du gonflable. Comme on avait une société/bureau d'étude qui produisait des meubles et surtout des structures d'exposition, des abris, des choses comme cela, toujours tendues, des abris et des piscines démontables, nous étions nos propres commerçants. (…) Bref ça a marché et donc Aérolande fut cela, puis devint une maison d'édition avec *L'Ivre de Pierres* [à partir de 1977]. (…) Mais la société Aérolande existe en effet toujours. ». Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.7.

> « This method of a cooperative can be an advantage if you use it properly because it's not so important which ide ais from whom, but rather the importance lies in getting the project complex and working. »[349]

On constate donc une grande diversité des cas de figure au sein des groupes : exécutants multiples ou exécutant unique, travail collégial anonyme ou travail semi-collégial signé, productions attribuées *a posteriori* à l'un des membres… Toutes ces disparités font la richesse de ce corpus. Aussi, il convient à présent de mieux connaître chacun des groupes qui le composent, leur histoire, leurs formations respectives et successives (arrivées et départs au fil du temps) pour mieux comprendre les représentations qu'ils ont créées.

[349] (Cette méthode de coopérative peut être un atout si elle est utilisée convenablement, parce que l'important n'est pas de savoir de qui vient l'idée, mais de rendre le projet complexe et opérationnel.) PRIX, Wolf D., « An Architectural Design Interview », *op. cit.*, p.53 (notre traduction).

B La place dominante et stimulante d'Archigram

Archigram se compose de six architectes anglais, réunis de 1961 à 1974 : Warren Chalk (1927-1987), Peter Cook (né en 1936), Dennis Crompton (né en 1935), David Greene (né en 1937), Ron Herron (1930-1994) et Michael Webb (né en 1937).

Ce regroupement s'est en réalité déroulé en plusieurs phases. En effet, Warren Chalk et Ron Herron travaillaient ensemble au London County Council (L.C.C.), le bureau d'urbanisme de la capitale britannique[350], depuis 1954. C'est là qu'ils connurent Dennis Crompton, avec lequel ils travaillèrent pour un projet commun, le South Bank Center[351] (**cat. 11**). Mike Webb dirigeait quant à lui un groupe à l'Ecole Polytechnique de Regent Street qui défendait le « Bowellism » (de « bowel » : tripes, entrailles), une conception de l'architecture basée sur l'étude des flux. Peter Cook était le leader d'un groupe d'étudiants de l'Architectural Association, et rencontra David Greene dans le premier cabinet dans lequel il travailla. Très vite, les contacts se créèrent[352] et furent consolidés par la participation des six membres au projet de reconstruction d'Euston Station, sous la direction de Taylor Woodrow[353]. En collaborant et en échangeant des idées, les six architectes se rapprochèrent, et l'idée d'un magazine émergea en 1961. Ils décidèrent de le nommer *Archigram* et le groupe fut immédiatement désigné par le même nom.

---

[350] A l'époque, et jusqu'à son abolition en 1965, le L.C.C. était dirigé par Sir Isaac Hayward, représentant le Labour (Parti travailliste anglais). Cet organisme a ensuite été remplacé par le Greater London Council, qui fut chargé des mêmes missions, mais couvrait une superficie plus grande de la ville de Londres, le L.C.C. ne se concentrait que sur le « inner » London, les quartiers centraux. Cet organisme fut lui-même aboli en 1986.

[351] Ce projet consistait en équipement destinés à compléter le Royal Festival Hall, érigé pour le « Festival of Britain » en 1951. Les trois architectes étaient chargés de proposer une nouvelle salle de concert ainsi qu'une galerie d'art, et devaient également prendre en compte les rénovations et aménagements des accès à ce lieu (les bouches de métro notamment). Le South Bank Center fut réalisé selon leurs plans et existe toujours aujourd'hui, il a été plusieurs fois agrandi et complété par des installations culturelles supplémentaires. Les plans et photographies de ce projet sont conservés aux Archives Archigram à Londres, série 17.

[352] Peter Cook raconte avec humour comment il eut l'idée de contacter les trios members du L.C.C.: « In particular we wanted to make contact with Ron, Warren, Dennis… These guys worked for the LCC (London County Council)… They keep getting 2nd prize in competitions… Must be good… They sent us some of their schemes… Crazy stuff… » (On voulait surtout entrer en contact avec Ron, Warren, Dennis… Ces gars travaillaient pour le L.C.C. (London County Council)… Ils arrivaient toujours deuxièmes aux concours… Devaient être bons… Ils nous ont envoyé quelques-uns de leurs projets… Des trucs dingues… ». COOK, Peter, « Archigram, the true story told by Peter Cook », schéma non daté, non numéroté, notre traduction.

[353] Ce projet ne fut jamais réalisé mais il reste l'un des seuls à être signé des six noms. La place de Taylor Woodrow dans le rassemblement des différents acteurs du groupe reste donc considérable, bien qu'elle soit souvent oubliée.

Le mot Archigram a été créé à partir de la contraction des termes « architecture » et « télégramme » ou « aérogramme », témoignant en cela de la volonté des jeunes architectes de créer une architecture qui soit aussi rapide, instantanée et signifiante qu'un télégramme. Dans ce simple nom sont en germe les principaux aspects des recherches futures du groupe : la technologie, l'importance de la communication, la dématérialisation de l'environnement, la consommabilité, mais aussi le sens de l'humour et de la formule, le tout savamment complété par une propension à la provocation[354].

On retrouve dans ces centres d'intérêt la marque de l'*Independent Group*, dans le sillage duquel les membres d'Archigram vont évoluer dans un premier temps[355], avant de s'en détacher pour suivre leur propre voie :

> « (...) the conscious decision to join in with us rather than them was made and stated by Warren Chalk : the oldest member of the group. It is characteristic of a younger syndrome sitting under the shadow of an urbane and productive older syndrome in the same city, that the former should express irritation and frustration with the latter. We felt that after the high jinks and futurism of the Smithsons' "House of the Future" and the articulateness of their Sheffield University project, that they were suddenly becoming quiet and dully rational. So we saw our own capsules and tents and will-o-the-wisp urbanism as a homage to the Smithsons' earlier days. They, in their turn, regarded us as rather hot and sweaty or as "Micky Mouse" architects. »[356]

---

[354] Cela leur vaudra différents qualificatifs, dont celui de « nécessairement irritants » qui leur fut attribué par David Rock, lors de la remise de la médaille d'or du Royal Institute of British Architects en 2002, prouvant bien que ce groupe, même s'il est aujourd'hui reconnu et récompensé, continue à « déranger »…

[355] Cela s'explique par le fait que certains membres du groupe Archigram avaient été formés par des membres de l'*Independent Group* : Mike Webb a étudié avec James Stirling, David Greene, brièvement, avec Buckminster Fuller, et Peter Cook avec Peter Smithson.

[356] « (…) la décision consciente de nous regrouper entre nous plutôt qu'avec eux [l'*Independent Group*] a été prise par Warren Chalk : le membre le plus ancien du groupe. C'est caractéristique d'un syndrome jeune, vivant dans l'ombre d'un syndrome plus ancien sophistiqué et productif dans la même ville, que le premier exprime de l'irritation et de la frustration envers le second. Nous avons pensé qu'après les changements et le futurisme de la "Maison du Futur" des Smithson, ainsi que l'articulation de leur projet pour l'Université de Sheffield, ils devenaient soudain silencieux et fadement rationnels. Donc nous avons vu nos propres capsules, tentes et notre urbanisme spontané (instinctif) comme un hommage aux beaux jours des Smithson. Eux, en retour, nous ont regardé comme des architectes à la fois "chauds" et épuisants, ou comme des architectes "Mickey Mouse". ». COOK, Peter, « In Memoriam Archigram », *Daidalos*, n° 4, 15 juin 1982, p.57 (notre traduction). Dennis Crompton nous confia également dans un entretien qu'il considérait comme absurde l'idée de renier l'héritage des Smithson, tant ces derniers furent importants pour eux : « You know, you read some historians and they say Archigram rejected the concepts of the Independent Group… I mean it's nonsense!!! It's absolute nonsense!!! People like Eduardo Paolozzi and his collages are directly connected to our collages, and Paolozzi was a great friend,

Effectuant donc la synthèse entre les thèmes d'étude de l'*Independent Group* – tels que la société de consommation, l'imagerie de bande dessinée et la prospective – et une approche plus neuve des avancées technologiques récentes et de la culture populaire, ils vont produire une imagerie inédite et attrayante qui saura séduire le public, en Angleterre tout d'abord, puis dans le monde, par le biais de la revue *Archigram*, mais aussi par celui d'évènements, expositions et publications internationales. En effet, à l'instar des autres groupes de l'époque, ils avaient conscience de la puissance de l'image : à défaut de construire, ils avaient l'opportunité de diffuser leurs idées en donnant des conférences, en enseignant et en publiant, de façon collective ou individuelle. C'était un moyen pour eux de proposer une nouvelle vision de l'architecture, à l'encontre des pratiques constructives de l'époque[357]. Les expositions qu'ils organisèrent firent notamment date, particulièrement « Living City », qui se tint à l'Institute of Contemporary Arts (I.C.A.) de Londres en 1963 (**cat. 65-82**). En dessinant eux-mêmes la scénographie de l'exposition (**cat. 65, 70, 73-74**), ils affirmaient leur volonté d'indépendance, leur originalité, mais aussi le souci constant de complétude de leur travail, qu'ils perpétuent aujourd'hui en s'impliquant dans la scénographie des expositions rétrospectives les concernant.

---

and he's a lovely man… (…) But he, and people like Theo and the Smithson particularly, they were like uncles and parents… so there was this great relationship where you might be unsure about that particular central concept that you're working on, but if you're like that now, you don't talk to anybody, you know, because you put yourself in jeopardy. They'll steal your idea, or they'll be rude about it or something… But then you'd sit down and you'd talk about it and Peter and Alison Smithson would join in the conversation and all the speculation… ». (Vous savez, lorsque vous lisez ce que disent certains historiens qui prétendent qu'Archigram a rejeté les concepts de l'*Independent Group*... Je veux dire, c'est absurde !!! C'est complètement absurde !!! Des personnes comme Eduardo Paolozzi et ses collègues sont liés directement à nos collages, et Paolozzi était un bon ami, et c'est un homme charmant… (…). Mais lui, et des personnes comme Theo [Crosby] et les Smithson en particulier, ils étaient comme des oncles ou des parents… donc, il y avait cette relation formidable dans laquelle vous ne vous sentiez parfois pas très sûrs du concept central spécifique auquel vous travailliez, mais maintenant, si vous êtes comme ça, vous ne discutez plus avec personne, puisque vous vous mettez en danger. Ils risqueraient de voler votre idée, ou ils seraient insultants à son sujet ou quelque chose dans ce genre... Mais à l'époque, vous pouviez vous asseoir afin d'en parler, et Peter et Alison Smithson venaient se joindre à la conversation et prendre part à la spéculation...). Entretien avec Dennis Crompton, Londres, 1er mai 2004, (notre traduction)

[357] Selon Martin Pawley, « What Archigram tried to do was to swing the cultural boom over, against the wind of construction investment. In doing so it found itself opposed by the full force of the heavyweight permanent construction industry and its attendant architectural value system. » (Ce qu'Archigram cherchait à faire était contourner le "boom" culturel, allant ainsi à l'encontre de la force de l'investissement dans le bâtiment. En faisant cela le groupe se trouva confronté à la toute puissance de l'industrie des constructions "poids-lourds" permanentes et de son système protecteur de valeurs architecturales.). PAWLEY, Martin, « Technology transfer », *The Architectural Review*, septembre 1987, vol. 182, n°1087, p.35 (notre traduction).

Trois ans après « Living City », ils organisèrent à Folkestone un évènement d'envergure, les rencontres « I.D.E.A. » (International Dialogue in Experimental Architecture)[358] (**cat. 206**), dans le but de rassembler la scène architecturale d'avant-garde européenne, voire mondiale. Comme cela sera détaillé ultérieurement dans ce développement, cet évènement est la preuve de leur réelle volonté de créer des liens entre les différents groupes d'architectes de l'époque, de générer échanges, collaboration et émulation. C'est à ce titre que le groupe Archigram tient une place centrale dans l'histoire de l'architecture de l'époque. Il apparaît en effet que l'implication et la motivation apparemment indéfectible de ces architectes ont jouées un rôle essentiel dans la dynamique créative de l'époque, même lorsque cela suscitait des jalousies ou des critiques – on leur reprochait plus spécifiquement de se positionner en leaders sans pour autant affirmer de convictions politiques, ce qui choquait particulièrement les français et les italiens. Le groupe Archigram se distinguait également par un souhait de dépassement des frontières, et la recherche d'une vue d'ensemble de la situation architecturale mondiale afin de mieux s'adapter à la réalité des faits.

Ce souci d'internationaliser leur approche peut également être relié au fait que la formation même du groupe était variable : en effet, dès les premières années, aux six membres précités s'ajoutèrent plusieurs associés (en particulier Colin Fournier) et de nombreux assistants (des élèves de l'Architectural Association le plus souvent), mais tous ne travaillaient pas sur l'intégralité des projets. Ainsi, il convient de toujours garder ce fait en mémoire pour comprendre la production de ce groupe : au final, quasiment aucun projet ne peut être attribué au travail conjoint des six architectes, malgré l'apparente continuité que l'on peut y trouver[359]. Cela s'explique partiellement par des raisons géographiques car Michael Webb déménage à Los Angeles en 1969, Ron Herron s'y rend dès lors fréquemment, tandis que Peter Cook et David Greene enseigneront régulièrement aux Etats-Unis à partir de la même époque. Ainsi, sur certains projets, les lettres « LA » sont mentionnées, indiquant que le dessin a été créé à

[358] Ces « dialogues internationaux d'architecture expérimentale », dont la traduction française ne rend pas le jeu de mot initial (IDEA pouvant aussi être lu comme « idée »), eurent lieu à Folkestone, en Angleterre, en juin 1966.

[359] Le groupe Archigram se distingue des autres groupes de l'époque par la signature personnelle apposée par chaque architecte sur son travail. En cas de travail de groupe, les différentes signatures apparaissent, mais il est rare d'observer les six noms sur un même projet. Cependant, malgré la grande différence stylistique existant entre la production de chacun des membres, on attribue de façon générale les productions à « Archigram », sans faire de distinction, comme si les styles s'étaient unis pour former un tout identifiable et reconnaissable.

Los Angeles[360], par un membre d'Archigram (Ron Herron, *Self-destruct enviropole* et *Instant City, Urban Action tune Up*, 1969) (**cat. 283-285**). Les échanges permanents se perpétuaient donc, et cela offrait aux architectes demeurés en Angleterre l'opportunité d'être en prise directe avec l'actualité artistique et architecturale américaine[361]. Ils étaient en cela aidés et soutenus par leur ami Reyner Banham, grand admirateur et défenseur de leur travail[362], qui effectuait régulièrement des séjours sur place et joua un rôle important dans la circulation des idées entre les deux pays.

Les membres du groupe Archigram, souvent surnommés les « Beatles de l'architecture »[363] en raison de leur intérêt pour la musique, la culture Pop et le « fun »

[360] Le choix de Los Angeles n'est pas anodin : en effet, celui que les membres d'Archigram considéraient comme leur « oncle » et leur ami, Reyner Banham, avait été fasciné par cette mégalopole lors de sa première visite, y revenait fréquemment et immortalisa en 1972 son intérêt pour cette ville en réalisant un film documentaire de 52 minutes intitulé *Reyner Banham loves Los Angeles*, pour la BBC. (Documentaire dirigé par Julian Cooper et produit par Malcom Brown).

[361] Ces échanges se devinent notamment dans l'intégration de l'imagerie Pop dans leurs travaux : ils la connaissaient auparavant par le biais de magazines et d'expositions, mais avec l'aide de leurs confrères installés aux Etats-Unis, ils ont alors accès à une documentation beaucoup plus importante et directe. Il convient de rappeler que le souci d'inclusion d'autres disciplines dans leur pratique architecturale était capital à leurs yeux : « The pop imagery, the hardware of other disciplines so vital to us, must contain vital information that is of use to us in determining the way we employ our creative talents. We are conscious that any analogy between, say, the motor car industry and the building industry is suspect, and a dangerous one, yeti t has become necessary to extend ourselves into such disciplines in order to discover an appropriate language pertinent to the present-day situation. » (L'imagerie pop, qui constitue la matière première d'autres disciplines si essentielles pour nous, doit contenir des informations vitales, qui nous amènent à déterminer la façon dont nous déployons nos talents créatifs. Nous sommes conscients que toute analogie établie entre, disons, l'industrie automobile et l'industrie du bâtiment est suspecte voire dangereuse, cependant il nous est devenu indispensable de nous ouvrir à d'autres disciplines que la nôtre afin de découvrir un langage approprié et pertinent au regard de la situation présente.). CHALK, Warren, « Architecture as consumer product », *Perspecta*, n°11, 1967, p.137 (notre traduction).

[362] Il est notamment qualifié ainsi par une journaliste : « the boy's international evangelist » (l'évangéliste international des garçons). LYALL, Sutherland, « Archigram's awesome new show », *The architects'journal*, 8 avril 2004, p.14.

[363] Cette analogie a souvent été employée pour les désigner, attestant de leur popularité mais aussi d'un contexte où le phénomène de « groupe » sortait du cadre des arts du spectacle pour atteindre l'architecture. Ainsi, en 1976, Martin Pawley annonçait : « The Beatles were to popular music in the early sixties as Archigram was to architecture. » (Les Beatles étaient à la musique populaire au début des années 1960 ce qu'Archigram était à l'architecture.). PAWLEY, Martin, « "We shall not bulldoze Westminster Abbey" : Archigram and the retreat from technology », *Oppositions*, n° 7, hiver 1976, p.25 (notre traduction). Cette comparaison sera reprise dans plusieurs articles, on trouve ainsi mention des « six Beatles du monde architectural » dans un article consacré à une exposition des œuvres du groupe en 1994 (MAZZONI, Ira, *Süddeutsche Zeitung*, n°. 78, 7 avril 1994, p. 12.) Cependant, Peter Cook n'a jamais réellement accepté ni apprécié cette comparaison, comme en témoigne un article paru à l'occasion de la remise de la médaille d'or du R.I.B.A., en 2002 : « I've never been really convinced by the comparison with the Beatles ; they were very British and we are a bit more international. I prefer Les Six, a group of international experimental composers from the 1930s. » (Je n'ai jamais été vraiment convaincu par la comparaison avec les Beatles ; ils étaient très anglais et nous sommes quand même un peu plus internationaux. Je préfère Les Six, un groupe de compositeurs internationaux expérimentaux des années 1930.) Peter Cook, cité dans « Honour for architects who failed to build anything », *The Independent* (Londres), 14 février 2002, p.11 (notre traduction). Peter Cook fait ici allusion au « groupe des Six »,

en général, vécurent ces expériences partagées mais non réductrices à leur seul cercle de connaissance durant près de quinze ans. Cependant, ce phénomène créatif ironique et ludique, coloré et provocant, prit fin en 1974, avec la parution du dernier numéro de la revue, *Archigram* 9 ½ (cat**. 10**). Cette numérotation tronquée aurait pu laisser espérer une suite, mais l'aventure s'acheva sur ce dernier clin d'œil. Pour expliquer la dissolution du groupe, plusieurs hypothèses ont été avancées : cette cassure a notamment été justifiée de façon générale par la guerre du Viêt-Nam qui, comme tous les événements historiques douloureux, a causé la fin de certaines idéologies, les rendant obsolètes, anachroniques. Plus vraisemblable, peut-être, la crise pétrolière puis financière qui frappe alors l'Europe a généré de nombreux bouleversements socioéconomiques, et a mis un terme souvent définitif aux pratiques non lucratives et à nombre d'utopies. Enfin, et il s'agit là de notre hypothèse de prédilection, il semblerait que la rupture du contrat qui unissait le groupe à la Principauté de Monaco, en vue de la réalisation d'une salle polyvalente de loisirs, ait sonné le glas d'Archigram : enthousiasmés par ce contrat et les retombées favorables qu'il augurait, les architectes s'étaient en effet agrandis, avaient fondé un nouveau cabinet, et comptaient sur l'édifice monégasque pour être une « vitrine » internationale pour leur travail. L'investissement psychologique et financier était tel que lorsque ce contrat s'acheva pour des raisons économiques et de lobbying immobilier, leur univers s'écroula. Après avoir cru qu'ils pourraient enfin construire selon leurs convictions et obtenir une forme de reconnaissance, ils revenaient à la dure réalité, en temps de crise de surcroît.

Les membres du groupe se sont donc séparés, Ron Herron a rejoint pour un temps le groupe Pentagram orienté vers des projets « high tech » avant de fonder en 1981 son propre cabinet, « Herron Associates » à Londres, en compagnie de ses deux fils[364]. Peter Cook a suivi diverses orientations, tentant de concilier « high tech », nature et écologie dans l'architecture. Depuis plusieurs années, il travaille essentiellement en collaboration avec Christine Hawley. Les autres membres du groupe se sont pour la plupart consacrés exclusivement à l'enseignement par la suite, en Angleterre et aux Etats-Unis, activité

aussi appelé « Les Six », composé de G. Auric, L. Durey, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc et G. Tailleferre, et formé en 1918. Notons enfin que Dennis Crompton, quant à lui, s'identifiait davantage à certains groupes de Rock plutôt qu'à la musique Pop, ce qui est confirmé par le fait qu'il collabora avec le groupe Pink Floyd au cours d'un festival à Brighton en 1967. (Entretien avec Dennis Crompton, Londres, 15 février 2008).

[364] Le cabinet, situé dans le célèbre Imagination Headquarter Building (1990), existe toujours, les fils de Ron Herron en ont pris la tête depuis la mort de leur père en 1994.

que Dennis Crompton a choisi de combiner avec l'archivage et la conservation de la mémoire du groupe, qu'il contribua dès lors à diffuser par le biais de publications et d'expositions dans le monde, essentiellement depuis les années 1990.

Longtemps considérés comme des « rebelles », Ada Huxtable les qualifie notamment de « renegade group of young architects with irrepressible minds and impressive creativity… » [365], le groupe Archigram n'a obtenu de reconnaissance officielle que depuis une dizaine d'années, avec notamment en 2002 la remise de la médaille d'or du Royal Institute of British Architects (R.I.B.A.) pour l'ensemble de leur travail.

[365] (Un groupe renégat de jeunes architectes aux esprits irrépressibles et à la créativité impressionnante...). HUXTABLE, Ada Louise, « Archigram : experimental architecture 1961-1974 », *The Wall Street Journal*, 23 avril 1998 (notre traduction).

C *Les groupes français*

a- Yona Friedman, du G.E.A.M. au G.I.A.P.

Né en 1923 à Budapest, Yona Friedman décide, après des études en Hongrie et plusieurs années d'exercice en Israël, de s'installer en France après avoir participé au X^e^ C.I.A.M.[366]. En 1958, il est cofondateur à Paris du G.E.A.M. (le Groupe d'Études d'Architecture Mobile) avec Roger Aujame (né en 1922)[367], David-Georges Emmerich (1925-1996), Jerzy Soltan (1912-2005), Jan Trapman (né en 1921) et Jean Pecquet[368]. Les réflexions de ce groupe, qui furent exprimées lors du premier congrès qu'ils organisèrent à Rotterdam[369] en mars 1958, étaient essentiellement – comme le nom du groupe l'indiquait – basées sur la question de la mobilité. Friedman fit d'ailleurs paraître la même année l'ouvrage *L'Architecture mobile*[370], qui contenait les germes de

[366] Le X^e^ C.I.A.M. eut lieu en 1956 à Dubrovnik. A cette occasion, Yona Friedman exposa pour la première fois son principe d'architecture « mobile », destiné à permettre la mobilité et la transformabilité du bâti en fonction des désirs et des besoins des habitants. Cette nouvelle théorie ne recueillit qu'un accueil mitigé, voire négatif, comme ce fut le cas pour nombre de nouvelles approches exposées lors de ce congrès (notamment celle de Péré-Lahaille et de ses collaborateurs, parmi lesquels Guy Rottier, pour une *Cité mobile*). Les mouvements de contestations nés de ces incompréhensions conduisirent certains à former des groupes de réflexion, souvent hors des limites des C.I.A.M. D'ailleurs, la légitimité des C.I.A.M. mêmes fut remise en question à cette occasion, et l'on considère souvent que ce congrès fut le dernier du genre, celui de 1959 à Otterlo ne se résumant finalement pratiquement qu'à l'annonce officielle de leur dissolution. On peut considérer que la volonté de Friedman de s'installer en France et de créer un groupe de réflexion novateur fait suite à ces évènements.

[367] Comme le précise Michel Ragon dans *Prospective et futurologie*, la présence de Roger Aujame parmi les membres fondateurs, puis parmi les participants, du G.E.A.M. est discutable, en raison de sources contradictoires à ce sujet (il est absent des textes de Kühne). Néanmoins, nous avons choisi de suivre les explications de Yona Friedman qui inclut Aujame dans le groupe, car il semble qu'en tant que fondateur, il soit le mieux à même de se souvenir si un architecte était membre ou non du groupe. Cependant, par prudence, il convenait de signaler cette incohérence des sources. (Pour plus de détails, se reporter à RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, *op. cit.*, p.333-334.)

[368] L'association avec Jean Pecquet est tout d'abord d'ordre pratique car Friedman avait besoin d'un collaborateur français afin de pouvoir exercer en France à cette époque. Par la suite, entre 1958 et 1960, le groupe comptera plusieurs nouveaux adhérents, parmi lesquels Camille Frieden, Günther Günschel, Werner Runhau, Frei Otto, Günther Kühne, Paul Maymont, Eckhard Schulze-Fielitz, Oskar Hansen, Rudolf Doernach… Notons que la plupart de ces architectes étaient originaires de R.F.A., ce qui peut être lu comme une volonté de sortir d'un certain enclavement et de rejoindre les pôles européens actifs dans la prospective.

[369] La première réunion du groupe a lieu à Rotterdam en mars 1958, mais le siège est à Paris.

[370] La première publication de *L'Architecture mobile*, ouvrage tiré de la thèse de Yona Friedman, se fait en allemand, au sein de la collection « Anpassungsfähiges Bauen » (Construire adaptable), en 1958. La première édition française se fera sous forme de polycopies, en octobre 1959, chez Casterman, elle sera

toutes ses futures théories architecturales. Malgré l'appellation de « groupe » dont il bénéficie, le G.E.A.M. demeure fort différent des autres groupes du corpus de cette étude : en effet, les architectes étaient rassemblés par des questionnements théoriques, mais résidaient dans des pays différents, ce qui rendait la cohésion difficile. D'autre part, aucune représentation ne comporte la mention « G.E.A.M. » en guise de signature, et le plus souvent seuls Emmerich, Schulze-Fielitz (né en 1929) et Friedman sont cités en référence lorsqu'il est fait mention de ce groupe[371].

Cependant, l'intérêt d'un tel regroupement consiste dans les propositions innovantes qui sont faites, notamment lors des congrès du groupe : entre 1960 et 1962, les architectes rédigeront ainsi plusieurs petits fascicules résumant leurs propositions, avec pour maître mot la mobilité, ou plus précisément la flexibilité de tout espace construit. En somme, il s'agissait pour eux d'envisager une ville dans laquelle les « fonctions » séparées par la Charte d'Athènes[372] seraient réintégrées et repensées afin d'améliorer la communication et la circulation urbaines. Une large place était également faite à l'habitant, qui, comme il a été précisé plus haut, a trop longtemps souffert selon Friedman d'être perçu comme un « homme moyen »[373].

Entre 1961 et 1962, le G.E.A.M. se fit connaître du public en proposant une exposition itinérante qui présenta à travers l'Europe (Paris, Hanovre, Gelsenkirchen, Leverkusen, Berlin, Varsovie, Luxembourg, Londres et Munich)[374] les réflexions du groupe. Un petit catalogue fut également rédigé, il demeure aujourd'hui l'une des seules traces d'existence de ce groupe et on peut y lire :

---

suivie de plusieurs rééditions du même type. La première édition complète au format livre eut lieu, toujours chez Casterman, en 1970.

[371] Si l'on en croit Peter Cook, la notoriété de certains des membres était surtout liée à l'intérêt que leur portait Michel Ragon : « Paris has also been the home of a movement known as G.E.A.M. (…) which largely came about through the action of Michel Ragon (a journalist). He has acted as an "agent" for Maymont and for Yona Friedman who work in Paris, as well as for Schulze-Fielitz and Frei Otto from Germany. » (Paris était aussi le lieu d'implantation d'un movement connu sous le nom de G.E.A.M. (…), qui est essentiellement connu grâce aux efforts de Michel Ragon (un journaliste). Il a fait office d'"agent" pour Maymont et pour Yona Friedman qui travaillent tous deux à Paris, ainsi que pour Schulze-Fielitz et Frei Otto, qui viennent d'Allemagne.). COOK, Peter, *Experimental architecture, op. cit.*, p.86 (notre traduction).

[372] Les quatre fonctions héritées de la Charte d'Athènes sont : habiter, travailler, circuler, se divertir.

[373] Yona Friedman, cité dans DAHINDEN, Justus, *Structures urbaines de demain : analyses, thèses, projets, op. cit.*, p.198.

[374] Les origines diverses des membres du groupe furent fort utiles à Yona Friedman qui, en tant qu'organisateur, leur demanda de faire office d'intermédiaires avec les institutions locales.

> « La recherche du G.E.A.M. porte sur l'adaptation des techniques d'habitation (wohntechnik) à cette situation : rendre les villes, les logements, élastiques, mobiles. Comme toute recherche, les pistes suivies sont différentes, mais le but est commun : alléger la rigidité actuelle de la vie urbaine par l'intervention de techniques de l'habitat plus appropriées. »[375]

Ce catalogue avait en réalité surtout pour but de présenter brièvement les œuvres et certains membres du groupe qui exposaient car ils étaient, pour la plupart, inconnus du grand public. Remarquons cependant une fois encore que le nom du groupe sert à désigner l'ensemble des personnes travaillant sur les problématiques de l'architecture mobile, mais, au niveau des représentations, la signature, lorsqu'elle existe, est toujours individuelle (Friedman, *Ville spatiale*, 1958-59, **fig. 33**) ; Maymont, *Thalassopolis*, 1960-62 ; Schulze-Fielitz, *Raumstadt*, c.1960, **fig. 57**). Comme cela est souvent le cas, cette exposition marqua aussi la fin de l'activité du groupe, qui ne disparut pas totalement pour autant, car les idées principales se « fondirent » en quelque sorte dans le G.I.A.P.

Le G.I.A.P. (le Groupe International d'Architecture Prospective) est en effet fondé en mai 1965 à l'initiative du critique Michel Ragon (né en 1924), en compagnie de Yona Friedman, Nicolas Schöffer (1912-1992), Georges Patrix (designer, né en 1920), Ionel Schein[376] (1927-2004), Walter Jonas (né en 1910) et Paul Maymont (né en 1926). L'essentiel de la réflexion du G.I.A.P. portait sur la nécessité de mettre en place une architecture et un urbanisme dynamiques et évolutifs, thèmes situés dans la filiation des réflexions du G.E.A.M. A l'instar d'autres groupes tel le groupe Utopie, le G.I.A.P. décida rapidement d'intégrer des théoriciens issus d'autres disciplines que l'architecture et le design[377] :

---

[375] KÜHNE, Günther, « L'Architecture mobile », préface du *Catalogue de l'exposition du G.E.A.M.*, 1961, reproduit dans RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, *op. cit.*, p.330. Le terme en allemand entre parenthèse semble destiné à préciser une idée, comme si la langue française ne parvenait pas à rendre le sens précis de ce terme. Nous l'avons donc reproduit d'après le texte original afin d'en conserver l'esprit.

[376] Ionel Schein se retira du groupe quelques mois plus tard, en décembre 1965.

[377] Ils seront notamment rejoints dans les années suivantes par des architectes (tels Manfredo Nicoletti, Guy Rottier, Chanéac, Haüsermann, Quarmby, Utudjian), des plasticiens (Vasarély), des sculpteurs, des scénographes, des critiques d'art (Gérald Gassiot-Talabot entre autre), des photographes (Lucien Hervé), des biologistes et aussi des sociologues (notamment Jean Fourastié). Michel Ragon aurait aussi souhaité compter parmi les membres du groupe Claude Parent, qui avait déjà collaboré avec la plupart des membres, mais ce dernier refusa, pressé par Paul Virilio qui n'approuvait pas ce rassemblement

> « Le G.I.A.P. a pour but de rassembler tous ceux : techniciens, artistes, sociologies et spécialistes divers qui recherchent des solutions urbanistiques et architecturales nouvelles. Le G.I.A.P. veut être un lien entre les chercheurs de tous les pays, même si leurs thèses sont parfois opposées. »[378]

En parallèle, en mars 1967, la branche germanophone du G.I.A.P. fut créée à Zurich, sous la présidence de Walter Jonas : elle avait pour secrétaire Justus Dahinden (né en 1925), et ses membres actifs, tels Frei Otto et Eckhard Schulze-Fielitz, étaient pour la plupart issus du G.E.A.M.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que certains membres du G.I.A.P. reprirent tout simplement les projets qu'ils avaient produits lorsqu'ils appartenaient au G.E.A.M. afin de les proposer comme solutions aux questionnements de leur nouveau groupe : c'est le cas des nombreuses versions de *Ville spatiale* que Friedman (**fig. 33, 43-44**) continuait alors de mettre en avant comme solutions aux problèmes présents et futurs d'urbanisme. La persistance de ce projet, consistant à installer une superstructure au-dessus du tissu urbain existant afin de l'accroître et d'occuper « l'espace » jusqu'à présent inutilisé, prouve que les deux groupes suivent des questionnements communs, et que le G.I.A.P. est bien la continuité du G.E.A.M. L'ouverture nouvelle aux autres disciplines offre seulement l'opportunité supplémentaire d'une ouverture à d'autres milieux professionnels et scientifiques, ce qui est un atout de taille lorsqu'on souhaite faire connaître et diffuser ses idées.

En l'absence de date officielle de dissolution, il est généralement admis que le G.I.A.P. fut actif jusqu'au début des années 1970. Cependant, la création de l'association « Habitat évolutif » en juin 1971 à Douvaine, peut être considérée comme une nouvelle mutation des idées transmises par le G.E.A.M. puis par le G.I.A.P., notamment car ses principaux membres fondateurs, Chanéac, Haüsermann, Quarmby et Rottier, sont tous issus du G.I.A.P. L'histoire semble donc se répéter au sein de ces structures françaises,

---

hétéroclite. Pour plus de détails sur ce refus, se reporter à RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, *op. cit.*, p.181.

[378] Manifeste du G.I.A.P., cité dans RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, *op. cit.*, p.342.

et les groupes, marqués par de fréquentes mutations, montrent une spécificité unique en Europe en raison des liens de filiation qui les unissent.

b- Constant et les Situationnistes

Le simple nom de l' « Internationale Situationniste » contient un souhait de ne pas se limiter aux frontières géographiques d'un pays. Cependant, Guy Debord (1931-1994), son membre fondateur – et d'ailleurs le plus charismatique – étant français, il semblait impossible d'envisager le paysage théorique architectural national du début des années 1960 sans mentionner ce rassemblement polémique de penseurs.
Fondée en 1957 en Italie[379] à partir de la fusion de plusieurs mouvements d'avant-garde, dont l'Internationale Lettriste et le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste (M.I.B.I.), l'Internationale Situationniste adopte dès ses débuts une attitude révolutionnaire. Cependant, il est intéressant de noter que ce positionnement ne se situe pas seulement sur un plan idéologique ou politique – malgré leur adhésion non-dissimulée aux idées de gauche – mais aussi et surtout dans une filiation artistique, car selon eux les avant-gardes sont des étapes qu'il faut dépasser afin de pouvoir « changer le monde »[380]. Pour ce faire, ils prônent une forme de « gesamtkunstwerk »[381], synthétisée et mise en pratique au niveau de l'urbanisme : une sérieuse révision sociale s'en suivrait, mais elle devrait passer par une nouvelle approche de la vie quotidienne, et donc du cadre de vie.

C'est cette réflexion poussée sur une appréhension innovante de l'urbanisme et de la vie quotidienne qui va rapprocher Debord de Constant (1920-2005), un peintre hollandais,

[379] L'Internationale Situationniste vit officiellement le jour lors de la conférence de Cosio d'Arroscia, en juillet 1957. Cette création fait suite à un mouvement de rassemblement initié en septembre 1956, lorsque les membres de l'Internationale lettriste participèrent à Alba, en Italie, au Congrès mondial des artistes libres. Parmi les idées alors soulevées, celle d'un regroupement international vit le jour, et, moins d'un an plus tard, les protagonistes qui le souhaitaient se réunirent donc lors d'une conférence informelle au terme de laquelle sera décidée la création de l'Internationale Situationniste, rassemblant notamment le théoricien français Guy Debord et sa femme Michèle Bernstein (née en 1932), le peintre anglais et représentant du Comité psychogéographique de Londres Ralph Rumney (1934-2002), le peintre danois Asger Jorn (1914-1973), le musicien italien Walter Olmo, et le peintre italien et représentant du M.I.B.I. Giuseppe Pinot-Gallizio (1902-1964).
[380] Dans *Rapport sur la construction des situations*, Guy Debord propose un texte programmatique résumant l'ambition du groupe, notamment celle de « détruire l'image bourgeoise du bonheur ». Ce texte, rédigé en 1957 avant la création officielle de l'Internationale Situationniste, et dont le titre complet est en réalité *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* a été réédité récemment. DEBORD, Guy, *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Mille et une nuits, 2000, 62 pages.
[381] (Une œuvre d'art total).

dès 1957[382]. La présence de Constant lors de la réunion fondatrice du groupe n'est pas avérée, mais il est certain que Constant y est effectivement intégré dès la fin de l'année 1957, notamment en raison de sa rencontre et de ses discussions avec Debord à Alba, en Italie, et des fréquents séjours qu'il fit par la suite chez ce dernier à Paris.
Constant étant un créateur « international »[383], nous avons souhaité l'intégrer à cette étude car il était partiellement actif en France, mais aussi parce qu'il est à l'origine des représentations les plus significatives de la pensée du groupe atypique que formaient les Situationnistes[384], et l'étude du cas français ne saurait se faire sans prendre en compte de tels projets.

Acteur et fondateur du Groupe Expérimental et de Cobra, deux groupes de peintres actifs dans le Nord-Est de l'Europe au début des années 1950, Constant se rapproche de l'architecture par plusieurs voies[385]. L'une d'elles est l'amitié qu'il lie au fil du temps avec deux architectes, Aldo Van Eyck (1918-1999) et Gerritt Rietveld, avec lesquels il a pour habitude de débattre de questions d'urbanisme, de forme, mais aussi de théorie architecturale. En effet, et cela peut être considéré comme une seconde « porte

[382] En effet, comme le rappelle Mark Wigley, « Constant's use of architectural drawing techniques is consistent with the new alliance's rejection of art as the individual expression of a unique kind of creative person in favor of the collective revolutionary restructuring of the everyday environment. » (L'utilisation que fait Constant des techniques de dessin architectural est en accord avec le rejet, de la part de la nouvelle alliance, de l'art en tant qu'expression individuelle d'un seul profil de personne créative au profit d'une restructuration aussi révolutionnaire que collective de l'environnement quotidien.) WIGLEY, Mark, « Paper, scissors, blur », *in* WIGLEY, Mark (dir.), *Drawing Papers*, n°3 « Another City for another life : Constant's New Babylon », 1999, 39 pages, p.12 (notre traduction).

[383] Entre 1950 et 1965, Constant déménage plusieurs fois, habitant successivement Paris, Londres, Amsterdam, Alba, etc. notamment au gré de ses rencontres professionnelles et de ses mariages (Constant s'est en effet marié trois fois, en 1942, en 1951 et en 1961, déménageant ensuite pour accueillir sa famile recomposée).

[384] Simon Sadler considère en effet que : « Constant's images were like visual equivalents for the situationist aphorism. » (Les images de Constant étaient considérées comme des équivalents visuels pour l'aphorisme des Situationnistes.). SADLER, Simon, *The Situationist city*, Cambridge (Mass.), London, M.I.T. Press, 1998, 233 pages, p.123 (notre traduction). L'aphorisme auquel Sadler fait ici référence est celui de formules ou de notions synthétiques chères aux Situationnistes, et notamment celle de l'urbanisme unitaire, qui n'est que rarement développée dans les textes.

[385] Nous partageons ici la position de Mark Wigley lorsqu'il affirme : « Constant's work hasn't suddenly became "architectural" when he met the Situationists and their urban life theories. » (Le travail de Constant n'est pas soudain devenu "architectural" quand il est entré en contact avec les situationnistes et leurs théories de la vie urbaine.). WIGLEY, Mark, *Constant's New Babylon : the hyper-architecture of desire*, Rotterdam, 010 Publishers, 1998, 236 pages, p.22 (notre traduction). D'ailleurs, dans un texte définissant le « Colorisme spatial », datant de 1952, Constant exposait déjà ses idées sur la nécessité d'une collaboration entre les artistes et les architectes : « [Le] développement du colorisme spatial (…) demande une collaboration étroite entre peintres et architectes. (…) Le but n'est pas un amalgame d'architecture et de peinture, à la manière du baroque, mais un ordre plus élevé de réalité tridimentionnelle qui dépasse les deux pratiques et dans lequel couleur et espace sont inconcevables l'un sans l'autre. ». Constant, cité dans DAGEN, Philippe, « Constant : une politique de la peinture », *in Constant, une rétrospective*, catalogue d'exposition au Musée Picasso, Antibes, du 30/06 au 15/10/2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, 151 pages, p.27.

d'entrée » dans le monde de l'architecture pour Constant, il est très intéressé et impressionné par les écrits d'Henri Lefebvre, et notamment par ses concepts de « ville éphémère » et de « centralités mouvantes », qui lui inspireront son projet le plus célèbre, inventé lors de ses années d'adhésion à l'Internationale Situationniste, la *New Babylon*. Ce projet, issu comme le rappelle Philippe Dagen[386] d'un long travail de maturation des concepts formels et architecturaux, a une valeur emblématique pour Constant – qui abandonne pour cela la peinture pendant de nombreuses années – mais aussi pour les Situationnistes, car il leur est souvent associé. Pourtant, il convient de garder en mémoire que les premières maquettes de ce projet exposées au public datent du courant de l'année 1959, et que la collaboration de Constant avec l'Internationale Situationniste s'achèvera en 1960. Mais cette courte durée n'a pas empêché ce projet d'acquérir une valeur iconique, et d'être exposé dans diverses galeries et publié dans le *Bulletin Central de l'Internationale Situationniste*[387], en tant que représentation d'une potentielle matérialisation de leurs théories.

Le nom de *New Babylon* a été choisi sur une inspiration de Guy Debord. Il fait référence, au niveau architectural, à une ville en hauteur, connue pour son aboutissement technique et ses spectacles. Au niveau culturel, Babylone peut être comprise comme un symbole de la décadence, résultant d'une recherche d'alliance entre les hommes qui ne rencontre pas la fin escomptée. De ces différents aspects, Constant retiendra les idées de ville en hauteur ou « suspendue », d'animation, de spectacle et d'effort commun. *New Babylon*, ville « mobile et ludique » selon Michel Ragon[388], était à l'origine nommée *Dériville* par Constant, afin de correspondre au questionnement sur la dérive, cher aux Situationnistes[389]. Ainsi, ce projet devait montrer combien

[386] Voir à ce sujet DAGEN, Philippe, « Constant : une politique de la peinture », *in Constant, une rétrospective*, *op. cit.*, p.15-31.
[387] La revue de l'Internationale Situationniste était intitulée Internationale Situationniste, Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste. Pour plus de clarté dans le texte, nous avons retenu le nom de Bulletin Central de l'Internationale Situationniste. Cette revue, dont le siège éditorial se trouvait à Paris, a été publiée de juin 1958 (n°1) à septembre 1969 (n°12). Les maquettes de New Babylon sont parues dans les numéros 3 (décembre 1959) et 4 (juin 1960) du *Bulletin Central de l'Internationale Situationniste*.
[388] RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, *op. cit.*, p.366.
[389] « Dérive : mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience. ». Cette définition, extraite du *Bulletin Central de l'Internationale Situationniste*, est donnée par Laurent Gerverau. GERVEREAU, Laurent, « Constant radical-situationniste ? », *in Constant, une rétrospective*, *op. cit.*, p.38.

l'évolution de la ville était nécessaire, et argumenter en faveur du concept de dérive, héritier du questionnement surréaliste sur le hasard. Comme l'explique Simon Sadler,

> « Drifters so far had to treat the city as a found object. The paths of the drift were subject to obliteration by urban change, like trails in the sand covered by the wind. »[390]

Cette dimension inconsistante et variable de la ville ne pouvait s'envisager, selon la conception de Debord et de Constant, uniquement dans l'optique d'une nouvelle société dans laquelle l'automatisation permettrait d'abolir la notion de travail, au profit du ludique. L'*homo ludens*[391], nomade moderne, disposerait alors d'une cité technologique compacte, immense, souvent comparée à un « terrain de jeu » par Debord, dans laquelle il pourrait évoluer dans la découverte permanente. Ainsi, comme le souligne Michel Ragon, « (…) grâce à l'activité ludique généralisée, remplaçant le travail, (…) la société évitera l'homogénéisation sclérosante. »[392]. Pour les Situationnistes, seul un tel renversement des valeurs et des normes urbaines pourrait permettre d'instaurer un nouvel équilibre social.

---

[390] (Les dériveurs [*sic*] devaient dans la mesure du possible considérer la ville comme un objet trouvé. Les chemins de la dérive étaient susceptibles de s'effacer en raison du changement urbain continuel, comme des pistes dans le sable couvertes par le vent.). SADLER, Simon, *The Situationist city*, *op. cit.*, p.117 (notre traduction).

[391] La notion d'*homo ludens*, sur laquelle Constant va baser ses projets à partir de 1958, est en réalité empruntée à l'historien néerlandais Johan Huizinga (1872-1945), qui avait publié un livre sous ce titre en 1938. L'approche innovante de l'historien, consistant à considérer le jeu comme une caractéristique culturelle majeure de la société, aussi importante que le savoir (*homo sapiens*) ou le travail (*homo faber*), a profondément marqué Constant. Cependant, ce dernier proposera une nouvelle interprétation du concept d'*homo ludens*, qu'il détailla notamment lors d'une conférence donnée à l'I.C.A., à Londres, en 1963 : « The new *homo ludens* of the future, on the contrary, will rather be the normal type of man. His life consists in constructing the reality he wants, in creating the world he conceives freely, no longer bothered by the struggle for life. We will see that this means a complete revolution in the field of social behaviour. If man is no longer bound to production-labour, he also will no longer be forced to stick to a fixed place, to settle down. He will be able to circulate, to change his environment, to enlarge his area. His relationship to space will become as free as his relationship to time is already becoming now. » (Le nouvel *homo ludens* du futur, au contraire [il oppose cet argument à celui de Huizinga selon lequel l'*homo ludens* était isolé de la société dans laquelle il vivait] sera plutôt l'homme normal. Sa vie consiste à construire la réalité qu'il désire, en créant le monde qu'il est libre de concevoir, n'ayant plus à se préoccuper de la lutte pour assurer sa survie. Nous verrons que cela signifie une révolution totale dans le domaine du comportement social. Si l'homme n'est plus soumis aux exigences du travail de production, il ne sera plus non plus forcé de rester attaché à un seul et même lieu, de se fixer. Il sera libre de circuler, de changer son environnement, d'élargir son espace vital. Sa relation à l'espace deviendra aussi libre que ce qu'est en train de devenir aujourd'hui sa relation au temps.). CONSTANT, « Lecture given at the ICA, London » (7 novembre 1963), texte retranscrit dans WIGLEY, Mark (dir.), *Drawing Papers*, n°3 *op. cit.* Dossier attaché de 34 pages, p.a11.

[392] RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, *op. cit.*, p.368.

Cela serait possible selon eux grâce à l' « urbanisme unitaire ». Ce concept, défini dans la « Déclaration d'Amsterdam » qui fut publiée dans le numéro 2 du *Bulletin Central de l'Internationale Situationniste* en décembre 1958, est alors défini comme tel :

> « (…) l'urbanisme unitaire est la base indispensable du développement de la construction des situations, comme jeu et comme sérieux d'une société plus libre. (…) L'urbanisme unitaire se définit dans l'activité complexe et permanente qui, consciemment, recrée l'environnement de l'homme selon les conceptions les plus évoluées dans tous les domaines. »[393]

Cependant, la naissance de ce concept prétendument fédérateur d' « urbanisme unitaire », accompagné des premières maquettes et travaux photographiques de Constant, coïncide avec l'apparition de certaines incohérences inhérentes au groupe des Situationnistes, notamment au niveau de la concrétisation des idées dans la société. En effet, alors que la plupart des membres de l'Internationale Situationniste prônent une autonomie progressive puis totale de l'habitant, au sein d'un urbanisme renouvelé, peu s'accordent sur les modalités de ces changements. Comment s'effectuera le désengagement progressif des instigateurs de ces changements ? Comment gérer le « paternalisme » que l'instauration de tels bouleversements allait induire ? A quel moment la ville nouvelle sera-t-elle prête à accueillir le joyeux anarchisme que les Situationnistes envisageaient ? Quelles seraient les relations d'un urbanisme unitaire ludique avec les villes anciennes ?

Malgré la « Déclaration d'Amsterdam », de nombreuses zones d'ombres persistent. Laissant les théoriciens à leurs débats, Constant s'immerge dans le projet de *New Babylon* afin de proposer une approche plus concrète aux problèmes évidents soulevés par la théorie de l'urbanisme unitaire. Loin de souhaiter imposer un modèle unique d'urbanisme ou d'environnement[394], Constant va tenter durant plusieurs années de

---

[393] CONSTANT, DEBORD, Guy, « La déclaration d'Amsterdam », *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, n°2, décembre 1958, p.32.

[394] Au cours des nombreuses années qu'il consacre à ce projet, Constant reviendra régulièrement sur ce souhait, capital à ses yeux, de laisser l'habitant libre de décider dans quel environnement il souhaite vivre : « The environment of the *homo ludens* has, first of all, to be flexible, changeable, assuring any movement, any change of place or change of mood, any way to behave. The space the *homo ludens* will live in cannot be determined, and neither can be the use that will be made of them. (…) The project of New Babylon only intends to give the minimum conditions for a behaviour that must remain as free as possible. » (L'environnement de l'*homo ludens* doit tout d'abord être flexible, modifiable, permettant tout mouvement, tout changement de lieu ou d'humeur, toute façon possible de se comporter. L'espace dans lequel l'*homo ludens* vivra ne peut être déterminé à l'avance, pas plus que l'usage qui en sera fait. (…) Le

produire des représentations à la fois précises et incomplètes, afin de permettre à chacun d'imaginer l'avenir au sein de telles structures sans se sentir enfermé dans de quelconques contraintes ou obligations[395] (**fig. 46, 87**). En 1959, il explique ainsi :

> « Nous sommes en train d'inventer des techniques nouvelles ; nous examinons les possibilités qu'offrent les villes existantes ; nous faisons des maquettes et des plans pour les villes futures. Nous sommes conscients du besoin de nous servir de toutes les inventions techniques, et nous savons que les constructions futures que nous envisageons devront être assez souples pour répondre à une conception dynamique de la vie, créant notre entourage en relation directe avec des modes de comportement en changement incessant. »[396]

Cependant, malgré l'emploi du « nous » inclusif dans cet article, Constant se retrouve rapidement isolé au sein du groupe. Au final, les Situationnistes se considéraient, comme le souligne Simon Sadler, plus comme des « propagandistes » que comme des architectes ou des urbanistes, ce qui explique les désaccords avec Constant, qui se firent de plus en plus nombreux et virulents, et aboutirent au départ de Constant en août 1960. Les circonstances de ce départ sont discutées, certains, comme Philippe Dagen, affirmant que Constant serait parti de son plein gré, en raison de son agacement face aux positions ambiguës de Debord face à la peinture[397], d'autres, comme Simon Sadler,

---

projet de New Babylon entend seulement procurer les conditions minimum pour un comportement qui demeure aussi libre que possible.). CONSTANT, « Lecture given at the ICA, London » (7 novembre 1963), texte retranscrit dans WIGLEY, Mark (dir.), *Drawing Papers*, n°3 *op. cit.* Dossier attaché de 34 pages, p.a11-a12 (notre traduction).

[395] Contant cherche ici manifestement à se détacher de l'architecture Moderne, et de ses « carcans » fonctionnels. Un exemple de précision peut être celui des « secteurs » que Constant imagine pour sa ville. Il en définit la dimension – un espace de 20 à 30 hectares – le modèle d'implantation – une superstructure sur pilotis à 16 mètres au-dessus du sol – et même parfois la couleur ou l'orientation (*Secteur rouge*, 1958), mais ne propose jamais de vue intérieure ou de plan trop détaillé afin de laisser libre cours à l'imaginaire de ses lecteurs ou spectateurs.

[396] CONSTANT, « Une autre ville pour une autre vie », *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, n°3, décembre 1959, p.38.

[397] En effet, selon Philippe Dagen, alors que Guy Debord prétendait que les arts visuels ne suffisaient plus à exprimer les idées révolutionnaires, et devaient fusionner en un urbanisme total qui seul pourrait faire évoluer la société, il continuait cependant de s'entourer de peintres tels Jorn ou Gallizio qui perpétuaient leur activité traditionnelle. Constant aurait alors déclaré : « C'est ce qui m'a mis en fureur. J'ai décidé de quitter l'I.S. [Internationale Situationniste]. J'ai pris congé. Debord étaient entouré de beaucoup trop de peintres. ». Constant, entretien avec Philippe Dagen, cité dans DAGEN, Philippe, « Constant : une politique de la peinture », *in Constant, une rétrospective*, *op. cit.*, p.30. Dans ce même article, Philippe Dagen explique le dilemme auquel Constant était alors soumis, entre sa passion créatrice et les limites imposées par les Situationnistes, selon lesquels la « politisation » de l'art devait conduire à sa suppression.

préférant considérer qu'il aurait été exclu du groupe, accusé de « plagiarizing two or three poorly understood fragments of Situationist ideas. »[398]
Quelle que soit la cause de cette rupture, elle n'a pas conduit à la fin du projet de *New Babylon*, que Constant a continué de développer par la suite[399], en ajoutant à ses maquettes et photomontages de nombreux dessins complémentaires.

Par les questionnements qu'elle soulève – dynamisme, mobilité, mégastructure – la *New Babylon* trouva naturellement sa place dans l'exposition « L'architecture mobile », organisée par le G.E.A.M. à Amsterdam en 1962, resituant une fois encore le travail de Constant en perspective et en étroite relation avec la scène architecturale française.

[398] (Se compromettant au plagiat de deux ou trois fragments des idées Situationnistes très mal comprises.) Pour plus de détails, se reporter à SADLER, Simon, *The Situationist city, op. cit.*, p.122 (notre traduction). Selon Dominique Rouillard, les raisons du départ seraient liées à la mésentente face à la concrétisation trop grande dont faisait preuve Constant, alors que les membres de l'Internationale Situationniste, et en particulier Guy Debord, ne souhaitaient pas figer leurs idées sous forme de plans. Voir à ce sujet ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*, *op. cit.*, p.133, 165-166 et 321.
[399] Constant se consacra en effet à la *New Babylon* jusqu'en 1974, avant de se tourner à nouveau, après une vingtaine d'années d'interruption, vers la peinture jusqu'à la fin de sa vie.

c- Le groupe Utopie

> « Sa voix de tonnerre porte la parole du groupe *Utopie*, une ultra-gauche qui n'est ni situationniste ni maoïste, mais pense se situer ailleurs, plus profond, là où sont supposés naître tous les déterminismes économico-politiques. Ultra-parole d'un peloton sans concessions, écriture ardue d'une ultra-revue qui règne. Je ne dirai pas assez la violence de l'impact qu'a eu cette bombe de fond sur les esprits simples des enfants-architectes que nous étions à l'époque. On le suit, on l'aime, lui et son groupe inaccessible qui fascine. »[400]

C'est en effet à l'initiative d'Hubert Tonka (né en 1943) que naît le groupe Utopie entre 1963 et 1964. Entouré d'élèves ou de disciples du philosophe Henri Lefebvre – Isabelle Auricoste, Jean Baudrillard, Catherine Cot et René Lourau – Tonka souhaitait en effet créer un groupe de travail pluridisciplinaire dont les idées et débats seraient portés par la revue éponyme *Utopie* (**fig. 58**), dont le sous-titre évocateur – Revue de sociologie de l'urbain – indique les problématiques qui y seraient traitées. Afin d'enrichir le débat, Tonka se tourne vers trois architectes, Jean Aubert (né en 1935), Jean-Paul Jungmann (né en 1935) et Antoine Stinco (né en 1934, il écrit sous le nom d'emprunt d'Arnaud Suger) et leur propose de s'associer à cette aventure idéologique et littéraire. Les architectes acceptent et intègrent ce groupe hétéroclite et mouvant[401] pour quelques années.

La particularité de l'approche théorique de ce groupe réside dans la volonté d'intégrer de nouveaux champs d'investigation à la recherche sociologique et urbanistique, comme le soulignent Isabelle Auricoste et Hubert Tonka :

> « Publicité, mode, architecture, urbanisme, presse, manifestations atypiques des luttes sociales constituaient un champ presque inexploré mais, pensions-

[400] (Le premier adjectif possessif fait allusion à Hubert Tonka). HAUVETTE, Christian, « Tonka l'utopiste », *in Ecrire, dessiner un livre d'architecture autour de Hubert Tonka*, *op. cit.*, p.16.

[401] En effet, le groupe intégrait régulièrement, pour des participations durables ou épisodiques autour de la publication de revues et de livres, des nouveaux membres, tels Daniel Blanchard, Gérard Boisard, Jean-Pierre Burgart, Patrick Dansac, Charles Goldblum, Michel Guillou et Nicolas Politis. Ces collaborations ponctuelles avaient pour but d'enrichir en permanence le débat et d'ouvrir les limites du groupe à de nouvelles personnalités, afin de ne pas en faire un concept figé qui risquerait de se scléroser.

nous, déterminant pour la compréhension des conditions matérielles d'une transformation du champ social. L'intérêt pour l'espace de la vie quotidienne conduisait à porter le regard vers des domaines considérés comme sans substance politique, tels la mode ou l'urbanisme. Cela impliquait surtout l'interdépendance de tout le champ social par la médiation de l'imaginaire et la possibilité d'émergence de nouvelles formes de pensée critique. »[402]

Une pensée inclusive, donc, centrée sur la « quotidienneté »[403], qui s'intègre parfaitement au contexte artistique et architectural de l'époque, en désacralisant les centres d'intérêt potentiels des disciplines. La réflexion du groupe, fort engagé politiquement et se proclamant dans la filiation de l'Internationale Situationniste, consistait également à comprendre ce qui conduisait à exclure ces champs d'investigation des recherches historiques ou urbanistiques traditionnelles, et à tenter de proposer des approches novatrices – souvent révolutionnaires – destinées à établir une nouvelle sociologie de l'urbain[404].

Après Mai 68, la propagande s'intensifie au sein du groupe, une série de pamphlets est rédigée, dénonçant le consumérisme et l'urbanisme spéculatif. Invité à participer au congrès « Utopia e/o Rivoluzione » à Turin en avril 1969, le groupe Utopie tente de se distinguer de l'approche des autres groupes présents, tels Superstudio ou Archigram, par son engagement politique et son intégration dans le présent. Les trois architectes publient notamment un tract intitulé : « Utopie ne s'écrit pas au futur ! »…

[402] AURICOSTE, Isabelle, TONKA, Hubert, « Utopie », *in* RACINE, Michel (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France du XIX^e siècle au XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2002, tome 2, 419 pages, p.251-252.

[403] Dès 1947, avec *La critique de la vie quotidienne*, Henri Lefebvre amorce une réflexion sur ce qu'il nommera la « quotidienneté », et qu'il définira plus en détails dans ses ouvrages ultérieurs tels *Les Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, paru en 1961. C'est dans le sens de ces réflexions qu'il faut entendre le terme de « quotidienneté » lorsqu'il est utilisé par le groupe Utopie.

[404] Dans un article paru dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, en 1967-1968, un membre du groupe, qui adopte pour l'occasion le pseudonyme de Raphaël Hythlodée (le navigateur de l'*Utopie* de More), revient sur le contexte idéologique dans lequel s'inséraient les recherches du groupe Utopie : « La totalité à explorer est celle qui fut mise en lumière en 1947 par Henri Lefèbvre : la *quotidienneté*. Travailler cette réalité, définir ce qu'elle recouvre et ce qui la recouvre, ce qu'elle exclut, ce qui et/ou pourquoi "on" l'exclut de la connaissance historique en en détournant le contenu, c'est-à-dire en la remplissant par autre chose que ce qu'elle est. Trivialité que la vie quotidienne truffée de *gadgets*, de résidu de toutes les pratiques ! Rechercher dans la pratique actuelle les instruments qui sont susceptibles de réaliser cette réalité retournée, mise "les pattes en l'air" et que transcende une continuelle organisation. Le faire en connexion avec le lieu de son principal déploiement : la ville. ». HYTHLODÉE, Raphaël, « Voyage aux alentours d'Utopie », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°135, décembre 1967-janvier 1968, p. LXVI.

En parallèle de cette activité militante naît la revue *Utopie*, qui paraît pour la première fois en mai 1967, et à laquelle les architectes apportent leur collaboration écrite, à l'instar des sociologues et urbanistes du groupe. Cependant, comme le rappelle Jean-Paul Jungmann, « *Utopie* n'a jamais été une revue d'architecture »[405] : il ne s'agissait pas pour les architectes de proposer des fantaisies architecturales, ni des plans futuristes, mais de contribuer à une réflexion collective sur le présent, sur un état des choses, qu'ils souhaitaient voir évoluer. Il s'agissait de penser la ville autrement. C'est pour cela que Dominique Rouillard considère que ce groupe ne faisait pas preuve d' « inventivité architecturale propre »[406] : à l'exception de trois projets d'architecture gonflable produits en 1967 (Aubert, *Podium itinérant pour 5000 spectateurs* ; Jungmann, *Dyodon* ; Stinco, *Hall itinérant d'exposition d'objets de la vie quotidienne*) (**fig. 53, 116, 113**), qui peuvent d'ailleurs être rapprochés de la production parallèle d'Aérolande, il n'existe pas réellement de représentations d'architecture émanant du groupe Utopie. Cela peut aussi être rattaché au fait que le groupe Utopie questionnait le métier même d'architecte ou d'urbaniste, et notamment les conditions dans lesquelles ces professions évoluaient alors : pour eux, il était hors de question de limiter leur activité à la seule « exécution ».

D'abord nettement investis, les trois architectes vont commencer au fil des années à ressentir une certaine frustration au sein de cette collaboration, certainement en raison de cette restriction de leur créativité et du temps qu'ils consacraient à Utopie[407], mais aussi, si l'on en croit le témoignage assez cru de Jean Aubert, en raison de l'engagement politique affiché du groupe :

[405] Entretien avec Jean-Paul Jungmann, juillet 2008.

[406] « Etrangement, en France, la relation entre la revendication à l'individualité, que permet Mai 68, et l'architecture ne s'établira pas, sinon à la marge, tardivement et sans inventivité architecturale propre, avec le groupe Utopie. ». ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*, *op. cit.*, p.380.

[407] Dans une interview, en 2001, Jean-Paul Jungmann confiait en effet à Hans Ulrich Obrist : « Notre activité au sein du groupe "utopie" nous prenait beaucoup de temps et ce n'est seulement que quelques années après que nous avons recommencé à travailler. (…) Ce n'est que beaucoup plus tard, dans les années 75, que j'ai repris la pensée utopique, réelle, architecturale. ». Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.3.

> « Mais c'est aussi contre ce terrorisme qu'on a quitté *Utopie*, en fait. On s'est dit : merde, qu'est-ce que c'est que cette histoire ! La négation gauchiste, elle allait un peu loin. Elle allait un peu loin… »[408]

Il devenait donc difficile de concilier leur questionnement architectural avec les prises de position du reste du groupe[409]. Ainsi, dès 1971, les trois architectes quittent officiellement le groupe, après la parution du quatrième numéro de la revue *Utopie*[410].

[408] Jean Aubert, entretien avec Jean-Louis Violeau, cité dans VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, *op. cit.*, p.229. Cette position de rejet dans laquelle se situait Jean Aubert nous a été confirmée par Jean-Paul Jungmann, qui considère, quant à lui, qu'il a participé de son plein gré à une expérience très marquée politiquement, et conserve des souvenirs plus apaisés de cette expérience. Entretien avec jean-Paul Jungmann, juillet 2008.

[409] Cette différence de positionnement n'a d'ailleurs pas échappé à certains, tel Peter Cook qui affirmait, dès 1970 : « As an example one can see the ambiguity of the Utopie group in France, posed between a theoretical position in politics and a practical position in pneumatic structures which seemed to have little connection but perhaps generate a very strong will in between. » (A titre d'exemple on peut citer l'ambiguïté du groupe Utopie en France, placé entre une position théorique politique et une position pratique dans le domaine des structures pneumatiques, ce qui semble n'avoir que peu de rapport mais engendre peut-être un très fort potentiel au sein du processus.). COOK, Peter, *Experimental architecture*, *op. cit.*, p.65-66 (notre traduction).

[410] La revue sera publiée jusqu'en 1978.

d- Architecture Principe

> « L'oblique commence… et ne finit jamais nulle part sauf si on lui oppose un obstacle. »
>
> Claude Parent

Le parcours de l'architecte[411] Claude Parent (né en 1923) est ponctué par des collaborations fructueuses et marquantes, qui se soldèrent souvent par des brouilles mais lui permirent d'expérimenter différentes approches novatrices de l'architecture : ainsi, il eut l'opportunité dans les années 1950, de travailler simultanément en compagnie de Nicolas Schöffer, de Le Corbusier, d'Yves Klein ou d'André Bloc[412], des aînés qui le formèrent et l'aidèrent à affiner sa personnalité créatrice.

C'est dans la continuité de ces expériences successives de collaboration que Claude Parent fonde avec Paul Virilio (né en 1932), alors maître verrier, le groupe Architecture Principe, en octobre 1963[413]. Dans une optique d'ouverture pluridisciplinaire, le groupe accueillait également deux artistes plasticiens, le peintre Michel Carrade (né en 1923) et

[411] Malgré ses études d'architecture, Claude Parent n'obtiendra le titre officiel d'architecte qu'en 1966, après avoir reçu un blâme de l'Ordre des Architectes pour utilisation illégale du titre au sein de la revue *Architecture Principe*.

[412] La collaboration avec André Bloc fut la plus durable, puisqu'elle s'étala sur près de quinze ans. A son sujet, Parent a expliqué : « [André Bloc a] guidé mes pas de nouveau-né à l'architecture (…) il m'a ouvert le monde merveilleux, fascinant, illimité des artistes. ». Claude Parent, cité dans RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, *op. cit.*, p.133.

[413] Notons néanmoins que dans le premier numéro *d'Architecture Principe*, en février 1966, Paul Virilio se présentait, sur la troisième de couverture, comme « président et fondateur du groupe "architecture principe" ». En 1982, il expliqua également dans un texte intitulé « Architecture Principe. Pour mémoire. », qu'il avait fondé ce groupe une première fois en 1961-1962 « avec quelques amis » (Odette Ducarre, Jacqueline Pavlowsky, Danic sont cités). Ce groupe se démantela au bout de quelques mois faute de commande, et Virilio affirme ensuite avoir obtenu seul la commande de Sainte-Bernadette de Nevers. Il aurait par la suite recherché une agence avec laquelle préparer ce projet, et, par l'intermédiaire de Michel Carrade, aurait rencontré Claude Parent. La nouvelle formation d'Architecture Principe serait alors née. (VIRILIO, Paul, « Architecture Principe. Pour mémoire », *in* RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, *op. cit.*, p.193 à 197). Malgré ce témoignage crédible, il demeure difficile, en raison de la brouille entre Claude Parent et Paul Virilio, de trancher entre les deux récits de la création du groupe. Le fait même que Michel Ragon ait publié ce texte prouve que, malgré son affirmation selon laquelle le groupe fut créé en 1963, il accepte l'éventualité d'une chronologie différente. Dans ce développement, le choix a néanmoins été fait de nommer « Architecture Principe » la formation créée en 1963, celle qui dura cinq ans et produisit une revue, ainsi que de nombreux textes et projets sous ce vocable, car la formation de 1961 n'a pratiquement laissé aucune trace dans l'histoire de l'art ou de l'architecture.

le sculpteur Morice Lipsi[414] (1898-1986)[415]. Questionné sur l'origine du nom du groupe, Claude Parent le justifia en ces termes :

> « [Nous l'avons nommé] *Architecture principe* car il s'agissait de découvrir des principes pour l'architecture capables de s'appliquer dans des cas diversifiés. En somme, une architecture de cohérence à travers des principes à respecter s'opposant à la "fantaisie" débridée, non disciplinée, de l'architecture de création ambiante. »[416]

La collaboration entre Claude Parent et Paul Virilio visait donc à proposer une nouvelle approche de l'habitat et de la ville à la fois créative et réalisable, dans laquelle architecture et urbanisme sont entremêlés, et dont le principe de base fut rapidement désigné par l'expression « fonction oblique ». Comme le rappelle Michel Ragon, cette théorie, latente dans la production antérieure de Claude Parent, ne prendra sa réelle dimension qu'après la rencontre avec Virilio, la collaboration donnant manifestement la force à Parent d'assumer ses convictions et de les concrétiser[417]. Selon lui, les deux architectes sont parvenus à mettre au point « (…) une définition spatiale originale, capable de transformer la situation alarmante de l'urbanisation contemporaine. »[418]

---

[414] On trouve aussi l'orthographe Lipszyc, qui est en réalité le vrai nom du sculpteur, d'origine polonaise. Il changea son nom une fois installé en France, pour plus de commodité.

[415] Il semble cependant que les plasticiens n'aient eu qu'un rôle secondaire au sein du groupe ; cela transparaît notamment dans le fait que leurs noms ne sont pratiquement jamais cités dans les publications, et, le cas échéant, ils semblent tenir la fonction de « décorateur » plutôt que de « collaborateur ». D'ailleurs, les mésententes étaient réelles si l'on en croit une lettre adressée par Michel Carrade à Michel Ragon dans les années 1970 : « *Architecture Principe* n'était pas un vrai groupe et je ne cautionnais pas toutes les idées qui y étaient développées seulement par Parent et Virilio. C'est ainsi que j'ai envoyé une lettre de protestation à propos du numéro sur les bunkers. ». Michel Carrade, cité dans RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, *op. cit.*, p.166. Michel Carrade fait ici référence au numéro spécial « Bunker archéologie », paru en septembre-octobre 1966. Voir *Architecture Principe*, n°7, septembre-octobre 1966, non paginé.

[416] Claude Parent, 1963, cité dans RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, *op. cit.*, p.164.

[417] « Le spatio-dynamisme, l'architecture éphémère (ou immatérielle), le théâtre mobile (ou simultané), l'architecture-sculpture, etc., c'était l'utopie des autres. Des utopies dans lesquelles Parent s'exprima, à certains moments, mais plutôt comme compagnon de route que comme acteur principal. En revanche, l'oblique va être son utopie à lui, une utopie qu'il amorce empiriquement et peut-être même inconsciemment avec la pyramide de la maison Soultrait, en 1957 (…). Mais l'oblique ne deviendra théorie, ne deviendra utopie active, qu'après la rencontre de Paul Virilio en 1963. ». RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, *op. cit.*, p.143.

[418] PARENT, Claude, VIRILIO, Paul, « La Fonction oblique », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°139, septembre 1968, p.75.

En effet, Parent et Virilio considéraient que la situation dans laquelle ils évoluaient était désastreuse, et que cela risquait de se dégrader davantage avec le temps, prise de position trop franche qui choquait aussi bien le grand public que les professionnels :

> « Nous remportions partout un certain succès de scandale : en effet, notre discours qui allait à l'encontre du conformisme ambiant, était perçu comme une agression par des publics qui réagissaient souvent avec violence, nous injuriant et nous menaçant. (…) Nous parlions de non-progrès, de misère, d'épuisement des stocks, de guerre civile mondiale, à des économistes ou à des politiques qui affirmaient alors que la civilisation industrielle créait de la richesse et du bonheur ou encore, qu'une crise comparable à celle des années trente était désormais techniquement impossible. Nous annoncions aussi la ruine des cités, leur abandon du fait de la pollution et de l'encombrement, la venue des situations-limite, à des urbanistes et des architectes qui non seulement ne percevaient pas le caractère fondamental de la révolution théorique proposée par *Architecture Principe*, mais étaient systématiquement hostiles à toute référence à l'espace et à sa géométrie (…). »[419]

Un contexte difficile donc, auquel les architectes tentaient de répondre en proposant une approche inédite, basée sur l'avènement d'un nouvel ordre architectural, l'ordre « oblique », destiné selon eux à faire cesser le suprématisme injustifié de l'ordre vertical en architecture.

La commande de l'église Sainte-Bernadette de Nevers, en 1963, leur permit d'ailleurs de se faire mieux connaître – sans pour autant se faire unanimement apprécier – du public et de démontrer par le construit la viabilité de leur théorie en adoptant une esthétique défensive et en transgressant la traditionnelle horizontalité du sol, au profit d'un pan incliné[420]. C'est à ce moment-là que Paul Virilio commença à développer son principe de « bunker archéologie »[421], illustrant avec cette construction l'idée d'une

[419] VIRILIO, Paul, « Architecture Principe. Pour mémoire », *in* RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte, op. cit.*, p.195.

[420] Voir à ce sujet le n°4 de la revue *Architecture Principe*, paru en mai-juin 1966 et entièrement consacré au chantier de Nevers.

[421] « Bunker archéologie » fut d'abord le nom d'un texte rédigé par Paul Virilio en 1958 et paru dans le numéro 7 d'*Architecture Principe* en septembre-octobre 1966. C'est aussi le nom donné à une exposition et une publication qui eurent lieu en 1975 au Centre de Création Industrielle (C.C.I.) à Paris en 1975. Cet intitulé souhaitait insister sur la question de l'esthétique de l'habitat défensif, qui adoptait des formes chères à Paul Virilio, passion qu'il communiqua à son collaborateur au sein du groupe Architecture

esthétique de l'architecture cryptique[422]. Cependant, malgré ces théories inédites et le retentissement qu'obtint leur construction, c'est essentiellement par le biais de dessins, et d'expositions régulières, que les membres d'Architecture Principe parvenaient à diffuser leurs idées. Après la fin de la construction de l'église de Nevers, en 1966, ils décidèrent de créer leur propre organe de diffusion, projet qui se concrétisa avec la parution du premier numéro de la revue *Architecture Principe* en février 1968. Cette revue, adoptant la forme d'une suite de cahiers mensuels[423], était présentée dans chaque numéro comme « le manifeste permanent du groupe architecture principe »[424]. C'est dans cette revue que la théorie de l'oblique fut plus précisément définie[425], avant de donner lieu à d'autres articles, notamment dans *L'Architecture d'aujourd'hui*[426], à un ouvrage complet en espagnol par Juan Daniel Fullaondo[427] en 1968, puis à un ouvrage complet en français de la part de Claude Parent, en 1970[428].

Malgré cette bonne diffusion, et différents projets en cours[429], la « pensée expérimentale agressive »[430] du groupe continue de choquer, mais c'est aussi leur but car ils considèrent qu'il est de leur devoir de provoquer le public jusqu'à ce qu'il réagisse,

---

Principe. Voir à ce sujet VIRILIO, Paul, *Bunker archéologie, étude sur l'espace militaire européen de la Seconde Guerre Mondiale*, Paris, Editions du Centre de Création Industrielle, 1975, 214 pages ; et ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970, op. cit.*, p.182 et note 20 p.469.

[422] Paul Virilio a défini ce qu'il entendait par « architecture cryptique » dans un texte de septembre 1965, qui fut publié dans le numéro 7 d'*Architecture Principe* en septembre-octobre 1966.

[423] La revue *Architecture Principe* compte neuf numéros parus de février à décembre 1968, soit une périodicité quasi-mensuelle.

[424] Cette inscription était imprimée, dans chaque numéro, sur la troisième de couverture. Selon Nadine Labedade, il est possible d'aller au-delà de la notion de manifeste et de considérer cette revue comme le support de prises de positions tranchées, émanant « d'une posture de rebellion ». LABEDADE, Nadine, « Architecture Principe », *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre, op. cit.*, p.96.

[425] Voir notamment *Architecture Principe*, n°1, février 1966, non paginé, numéro spécial « La Fonction oblique » ; VIRILIO, Paul, « Le Troisième ordre urbain », *Architecture Principe*, n°2, mars 1966, non paginé ; PARENT, Paul, « Fluidité », *Architecture Principe*, n°6, août 1966, non paginé.

[426] Voir PARENT, Claude, VIRILIO, Paul, « La Fonction oblique », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *op. cit.*, p.75 à 76. Notons que la présentation des théories d'Architecture Principe au sein de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* fut facilitée par le fait que Claude Parent était membre du comité de rédaction de cette revue.

[427] FULLAONDO, Juan Daniel, *Claude Parent, Paul Virilio, arquitectos*, Madrid, Barcelone, Editions Alfaguara, 1968, non paginé.

[428] Voir PARENT, Claude, *Vivre à l'oblique*, Paris, L'aventure urbaine (Claude Parent éditeur), 1970, 80 pages. Réédité chez Jean-Michel Place en 2004.

[429] Le groupe venait en effet d'obtenir la commande du Centre Thomson-Houston, qui fut construit à Vélizy-Villacoublay entre 1967 et 70. Destiné à la recherche et à la fabrication de matériel radar aérospatial, ce bâtiment comprenant un bâtiment social et une plate-forme de travail reprenait le principe de la « fonction oblique », avec notamment un sol en pente et un accès par rampes et non par escaliers.

[430] Nous empruntons cette expression à Juan Daniel Fullaondo. FULLAONDO, Juan Daniel, *Claude Parent, Paul Virilio, arquitectos, op. cit.*, non paginé, (notre traduction). Fullaondo qualifie aussi dans le même ouvrage la pensée théorique d'Architecture Principe de « peut-être hallucinante » (« quizás alucinante »).

même si cela implique que leur positionnement soit perçu comme violent ou décalé, y compris dans le milieu architectural. En effet, alors que la tendance générale chez les architectes dits « expérimentaux » était à la recherche de mobilité, d'habitat cellulaire voire obsolescent, le choix du groupe Architecture Principe se porte sur des créations mégastructurelles, pesantes car selon Claude Parent :

> « L'architecture doit se durcir, se viriliser, s'ancrer au sol, se fixer. »[431]

A mi-chemin entre les blockhaus de la côte Atlantique qui fascinaient Virilio et les pyramides et montagnes qui avaient la faveur de Parent, la position théorique du groupe se trouve réellement en marge des idéologies françaises et européennes. La recherche et l'acceptation de l'esthétisme[432], de la monumentalité, de la pesanteur, le principe du mélange de la circulation et de l'habitation[433], ainsi que la lucidité face à la situation de l'architecture et de l'urbanisme font la spécificité d'Architecture Principe.
A partir du milieu de l'année 1967, soumis à la pression inhérente à l'originalité de leurs propositions, et dotés de tempéraments provocateurs, les membres du groupe vont progressivement rencontrer des situations de désaccord. Ironie du sort, ces fervents défenseurs de ce qu'ils nommaient la « révolution urbaine », verront la Révolution de Mai 68 mettre fin à leur aventure commune :

---

[431] Claude Parent, cité dans RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, *op. cit.*, p.155. Michel Ragon explique en effet que « L'idée que les villes puissent être constituées de l'empilage de cellules modifiables, transformables et interchangeables, lui paraît inacceptable. ». Cela est confirmé par les explications que donne Claude Parent dans sa monographie, en 1975 : « La forme de l'angoisse moderne la plus fréquente est celle de la méconnaissance du futur. Pour y répondre, on n'a trouvé pour le moment qu'une seule parade en architecture, la mobilité (…). On a tenté d'appliquer cette mobilité à l'urbanisme lui-même en franchissant allègrement le pas qui conduit à l'éphémère (…). Je bannis le mot mobilité de mon vocabulaire architectural dans la mesure où il facilite le passage – conscient ou inconscient – d'une certaine volonté de s'adapter à l'évolution des circonstances, d'accepter une totale démission devant la tentative d'invention d'un futur architectural. ». PARENT, Claude, *Claude Parent, Architecte*, Paris, Robert Laffont, 1975, 384 pages, p.353.

[432] En 1963, Claude Parent expliquait en effet : « C'est le lyrisme qui attire l'avant-garde trop longtemps etouffée dans des formes sclérosantes (…). L'éclatement lyrique de la forme brisera ce carcan trop rigide [les C.I.A.M.] et redonnera à l'architecture sa dimension et son contenu artistique. ». Claude Parent, 1963, cité dans RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, *op. cit.*, p.137.

[433] Contrairement aux principes héritiers des C.I.A.M. selon lesquels les « fonctions » habiter et circuler devaient être strictement séparées, les membres d'Architecture Principe prônent en effet une « circulation habitable », mêlant les constructions et les axes de circulations (qui les surplombent ou passent en dessous), et estiment que : « [l'ordre urbain vertical] crée une discontinuité entre les relation sociales par la rupture profonde qu'il établit entre l'HABITATION et la CIRCULATION (…). ». PARENT, Claude, VIRILIO, Paul, « La Fonction oblique », *op. cit.*, p.75. Nous reproduisons ici la typographie d'origine.

« Les évènements de Mai 68 devaient être aussi et paradoxalement, la fin du groupe *Architecture Principe* : certains de ses membres comme Michel Carrade, s'étaient lancés dans l'action directe, d'autres comme Parent y étaient violemment opposés. Le groupe déjà miné par ses succès et tout ce que cela comporte de rivalités et de luttes d'influence, éclata complètement. (…)

Aujourd'hui (…) je pense encore que le groupe *Architecture Principe* a eu une belle fin puisqu'il cessa non pas à cause de querelles mesquines, de petites histoires, mais à cause de l'histoire. »[434]

[434] VIRILIO, Paul, « Architecture Principe. Pour mémoire », *in* RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, *op. cit.*, p.196-197.

D Les groupes italiens

En Italie, à la même époque, trois grandes villes vont voir se rassembler les architectes les plus inventifs et provocateurs : Florence, Milan, et Turin[435]. Cependant, alors que les architectes actifs à Milan (tels Ugo La Pietra, Alessandro Mendini, Gaetano Pesce, Franco Raggi, Aldo Rossi et Ettore Sottass) proposaient des recherches individuelles, ceux de Florence et Turin choisirent de se regrouper. Ainsi, à Florence, les groupes Archizoom, Superstudio, U.F.O[436], Zziggurat[437] et 9999[438] se formèrent à partir de 1966, et à Turin les groupes Strum[439] et Libidarch[440] naquirent respectivement en 1971 et 1972.

Comme le souligne Marie-Theres Stauffer, en dépit de la variété des pratiques et des idées de ces architectes,

> « Their coherence as members of a "movimento" derives from a shared approach characterized by the term "radicale". This term refers partly to their

[435] La ville de Naples pourrait également être ajoutée à cette lsite, en raison de l'importance de la personnalité de Ricardo Dalisi. Cependant, il semble plus cohérent de se concentrer sur le « triangle » géographique formé par Florence, Milan et Turin, villes situées au Nord de l'Italie, et de le considérer comme le creuset de l'architecture radicale.

[436] Fondé à Florence en 1967, le groupe U.F.O (de l'acronyme bien connu signifiant « Unidentified Flying Objects ») rassemble Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Riccardo Foresi, Patrizia Cammeo, Vittorio Maschietto et Sandro Gioli. Massimo Giovannini et Mario Spinella interviennent également régulièrement, en tant que collaborateurs. Le groupe s'est illustré par des interventions urbaines et environnementales, qui lui ont rapidement valu le qualificatif de « radical ». Le groupe fut surtout connu après la Triennale de Milan de 1968, au cours de laquelle les membres présentèrent – à partir de photographies et de publications – leurs interventions basées sur l'utilisation de structures gonflables. Le groupe participa également à la fondation de la Global Tools. Il est dirigé par Lapo Binazzi depuis 1972.

[437] Zziggurat est fondé à Florence en 1969 par Alberto Breschi, Gigi Gavino et Roberto Pecchioli. Le groupe conçoit l'architecture comme une forme de communication, une histoire, un mythe.

[438] En 1967, Fabrizio Fiumi fonde le groupe 9999 à Florence, avec Carlo Caldini, Giorgio Birelli et Paolo Galli. Ils projettent de créer une architecture « conceptuelle et écologique ».

[439] Fondé à Turin en 1971, le groupe Strum – qui tire son nom de l'abbréviation de « per un'architettura strumentale » (pour une architecture instrumentale) – comprend Giorgio Cerretti, Pietro Derossi, Carlo Gianmarco, Riccardo Rosso et Maurizio Vogliazzo. Le groupe Strum considérait que l'architecture était un moyen de participer à la lutte sociale et politique, et tenta de proposer des projets dotés d'une dimension culturelle, mais aussi didactique et sociopolitique.

[440] Le cabinet Libidarch est constitué en 1972 par trois jeunes diplômés en architecture, Edoardo Ceretto, Andrea Mascardi et Walter Mazzella (ils avaient tous trois obtenu leur diplôme en 1971). Le manifeste qu'ils publièrent en 1972 sous le titre « Manifesto dell'Architettura Povera » (Manifeste de l'architecture pauvre), les positionne d'emblée dans la mouvance artistique italienne et dans un questionnement radical. En 1976, ils changent leur nom pour devenir Libidarch Architetti Associati, cabinet spécialisé dans l'architecture et la restauration. Le cabinet existe toujours aujourd'hui mais a étendu son champ d'action à l'urbanisme, à la « projetation » extérieure et intérieure, ainsi qu'à l'architecture de restauration et de conservation des monuments historiques.

programmes – the idea being to link their work to the artistic strategies of the historical avant-garde (namely Dada and surrealism) – but it also reflects their decidedly critical attitude, both toward society as they found it and towards their own discipline. »[441]

Chacun de ces groupes ou individualités recèle un intérêt certain, néanmoins dans le cadre de cette étude le choix a été fait de se centrer sur deux groupe florentins, Archizoom et Superstudio, du fait de la quantité importante de dessins et de maquettes produits durant leur existence en tant que groupe, mais aussi et surtout en raison de la diffusion de ces idées par le biais de communications et d'expositions, dans le monde entier[442]. Ce souci de diffusion apparaît en effet comme le garant d'un lien important avec les autres groupes européens contemporains, permettant de proposer des comparaisons pertinentes.

Notons toutefois que les jeunes architectes italiens, et surtout florentins, se distinguent de leurs contemporains par un engagement politique beaucoup plus important, ce qui aura des répercussions inévitables sur leurs créations plastiques. Rappelons en effet que les écrits de Marx et Engels étaient alors largement connus et diffusés parmi les étudiants italiens[443], qui s'en servaient comme base de protestation et affirmaient

[441] (Leur cohésion en tant que membres individuels d'un "movimento" découle d'une approche collective caractérisée par le terme "radical". Ce terme fait en partie référence à leurs programmes spécifiques – l'idée centrale étant de créer un lien entre leur travail et les stratégies artistiques de l'avant-garde historique (en particulier Dada et les Surréalistes) – mais cela reflète aussi leur position critique déterminée, à la fois envers la société telle qu'ils la voyaient et envers leur propre discipline.). STAUFFER, Marie-Theres, « Utopian reflections, reflected utopias, urban design by Archizoom and Superstudio », *op. cit.*, p.25 (notre traduction).

[442] Ce choix est notamment confirmé par plusieurs expositions récentes, et notamment l'exposition « Art, architecture, utopie en Toscane 1960-1980 » qui a eu lieu du 28 mai au 21 septembre 2003 au Musée d'art moderne et contemporain de Genève, et qui avait choisi de se centrer sur la Toscane, et plus spécifiquement sur la ville de Florence en tant que foyer artistique et architectural séculaire. Une maquette de la disposition des œuvres lors de l'exposition « Superarchitettura 1 » y était d'ailleurs présentée.

[443] Comme le rappelle Andrea Branzi, « For some time an old pamphlet raging against the reforming policies of the social democrats, Friedrich Engel's *the Housing Question*, had been doing the rounds in the architecture faculty in Florence, where it was subjected to an attentive if ironic reading. In this famous book, Karl Marx's confederate explained how there was no such thing as a "worker's metropolis" – only "a worker's critique" of an existing city. This meant that the problem was not to plan a better city but to seize possession of the existing one. The role of planning did not consist in innovation, but in its ability to demystify the logic on which the bourgeois city was based. The true political question was not how to improve the functioning of the city, but instead how to disrupt it (with barricades). ». (Pendant un certain temps une brochure dépassée qui se déchaînait contre la politique réformatrices du parti des socio-démocrates, *The Housing Question* de Friedrich Engel, venait de voir la fin de sa diffusion au sein de la Faculté d'architecture de Florence, où le dit document était soumis à une lecture attentive sinon ironique. Dans ce célèbre ouvrage, la confédération de Karl Marx expliquait comment « la métropolis du

souhaiter se détacher des cercles sociaux les plus bourgeois. La large place faite à la critique sociale dans les textes de Superstudio et Archizoom rappelle d'ailleurs fortement les discours politiques des partis de gauche, et notamment ceux d'Albert Asor Rosa et de Mario Tronti, éditeurs de *La clase operaia*, et tous deux connus pour organiser des meetings afin de mieux diffuser leurs idées. Sans réduire les projets créés par les jeunes architectes italiens à des propositions ou provocations politiques, il convient néanmoins de garder en mémoire ce contexte d'engagement et de conviction avant toute analyse.

travailleur » n'existait pas en réalité – il s'agissait seulement de la « critique du travailleur » d'une ville existante. Cela signifiait que le problème n'était pas de planifier une cité meilleure, mais de prendre possession d'une ville existante. Le rôle de la planification urbaine ne consistait pas dans l'innovation, mais dans sa capacité à démystifier la logique sur laquelle la ville bourgeoise a été conçue. La véritable question politique n'était pas de considérer comment améliorer le fonctionnement de la ville, mais plutôt d'établir la meilleure façon de la perturber (avec des barricades).). BRANZI, Andrea, « Notes on No-Stop City : Archizoom Associates 1969-72 », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.178 (notre traduction).

a- Archizoom

Les membres des groupes Archizoom et Superstudio ont tous obtenu leur diplôme à la « Facoltà di Architettura dell'Università » de Florence dans les années 1960. Certains ont commencé à collaborer pendant leurs études, mais les groupes formés et distincts apparurent pour la première fois au public au cours de l'exposition « Superarchitettura 1 » qui eut lieu à la Galleria Jolly 2[444] à Pistoia en décembre 1966. L'année suivante, en mars 1967, ils se rassemblèrent à nouveau dans le cadre d'une seconde exposition, *Superarchitettura 2*, qui se tint à la Galleria Communale de Modène.

Dès leur création, ces deux groupes se distinguèrent par l'originalité de leur langage et de leurs propositions. Le souhait d'exposer leurs œuvres conjointement leur permit une plus grande visibilité publique, ce qui n'empêcha pas chaque groupe d'avoir une identité propre et des sujets de prédilection distincts.

Rappelons que le groupe Archizoom Associati fut fondé à Florence en 1966. Il était alors composé d'Andrea Branzi (né en 1938), Gilberto Corretti (né en 1941), Paolo Deganello (né en 1940) et Massimo Morozzi (né en 1941), qui furent ensuite rejoints par Dario Bartolini (né en 1943) et Lucia Bartolini (née en 1944). Le nom du groupe fut vraisemblablement choisi en hommage au groupe anglais Archigram, dont les membres d'Archizoom reconnaissaient l'influence[445]. La contraction avec le terme « zoom » peut être interprétée comme un deuxième hommage au groupe Archigram, qui avait publié un numéro intitulé « Zoom » en mai 1964 (*Archigram* 4), ou comme une référence plus large au monde de la bande dessinée et du Pop Art, deux modes d'expressions inspirés de l'instantanéité et de la consommabilité du monde contemporain.

Largement inspirés par les artistes et architectes anglais, les membres du groupe se distinguèrent rapidement par leur positionnement idéologique ouvertement critique et

[444] Le choix de la Galerie Jolly 2 de Pistoia est manifestement lié au fait qu'Adolfo Natalini, qui était originaire de cette ville, y avait déjà exposé en tant que peintre, au début des années 1960, alors qu'il cotoyait Roberto Barni et Gianni Ruffi, chefs de file de la « scuola de Pistoia » (l'école de Pistoia). Ce serait donc par son intermédiaire que l'exposition aurait été organisée, et il aurait lui-même proposé de convier plusieurs amis de la Faculté d'architecture. En revanche, l'année suivante, l'exposition qui eut lieu à la Galleria Communale de Modène, avait été commandée à Andrea Branzi, membre d'Archizoom, qui choisit à son tour de convier ses collègues de Superstudio à participer à l'exposition.

[445] Il s'agit d'un fait notoire car les seules influences que ces architectes reconnaissaient étaient celles de Walter Pichler, Hans Hollein et Archigram, des contemporains relativement connus à l'époque mais qui se distinguaient réellement de la tradition architecturale et constructive et s'exprimaient essentiellement par le biais de dessins ou de maquettes.

abandonnèrent progressivement le « langage » Pop dans leurs créations, pour se concentrer sur la provocation et le questionnement[446], suivant ainsi les traces de leur ami et aîné, Ettore Sottsass Jr. (1917-2007).

Durant ses premières années d'existence, comme le remarquait alors Andrea Branzi, le groupe se distingua ainsi par son imprévisibilité :

> « Until the end of 1969 the strategy of never being where they are looked for and never accepting a definition, guaranteed Archizoom Associati a manoeuvring space of their own and their own independence in the field of experimentation. »[447]

D'abord centrées sur le design[448] (série des *Letti di sogno*, 1967), les recherches du groupe se portèrent rapidement sur l'utopie urbaine et le dépassement de l'architecture, notamment en partant du principe selon lequel l'usine et le supermarché seraient les lieux d'élection de la société de consommation, donc les points stratégiques, voire les modèles de tout projet architectural contemporain. Cette théorie est à l'origine de l'invention du projet *No-Stop City* détaillé et développé à partir de 1970[449]. Dans ce projet critique d'urbanisation globale, la ville, qui s'étend à l'infini par un jeu de miroir (*No-Stop City*, maquette, 1971 **fig. 61**), n'a pas de qualité particulière, elle est – pour reprendre les mots d'Andrea Branzi – « inexpressive et catatonique »[450]… Il appartient

---

[446] En témoignent les titres d'œuvres tels *Centro di cospirazione eclettica* (Centre de conspiration éclectique) qu'ils présentèrent à la XIV[e] Triennale de Milan en 1968. Cette installation eut d'ailleurs un grand impact sur Joe Colombo, qui présentait alors sa *Section Fitted out for Recreation and Refreshment*. Selon alexandra Midal, c'est après avoir rencontré les membres d'Archizoom et avoir pris part au débat amorcé par leurs créations lors de la Triennale, que Colombo décida de rédiger son propre manifeste, dans lequel il posa les bases de l'anti-design. Cf. MIDAL, Alexandra, « 1969 : design année zéro », *op. cit.*, p.87-88.

[447] (Jusqu'à la fin de l'année 1969, la stratégie consistant à ne jamais se trouver là où on les attendait et à ne jamais accepter de définition, garantit à Archizoom Associati une certaine marge de manœuvre ainsi que leur indépendance dans le domaine de l'expérimentation.) BRANZI, Andrea, « Il ruolo dell'avanguardia 2 : "L'Africa è vicina" », *Casabella*, n°364, avril 1972, p.37 (notre traduction).

[448] Les meubles dessinés par les membres d'Archizoom étaient caractérisés par leurs couleurs vives et la variété des matériaux dans lesquels ils étaient composés, ce qui amena certainement Peter Cook à les qualifier d' « expressionnistes » (COOK, Peter, « Natalini Superstudio », *Architectural Review*, vol. 171, n°1021, mars 1982, p.49). Souvent considérés comme « kitsch », ces meubles connurent cependant un succès certain auprès de grandes entreprises italiennes de design telles Poltronova (*siège Mies*, 1969), et Cassina par exemple (*siège AEO*, 1973).

[449] La première mention de ce projet est faite en juillet-août 1970, dans le magazine *Casabella*, sous le titre « Città, catena di montaggio del sociale : ideologia e teoria della metropoli » (« Ville, chaîne de montage du social : idéologie et théorie de la métropole »). Cf. *Casabella*, n°350-351, juillet-août 1970, p.43-52.

[450] BRANZI, Andrea, « Notes on No-Stop City : Archizoom Associates 1969-72 », *in* VAN SCHAIK Martin, MACEL Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.180. Cette mise

dès lors à chacun de créer et d'améliorer son espace vital, en le remplissant d'objets à l'image d'une grande surface commerciale :

> « (…) the No-Stop City struck a direct channel between the metropolis and its furnishings. The city became a collection of beds, tables, chairs and cupboards ; domestic furniture and urban fittings werre made one. We answered all the utopias of quality with the only feasible utopia : that of quantity, the only one which by adopting the perverse logic of the system was also capable of bringing it to the point of crisis or at least of total transformation. »[451]

Contemporains des artistes de l'*Arte Povera*, les membres d'Archizoom partageaient avec eux le goût de l'installation et de l'appropriation d'éléments de la vie quotidienne (**fig. 139**), auxquels ils ajoutèrent des dessins, collages, maquettes, essais et films. Concernant le projet *No-Stop City*, ils utilisèrent tous ces *media* pour proposer, au fil des années, leur conception de la ville de demain et du rapport que l'individu pourrait entretenir avec une telle structure. Cependant, malgré la multitude de vues du projet qu'ils produisirent durant trois années de réflexion, il est notoire que la majorité étaient des vues extérieures ou des plans, adoptant la rigueur et l'uniformité de la grille Moderne et la poussant à l'extrême, frôlant la dystopie (*No-Stop City*, 1969-72, **fig. 123**). Les vues intérieures ne rendaient quant à elles aucun détail significatif permettant de se repérer[452] : comme le souligne Dominique Rouillard, il s'agit d' « un

---

à distance du créateur par rapport à la representation qu'il produit, et l'insistante répétition de signes composant la plupart des vues extérieures de No-Stop City peut aussi évoquer le travail des artistes de Support-Surfaces, dans une idéologie différente bien sûr, mais avec des résultats plastiques qui peuvent se comparer : répétition de lignes ou de rectangles à distance égale, traitement de la toile ou de la feuille en all-over, perte de repères, absence de centralité etc.

[451] (No-Stop City opère une liaison directe entre la métropole et les objets d'ameublement. La ville devient une succession de lits, de tables, de chaises et d'armoires ; le mobilier domestique et le mobilier urbain ne font plus qu'un. Aux utopies qualitatives, nous répondons par la seule utopie possible : celle de la quantité, la seule qui, en adoptant la logique perverse du système, était aussi à même de le conduire au point de crise ou du moins à la transformation totale.). BRANZI, Andrea, *The Hot house : Italian new wave design*, Londres, Thames et Hudson, 1984, 156 pages, p.72 (notre traduction).

[452] Cette sensation de perte de repère et de répétition d'un espace ponctué de piliers à l'infini est une spécificité du groupe Archizoom quant au rendu de l'espace. Cette sensation, basée sur la question de l'espace commercial, continuera au cours du XX^{e} siècle à troubler et inspirer les créateurs, comme en témoigne notamment la fameuse photographie *99 cents* d'Andreas Gursky (1999), qui reproduit, avec une netteté et une profondeur de champ impossibles à atteindre à l'œil nu, un immense espace commercial, seulement ponctué de piliers et de rayonnages de produits. L'extrême netteté, la fadeur de la lumière artificielle, et le choix d'un espace commercial rappellent les montages d'Archizoom présentant les vues intérieures de la No-Stop City. La principale différence est que Gursky propose des photos surdimensionnées (207 x 337 cm) afin d'accentuer – s'il en était encore besoin – la sensation de vertige et

espace rendu homogène (une "aire libre"), entièrement climatisé et souterrain (…). ». Les seuls personnages présents, parfois des mannequins grotesques, apparaissent nus, libérés des objets et de toute contrainte (*No-Stop City, Paesaggio Interno*, 1970 **fig. 50**). Outre ces caractéristiques d'ordre plastique, la spécificité de la démarche d'Archizoom réside plus particulièrement dans le fait de vouloir faire évoluer tous les moments de la vie du citadin afin de créer un nouveau rapport à l'espace et à la société de consommation. C'est notamment l'objet du *Dressing design*, projet développé entre 1971 et 1973, afin d'inciter chacun à faire de tout acte quotidien, comme le fait de s'habiller, un moment engagé et créatif, contribuant à la vie sociale et urbaine[453] (**fig. 77**). Cette idée était destinée à faire réaliser au public combien le simple fait de se vêtir engage l'homme dans un circuit de consommation et de production, qu'il n'est en réalité pas obligé de cautionner. Avec humour, les membres d'Archizoom firent un dessin animé intitulé *Vetirsi è facile* qu'ils présentèrent à la XV[e] Triennale de Milan en 1973. Ils reprenaient alors leur propre formulation, inventée l'année précédente lors de la présentation de l'installation *Abitare è facile* dans le cadre de l'exposition « Italy : the new domestic landscape » à New York[454].

Jusqu'à la dissolution d'Archizoom en 1974, et même après, Andrea Branzi tint le rôle de « porte-parole » du groupe, notamment par le biais de « notes radicales » publiées régulièrement par le magazine *Casabella*, puis au travers de nombreuses publications,

---

de gigantisme, alors que les montages d'Archizoom conservent des dimensions modestes (la plupart de leurs représentation ont un format A4 ou A3).

[453] Pour plus de détails sur cette notion, voir : ARCHIZOOM, « Dressing design. Note preliminari per un disegno dei sistemi dell'abbigliamento », *Casabella*, n°373, janvier 1973, p.17-22.

[454] L'exposition « Italy : the new domestic landcape » fut réalisée à l'initiative d'Emilio Ambasz au M.o.M.A., à New York, du 26 mai au 11 septembre 1972. Un catalogue fut édité à cette occasion : AMBASZ, Emilio (ed.), *Italy, the new domestic landscape : achievements and problems of Italian design*, New York, Museum of Modern Art, 1972, 430 pages. Le questionnement d'ordre « domestique » peut surprendre, mais il est expliqué pertinemment ainsi par Ettore Sottsass Jr. : « Les mots *domestic landscape*, choisis par Ambasz pour le titre de l'exposition du M.o.M.A. me semblent appropriés, parce que, tous ensemble, nous avons cherché un nouvel environnement lié à la sphère du privé, une société nouvelle. Nous avons essayé avec la couleur, la plastique, des matériaux différents. Il y avait réellement une volonté de concevoir un autre paysage. Dans beaucoup de pays, cela n'est pas arrivé parce qu'il n'y a pas eu rupture avec une tradition pesante, tandis que nous, nous avions une tradition domestique plutôt médiocre. Il y avait donc là de quoi nourrir la vision utopique d'un futur nouveau et équilibré. » SOTTSASS, Ettore, cité dans JOUSSET, Marie-Laure, GRILLET, Thierry, « Entretien avec Ettore Sottsass. Design, société, utopie. L'anti-design et la culture industrielle », *op. cit.*, p.41.
Notons que l'exposition « Italy: the new domestic landscape » marque la fin officieuse des aventures architecturales radicales florentines. La dissolution officielle des groupes n'interviendra cependant qu'en 1974 dans le cas d'Archizoom et en 1978 dans le cas de Superstudio, pour des raisons qui demeurent peu précises. L'argument le plus probable est une certaine « dissémination » progressive des membres des groupes dans des travaux personnels, ayant conduit à une modification des objectifs de chacun et certainement à une baisse du degré d'implication dans les travaux collectifs.

collectives et individuelles. Il a ainsi récemment proposé une filiation entre les créations des membres du groupe Archizoom et le travail de Boullée et Ledoux, décrivant la *No-Stop City* en ces termes :

> « A civil architecture, therefore, with obvious Illuminist roots (Boullée and Ledoux were much in vogue) capable of catalyzing a critical effect through its presence inside a disordered and compromised city. »[455]

La dimension critique de ce projet peut en effet trouver ses origines dans les premiers dessins d'architecture utopique du XVIII[e] siècle, mais on peut aussi, à l'instar de Marie-Theres Stauffer, la considérer comme un nouveau regard sur le monde préexistant, un constat ironique voire grinçant, n'apportant pas de solutions[456].
En définitive, il semble que pour les membres du groupe Archizoom, la mission de l'architecte radical soit avant tout de proposer un regard neuf sur le monde qui l'entoure, un regard critique et sans concession, soulignant les dysfonctionnements de la société capitaliste. En introduisant de l'ironie, voire de l'absurdité dans leurs représentations (*No-Stop City*, *Paesaggio Interno*, 1970, **fig. 50**), ils ont pour but d'attirer l'attention sur les incohérences[457] sociales et de souligner par contrepoint la fadeur du rationalisme[458].

On ne peut alors réellement parler d'utopie dans le sens où ces architectes ne proposent pas d'alternatives au monde existant, considérant qu'ils font eux-mêmes partie du

---

[455] (Une architecture civile, donc, comportant de toute évidence des racines illuministes (Boullée et Ledoux étaient très à la mode) et la capacité de catalyser un effet critique essential par sa presence à l'intérieur d'une ville désordonnée et compromise.). BRANZI, Andrea, « Notes on No-Stop City : Archizoom Associates 1969-72 », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.180 (notre traduction).

[456] Se reporter à STAUFFER, Marie-Theres, « Utopian reflections, reflected utopias, urban design by Archizoom and Superstudio », *op. cit.*, p.23-36. Voir aussi *supra*, note 239.

[457] Dans leur article « Città catena di montaggio… » (*op. cit.*), ils avouent même espérer, par le biais de leur projet de ville, « [fare] impazzire il Cervello del Sistema » (rendre fou le Cerveau du Système). (ARCHIZOOM, « Città, catena di montaggio del sociale : ideologia e teoria della metropoli », *Casabella* n°350-351, 1970, p.44, notre traduction).

[458] Il est intéressant ici de noter ce commentaire d'Arata Isozaki au sujet du travail d'Archizoom : « Leurs plans se caractérisent par une bonne dose de non-sens et de parodie, et à travers le souffle de telles absurdités, ils essaient de conduire une dissolution complète des systèmes, des projets et des méthodologies existants. ». Cette analyse précise montre à quel point l'architecte japonais, qui était alors l'un des principaux acteurs du mouvement Métaboliste, a compris et analysé le travail des architectes italiens. La parution d'un article à leur sujet témoigne également d'une volonté de diffuser cette approche nouvelle et provocatrice de l'architecture au Japon. Cf. ISOZAKI, Arata, « Tailor Zoom », *Space Design*, n°121, septembre 1974, cité dans ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*, *op. cit.*, p.296.

système qu'ils dénoncent et que leurs propositions risqueraient de générer à leur tour un nouveau système contraignant. Leurs représentations ne sont que des supports théoriques, et non des images de propositions concrètes : à l'instar de Constant à la même époque[459], ils semblent considérer qu'il appartient aux hommes de demain de concevoir et de construire leur propre ville. Ils tentent ainsi de laisser à chacun le soin d'imaginer comment il pourrait s'engager au quotidien et transformer lui-même son environnement. Cette réflexion sur l'autonomie de l'habitant peut d'ailleurs être rapprochée de celle d'autres architectes européens contemporains, dont par exemple Yona Friedman, qui prônait à la même époque « l'habitat décidé par l'habitant ». Néanmoins, l'approche d'Archizoom va au-delà des théories contemporaines en proposant une dématérialisation inédite de l'habitat et du mobilier : en réponse à la nouvelle société et à la technologie, ils proposent des visions d'une architecture poussant à l'extrême le principe de réseau, devenant aussi immatérielle, impalpable et silencieuse que la « toile » tissée par l'Internet naissant – dont ils ignoraient pourtant vraisemblablement l'existence. En 1975, Andrea Branzi annonçait sur un ton prophétique :

> « Fine ultimo dell'architettura moderna è l'eliminazione dell'architettura stessa . »[460]

[459] « La New Babylon ne serait jamais réalisable dans la société actuelle. Et elle ne sera pas réalisée avec mes formes, ce sont les Néo-Babyloniens qui la réaliseront. ». CONSTANT, cité dans CARERI, Francesco, « New Babylon. Le nomadisme et le dépassement de l'architecture », *Constant, une rétrospective*, *op. cit.*, p.43.

[460] (La fin ultime de l'architecture moderne est l'élimination de l'architecture elle-même.). BRANZI, Andrea, « Introduzione », *in* NAVONE, Paola, ORLANDONI, Bruno, *Architettura « Radicale »*, *op. cit.*, p.7 (notre traduction). La « fin » est à entendre ici dans le sens de « but, visée », ce que nous indique l'adjectif masculin « ultimo » (au féminin, en italien, « fine » a le sens d'achèvement).

b- Superstudio

> « Le 4 novembre 1966, l'Arno envahit Florence. Ce fut la pire inondation du siècle, avec jusqu'à six mètres d'eau aux abords de l'église de la Santa Croce. Superstudio est né le même jour. »[461]

Cette vision mystique et métaphorique de la naissance du groupe Superstudio est basée sur un fait historique réel, mais relevant du hasard. Le groupe était en effet en gestation depuis quelques mois, puisque ses membres s'étaient connus, tout comme leurs collègue d'Archizoom, à la « Facoltà di Architettura dell'Università » de Florence. De plus, on considère généralement que le groupe naît officiellement, disons publiquement, à l'occasion de l'exposition *Superarchittetura 1*, en 1966. A l'époque, les deux membres fondateurs sont Adolfo Natalini[462] (né en 1941) et Cristiano Toraldo di Francia (né en 1941). Ils sont rapidement rejoints par Roberto Magris (né en 1935), Gian Piero Frassinelli (né en 1939), Alessandro Magris (né en 1941) puis, plus tardivement, par Alessandro Poli (né en 1941). Comme en témoigne le récit apocalyptique de la naissance du groupe, construit *a posteriori*, Adolfo Natalini avait, et conserva par la suite, le rôle de porte-parole du groupe – il en était l' « apologiste international » selon Peter Cook[463] – et son sens de la mise en scène théâtrale ne tarira pas au fil des années[464].

---

[461] NATALINI, Adolfo, « Avant-garde and resistance », *Foglio, newsletter from the school of architecture Syracuse University in Florence*, mars 2006, p.14 (notre traduction). Dans cet article, Natalini rappelle également que le premier à relever cette coïncidence fut Arata Isozaki, dans un article intitulé « Superstudio, or the traces of the flood », paru dans la revue japonaise *Toshi-Jutaku*, n°7109. Il ne précise cependant pas la date de publication de cet article, mais il est possible de le situer au début des années 1970, ce qui indiquerait une bonne circulation des idées et des projets de Superstudio, jusqu'en Asie.

[462] Natalini est aussi généralement considéré comme le « leader » du groupe, l'instigateur de toutes les actions importantes qui peuvent être entreprises. Dans un article intitulé « Natalini Superstudio », paru en 1982, soit peu de temps après la dissolution du groupe, Peter Cook revient sur la personnalité de Natalini et le décrit ainsi : « (...) a very bright local lad, [for whom it has been difficult] to energise some of his more artistocratic friends into reacting to the stimulus of the outside world (…). ». ((…) un jeune homme très brillant [pour lequel cela fut difficile] de stimuler ses amis les plus aristocratiques afin qu'ils réagissent aux stimuli du monde extérieur (...).). Dans une approche personnelle et inédite, Cook explique ensuite que les jeunes architectes florentins se caractérisent à ses yeux par leur « remarquable élégance », mais que le fait de co-exister avec d'autres groupes dans une si petite aire géographique les avait amenés à trouver la force de se lancer dans les projets les plus engagés, à partir de cette « remarquable élégance », mais aussi en dehors d'elle (il joue ici sur l'ambiguïté de la préposition « out of », qu'il met d'ailleurs en italiques). Cf. COOK, Peter, « Natalini Superstudio », *op. cit.*, p.49 (notre traduction).

[463] « At times he almost abandoned his role as artist within the group : becoming its international apologist and (I suspect) its strategist ». (A un certain moment, il a pratiquement complètement

A l'instar de leurs collègues du groupe Archizoom, avec lesquels ils entretiennent des liens étroits, les architectes du groupe Superstudio proposent une réflexion théorique engagée sur l'architecture et le mode de vie actuels. Par l'intermédiaire d'articles, de projets (collages, dessins, photomontages)[465], de conférences, et plus tard de films, ils vont tenter de diffuser leur conception de la ville et de l'avenir de l'architecture. Ils partagent avec Archizoom une approche nouvelle, basée sur une réflexion anthropologique sur l'objet et l'espace, et certainement inspirée d'une part par les recherches de l'*Arte Povera* (regard sur la vie quotidienne, pratique de l'installation) (**fig. 139**), mais aussi par le Spatialisme de Lucio Fontana[466] (*Concetto spaziale, New York Grattacielo*, c. 1950). Cependant, les deux groupes se distinguent quant à leur approche de la question de l'objet et du design. En effet, alors qu'Archizoom s'interroge sur l'objet kitsch en l'intégrant dans ses projets ou en transformant l'objet lui-même en manifeste (*Letti di sogno*), Superstudio va rapidement arriver à la conclusion de la nécessité d'une vie sans objets[467]. Le paradoxe veut que les membres du groupe aient néanmoins créé des objets, notamment au cours de leur série de travaux intitulés *Istogrammi*[468] en 1969-1970, mais dans une quête de simplicité et de répétition d'un

---

abandonné son role d'artiste au sein du groupe, pour en devenir l'apologiste international et (je suppose) le stratège.). COOK, Peter, « Natalini Superstudio », *op. cit.*, p.49. Notre traduction. Il est intéressant de noter la mention d'un éventuel rôle de stratège au sujet du leader du groupe, d'autant plus que les jeunes architectes italiens avaient l'habitude de comparer leur travail d'avant-garde à une stratégie militaire.

[464] Natalini explique par exemple la stratégie créative du groupe en la comparant à une stratégie militaire, par essence destructrice : « Il s'agissait réellement d'un effort d'avant-garde, pris dans son sens militaire, c'est-à-dire une troupe qui part devant les forces principales, détruisant les premières lignes de défense de l'ennemi, et se sacrifiant afin d'ouvrir la voie au reste de l'armée. Notre but était de détruire le système actuel et d'en préparer un nouveau, libéré de la division, de la colonisation culturelle, de la violence et du consumérisme. ». NATALINI, Adolfo, « Avant-garde and resistance », *Foglio, newsletter from the school of architecture Syracuse University in Florence*, mars 1966, p.14 (notre traduction). Ce sens de la tournure, de la mise en scène catastrophique, et de l'ironie grinçante, sera sa signature au cours des douze années d'existence du groupe, voire au-delà.

[465] On notera que, comme au sein du groupe Archigram, chacun avait sa spécialité quant aux représentations, même si la signature était généralement collective. On sait par exemple que la plupart des collages et des images les plus inventives étaient le fait de Piero Frassinelli et Cristiano Toraldo di Francia, tandis que les dessins à l'encre, plus proches de projets traditionnels, sont à attribuer aux frères Magris.

[466] Lucio Fontana (1899-1968), artiste d'origine argentine, vivait à l'époque en Italie et avait déjà acquis une renommée mondiale, ce dont témoignent les nombreuses expositions qui lui avaient alors déjà été consacrées, notamment en Italie et en Europe, mais aussi aux Etats-Unis. Pour plus de détails sur le Spatialisme voir *Lucio Fontana*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou du 13/10/1987 au 11/01/1988, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, 416 pages.

[467] Lors de l'exposition « Italy : the new domestic landscape », le groupe présenta d'ailleurs un film intitulé « Supersurface » (supersurfaces), dont le propos était, sous forme de spot publicitaire, de faire l'apologie d'une vie sans objets.

[468] Plusieurs modèles de meubles recouverts de plastique laminé décoré d'une grille régulière, formant un quadrillage noir (avec entraxe de 3 cm) sur fond blanc, furent ainsi produits par la grande firme italienne Zanotta. Pour information, et à notre connaissance, un seul modèle est toujours produit aujourd'hui par la firme, il s'agit d'une table nommée « Quaderna », de 72 cm de haut, et dont le plateau peut avoir trois

module carré unique, où toute sensibilité est absente, afin de contribuer à la création d'un comportement, d'un positionnement social. Malgré ce discours, la série des *Istogrammi* a souvent été considérée comme le reflet d'un besoin de contrôle total de l'environnement, réduisant chaque chose à des données traitées sous forme de diagrammes. L'esthétique des *Istogrammi* est cependant différente de celle d'un histogramme scientifique en ce qu'elle unifie tout, étendant sa grille répétitive indifféremment sur l'architecture et le mobilier, les recouvrant et leur enlevant toute particularité stylistique.

Ce questionnement sur l'objet, doublé d'un refus de l'esthétique « Pop » au profit d'une esthétique visant une certaine neutralité, leur confère une position unique au sein des groupes radicaux, qui sera renforcée par leur projet le plus célèbre, le *Monumento Continuo*. Développé en série de dessins, collages et photomontages, ce projet va en effet dans un premier temps être exposé lors des rencontres « Trigon »[469] à Graz en 1969, avant d'être diffusé par la presse, notamment dans les revues *Domus* et *Casabella*[470]. Il va marquer les esprits en proposant des visions d'une urbanisation globale et ininterrompue, se développant de façon linéaire sur l'ensemble de la planète. Cette proposition, que les membres du groupe considéraient eux-mêmes comme « extrême », avait pour but de susciter un questionnement auprès des lecteurs et spectateurs. Prétendument inspirés par des « monuments continus » tels que la Muraille de Chine ou les acqueducs Romains[471], les membres de Superstudio proposent des représentations basées sur le principe du « disegno unico », le dessin d'une unité de base uniformisée reproductible à l'infini, que l'on peut implanter partout, comme en

---

dimensions différentes (111x111 cm, 126x126 cm et 90x180 cm). Le prix moyen de vente d'une telle table aujourd'hui est de 2500 euros. Sur le catalogue, il est simplement fait mention de « Superstudio, 1970 » sans plus de détails. Rappelons que selon Dominique Rouillard, cette orientation des recherches vers le design après 1970 est à relier à des commandes qui ont été passées au groupe, mais aussi à certaines convictions idéologiques influencées par Ettore Sottsass Jr. (Cf. ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*, *op. cit.*, p.286).

[469] « Trigon » était le nom d'une exposition biennale trinationale, rassemblant des créateurs venant d'Autriche, d'Italie et de Yougoslavie, et mêlant art, architecture, débats et conférencess. L'édition de 1969, basée sur le thème « architecture et liberté », eut lieu à Graz du 4 octobre au 15 novembre. Pour plus de détails sur cette exposition, voir le catalogue qui fut alors édité, SKREINER, Wilfried, HABERL, Horst Gerhard, *Architektur Freiheit Italien, Jugoslawien, Österreich, Dreiländer biennale trigon Architektur und Freiheit. Künstlerhaus Graz Burgring 4. Oktober bis 15. Nov. 1969*, Graz, Imprimerie de Graz, 1969, non paginé. Voir aussi *Architecture Radicale*, catalogue d'exposition à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, *op. cit.*, p.69-71 et *Domus*, n°481, décembre 1969, p.49-54.

[470] Le premier article présentant ce projet est paru sous le titre « Superstudio : Discorsi per immagini », dans la revue *Domus* (n°481, décembre 1969, p.44-45). Le groupe a ensuite publié un autre article de référence concernant ce projet, en 1971, dans *Casabella*, intitulé « Deserti naturali e artificiali : il monumento continuo. Storyboard per un film » (*Casabella*, n°358, 1971, p.18-22).

[471] Voir « Superstudio : Discorsi per immagini », *op. cit.*, p.44-45.

témoignent par exemple les collages *Il Monumento Continuo, Saint-Moritz* (1969) et *Il Monumento Continuo. New New York* (1969-71, **fig. 79**). Notons que les vues extérieures sont favorisées dans les collages, afin de rendre le gigantisme et la perspective d'un tel projet[472] : la surface lisse, parfois réfléchissante des « monuments » représentés est parfaitement lisse, ou tramée par la sempiternelle – peut-être obsesionnelle – grille de réseau, laissant imaginer un monde intérieur clos hermétiquement. Malgré son aspect dystopique, cette question d'une extensibilité de l'urbanisation à des territoires inconstructibles à l'époque – qu'ils soient inaccessibles ou déjà sur-urbanisés – est récurrente chez les architectes des années 1960-1970, et il faut la comprendre dans le contexte du « cauchemar du nombre »[473], pour reprendre l'expression de Michel Ragon, qui hantait alors les esprits. Sans pour autant affirmer qu'ils détenaient la solution aux futurs problèmes de surpopulation, les membres du groupe cherchaient à faire comprendre les potentielles implications futures de l'homogénéisation technologique, capitaliste et culturelle qui était en train de s'installer.
Ce projet d'urbanisation linéaire peut être rapproché de la *Ciudad Lineal* qu'Arturo Soria y Mata proposait dès 1822 comme solution future d'urbanisation en Espagne. A plus d'un siècle d'écart, ces deux projets se distinguent de toutes les autres projections contemporaines en ce qu'ils semblent envisager la disparition de la ville telle qu'elle est alors connue, en réduisant l'habitat au strict nécessaire et en rassemblant tous les services[474] le long d'une voie centrale et unique, pouvant se prolonger indéfiniment. C'est certainement cette désintégration de la structure urbaine (perte de centralité,

[472] Ainsi, au sein d'un même groupe, à quelques mois d'écart, des représentations illustrant la dématérialisation et la monumentalisation de l'architecture se suivent, ce qui n'est pas pour autant contradictoires, si l'on part du principe que ce sont des dystopies, destinées à montrer ce que demain pourrait être si les tendances du moment était poussées à leur paroxysme. Le caractère extrême et éxagéré de telles représentations, que les membres du groupe appelaient des « démonstrations par l'absurde » était censé inciter – voire forcer – chacun à s'interroger.

[473] En effet, entre 1960 et 1975, de nombreuses publications au ton alarmiste paraissent, s'inquiétant de la hausse rapide et inédite de la population mondiale : à la prise de conscience de la faim dans le monde s'ajoute celle du surnombre. Les statisticiens sont clairs : si l'accroissement démographique amorcé au début du XX^{e} siècle se poursuit (la population mondiale avait doublé en cinquante ans), chacun rencontrera, à l'échéance de l'an 2000, de graves difficultés pour se loger, en raison du manque de place, mais aussi pour se nourrir et s'approvisionner en eau et en énergie. Ce « cauchemar du nombre », défini et nuancé par Michel Ragon (RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, *op. cit.*, p.29 et suivantes), incite les architectes à mettre leur inventivité à profit pour proposer des solutions innovantes destinées à minimiser les surfaces par habitant, à revoir l'organisation des villes et à exploiter les terrains alors jugés inconstructibles (montagne, étendues d'eau etc.). La plupart de ces projets, restés au stade de dessins ou de maquettes, ont depuis été oubliés, mais ils témoignent d'un état d'esprit, d'une volonté de sauver chaque pays de la surpopulation et de l'étouffement que l'on craignait alors.

[474] On retrouve une fois encore le préssuposé d'un réseau d'équipements technologiques et électriques régulièrement répartis dans le territoire, sans pour autant qu'il soit fait mention de l'organisme ou l'institution à laquelle incomberait la responsabilité de pourvoir aux besoins d'une population grandissante, et d'équiper des zones jusqu'alors inaccessibles.

d'édifices publics, etc.) qui fera dire à Andrea Branzi qu'il est possible de résumer le travail d'Archizoom à la recherche d'une ville sans architecture (*No-Stop City*), et celui de Superstudio à la recherche d'une architecture sans ville (*Monumento Continuo*)[475].

La recherche créative de Superstudio ne se limite cependant pas aux seuls membres du groupe. En effet, outre leur collaboration avec Archizoom précédemment évoquée, les membres de Superstudio semblent apprécier le travail collectif et les échanges d'idées, car ils organisent par exemple avec le groupe italien 9999 un séminaire d'architecture conceptuelle, intitulé « S-Space », au sein d'une boîte de nuit de Florence, la Space Electronic[476]. Cette « Ecole Séparée Pour l'Architecture Conceptuelle d'Expansion »[477] propose à partir de 1969 des séminaires à mi-chemin entre le cours didactique et le « happening », et le lieu atypique de réunion, d'ailleurs conçu par 9999, renforce la volonté affichée de concevoir l'architecture autrement.

L'expérience menée à la Space Electronic s'achève au cours de l'année 1971. S'ensuit une période de deux années de travail filmographique, durant lesquelles le groupe va tenter de proposer une approche philosophico-anthropologique[478] de l'architecture, en la réduisant à des actes simples et primordiaux : c'est la naissance de la série des *Atti Fondamentali* (les « Actes Fondamentaux ») (**fig. 40, 81, 129, 132**). Ce retour aux sources, à l'essence des choses, est souhaité comme « un act of coherence, or a last try at salvation (…) »[479]. En étudiant les relations entre l'architecture et ces actes fondamentaux, les membres de Superstudio espèrent trouver une nouvelle voie, proposer une approche inédite de l'architecture : il s'agit pour eux d'une « therapy for

[475] BRANZI, Andrea, « Notes on No-Stop City : Archizoom Associates 1969-72 », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.182.
[476] La boîte de nuit « Space Electronic » a été conçue d'après la « Tesi di Laurea » de Fabrizio Fiumi, le fondateur du groupe 9999. Le projet consistait pour lui à créer un espace multimédia, qui soit un lieu de rencontre pour les artistes d'avant-garde, un lieu propice aux installations, aux arts visuels et à la musique, sur le modèle du « Living Theater » de New York.
[477] En italien, les initiales de la « Scuola Separata Per l'Architettura Concettuale Espansa » forment l'acronyme S-Space.
[478] Il est intéressant de noter que le récent développement des sciences humaines, et plus spécifiquement de l'anthropologie rencontre un écho certain chez les jeunes architectes européens. Cela se ressent notamment dans les différents projets proposant une réflexion sur l'habitat minimal et le nomadisme. Les sciences humaines fournissent à la fois un cadre de recherche, mais aussi les instruments théoriques permettant d'amorcer de telles recherches.
[479] (un acte de cohérence, une dernière tentative de trouver le salut.). SUPERSTUDIO, « The Fundamental acts, introduction », texte de 1971-73 reproduit dans VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.192 (notre traduction).

the removal of all archimanias. »[480]. Cette réflexion part du présupposé d'une vie sans travail, donc à réinventer[481].

L'un des principes récurrents dans les différents textes relatant les actes fondamentaux (Vie, Education, Cérémonie, Amour, Mort), est le souhait de se défaire de la structure tridimensionnelle de l'architecture. A la différence de Yona Friedman ou de Constant, qui proposaient déjà un bouleversement important en réduisant l'architecture à une grille – sous forme de mégastructure ou de superstructure – les membres de Superstudio recherchent l'annulation de toute barrière entre intérieur et extérieur. Pour cela, ils proposent différentes attitudes, allant du mécanisme mental et spirituel au monde totalement artificiel, montrant ainsi la flexibilité de leurs propositions – et sous-entendant par là même la rigidité des autres projets contemporains. La seule matérialisation envisagée est celle d'une grille assurant la transmission de l'énergie et de l'information : dans les représentations, cela se traduit soit par un quadrillage transparent disposé au sol et parfois en hauteur (*Life – Supersurface*, 1971,[482]), soit par un quadrillage formant un pavement mat ou réfléchissant[483] (*Life – Supersurface, fruits and wine*, 1971, **fig. 80**, *Life – The encampment*, 1971-72). L'intérêt d'une telle grille de réseau est de couvrir toute la surface souhaitée, qu'elle soit habitable ou non[484]. A

[480] (une thérapie pour le retrait de toutes les archimanias.). SUPERSTUDIO, « The Fundamental acts, introduction », texte de 1971-73 reproduit dans VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.192 (notre traduction).

[481] Il est intéressant de remarquer la différence de positionnement avec les membres du groupe Archigram, qui étaient prêts à créer des villes mobiles (*Cities : Moving*, 1964) afin de se déplacer là où on pourrait potentiellement les embaucher. A l'inverse, les membres de Superstudio choisissent de renier totalement le travail, en ce qu'il ne constitue pas à leurs yeux un élément fondamental, disons vital, pour l'être humain.

[482] Pour cette série, comprenant un film et de nombreux collages, les titres sont donnés en anglais car la réflexion sur l'Acte Fondamental « Life » avait été présentée en 1972 à l'exposition « Italy : the new domestic landscape » au M.O.M.A. à New York, ce qui amena Superstudio à traduire les titres de cette série en anglais. Il est intéressant de noter que les titres « Supersurface » ou « Life » sont en réalité des abréviations du titre complet de la série qui était « Life, or the Public Image of Truly Modern Architecture. Supersurface : an alternative model of life on Earth. »

[483] « The material had a perfectly smooth surface, neither shiny nor opaque : it was impossible to say whether this had become so because of the passing of innumerable people or through the use of machines. There was no trace of the passage of time since the date of construction of this work, no reference as to style or epoch ; no noticeable trace of deterioration due to atmospheric agents. » (La matière avait une surface parfaitement lisse, ni brillante ni opaque : impossible de dire si cela résultait du passage d'un nombre incalculable de personnes ou plutôt de l'utilisation de machines. Il n'y avait aucune trace du passage du temps depuis la date de la construction de cette œuvre, aucune référence à un style ou à une époque, pas plus que de trace remarquable d'une quelconque dégradation due aux causes atmosphériques.). SUPERSTUDIO, « The Fundamental acts, Death », texte de 1971-73 reproduit dans VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.210 (notre traduction).

[484] L'idée d'un tel réseau peut aussi être reliée aux premiers essais du réseau Internet, menés dès 1962 aux Etats-Unis, et dont les rapides évolutions étaient relayées par la presse et par les chercheurs dans les universités européennes.

chaque croisement, des nœuds du réseau servent de repère, à l'instar des actuelles coordonnées G.P.S. exprimées en latitude et longitude, permettant de localiser n'importe quel point du globe. Régulièrement, des points de croisement importants sont signalés par la mise en place d'un « universal plug », ressemblant dans les collages à un ordinateur de deux mètres de haut, couvert de boutons, de voyants et de prises[485]. Cependant, dans les textes accompagnant ces collages, les membres de Superstudio expliquent bien qu'il s'agit une fois encore de comprendre cette théorie du réseau et de la grille comme « a visual-verbal metaphor for an ordered and rational distribution of resources »[486], et non comme le projet d'une réalisation matérielle en trois dimensions. Cette intention métaphorique nous est confirmée par les collages eux-mêmes, dans lesquels les personnages, les éléments naturels et la grille sont juxtaposés sans effet d'illusion, sans réalisme, afin que l'on comprenne bien qu'il s'agit de propositions relevant uniquement du champ conceptuel.

Après une période de deux années consacrée à la réflexion sur les *Atti Fondamentali*, le désir de collaboration entre les jeunes architectes italiens ressurgit, et se concrétise lors de la création, à l'initiative d'Andrea Branzi, des « laboratoires de recherche » Global Tools, le 12 janvier 1973[487] (**fig. 146**). A travers un réseau de lieux et de personnalités répartis dans la ville de Florence, les Global Tools sont destinés à entretenir et à redonner une certaine énergie à la pensée radicale. Selon Natalini, ils étaient avant tout voués à « propagating the use of natural technical materials and related behaviours (…)

[485] L'influence de la fascination du groupe anglais Archigram pour les branchements est ici sensible, ainsi que dans la suite de ce texte, où les architectes proposent de disposer à intervalles réguliers des « magic box » ou « black box » constituant des bornes de branchement pour les appareils électriques. Rappelons que les projets *Plug-in City* (1964) et *Rokplug, Logplug* (1968), étaient connus des architectes italiens, notamment grâce à Adolfo Natalini qui avait ramené, vers 1965, un exemplaire de la revue *Archigram* au retour d'un voyage à Londres, amorçant l'intérêt des architectes florentins pour la revue et le groupe éponyme.

[486] (une métaphore visuelle-verbale de la distribution ordonnée et rationnelle des ressources.) SUPERSTUDIO, « The fundamental acts, Life », texte de 1971-73 reproduit dans VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76, op. cit.*, p.196, (notre traduction).

[487] La photographie rassemblant les différents membres le jour de la création des Global Tools fit d'ailleurs la couverture du numéro 377 de *Casabella*, en mai 1973. La revue, par l'intermédiaire d'Alessandro Mendini (qui en fut le Rédacteur en chef de 1970 à 1976), permit d'ailleurs aux membres des Global Tools de publier régulièrement, initiant dans le numéro de juillet 1973 une série d'articles intitulés « Global Tools documenti » (les documents des Global Tools). Le premier article de cette série fut confié à Superstudio. Voir SUPERSTUDIO, « Tipologia didattica », *Casabella*, n°379, juillet 1973, p.44-48.

with the goal of stimulating the untrammed development of individual creativity. »[488]. Dans ces « laboratoires » d'un genre nouveau, il s'agira pour les architectes engagés d'enseigner et de diffuser une nouvelle approche de la créativité, basée comme l'explique Natalini sur les matériaux eux-mêmes et ce qu'ils peuvent apporter à la création personnelle ou collective, mais aussi sur une réflexion concernant les nouvelles technologies et l'habitat de survie. Au sein des Global Tools, et jusqu'en 1975 environ, se retrouvent les protagonistes des principaux groupes florentins tels Zziggurat, 9999, U.F.O, Archizoom et Superstudio. Il est intéressant ici de noter que certains groupes sont encore formés, d'autres en cours de séparation, mais le souci de collaboration perdure, sous différentes formes. Ainsi les regroupements semblent perméables, et la communication paraît efficiente au sein du réseau ainsi créé : il s'agit là d'une spécificité italienne. L'épisode des Global Tools marque à la fois le point culminant du mouvement radical italien et le début de son déclin. Décrite par Peter Cook comme « a search for the Garden of Eden, a re-evocation of an Arcadian dream (…) »[489], cette entreprise voit progressivement ses membres se détacher de toute pensée commune afin de développer leurs propres théories. Selon Andrea Branzi, la dissolution progressive de ce réseau de « laboratoires » peut être considéré comme un échec pour les instigateurs des Global Tools, qui aura néanmoins permis de réaliser que :

> « (…) finiva così, e in maniera irrevocabile, la fiducia che esistesse una direzione unitaria delle trasformazioni politiche e culturali in corso. »[490].

Finalement, à partir de 1973, certains architectes, et ce dans le monde entier, vont commencer à changer d'opinion quant à la nouvelle société consommatoire et technologique, et à la liberté qu'elle était censée apporter.

---

[488] (promouvoir l'utilisation de matériaux techniques naturels et des comportements correspondants (…) dans le but de stimuler le développement infini de la créativité individuelle.). *Document 1*, texte de présentation des Global Tools, cité dans NATALINI, Adolfo, « How great Architecture still was in 1966… (Superstudio and Radical Architecture, Ten Years on) », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.185 (notre traduction). Texte initialement paru le 18 juillet 1977.

[489] (une quête du Jardin d'Eden, une ré-évocation d'un rêve d'Arcadie (…).). COOK, Peter, « Natalini Superstudio », *op. cit.*, p.49 (notre traduction).

[490] ((...) ainsi disparaissait, et de manière irrévocable, la confiance qu'il put exister une direction unitaire des transformations politiques et culturelles en cours.). BRANZI, Andrea, « Dal 1973 al 1980. La partecipazione », in *Il Design Italiano 1964-1990*, Milan, Electa, 1996, p.172 (notre traduction).

E Les groupes autrichiens

A l'instar de l'Italie, l'Autriche voit, dès le début des années 1960, plusieurs pôles de recherche architecturale se former autour des grandes villes, dont les deux principales sont Graz et Vienne. Dans un contexte architectural de rationalisme mécanique et systématique mis en place après-guerre, les cercles artistiques et architecturaux cherchaient en effet depuis le milieu des années 1950 à faire entendre leur désir de révolte et de changement. En art, cela se traduit par le développement du « Wiener Aktionismus » (l'Actionnisme viennois), mouvement formé autour d'Hermann Nitsch (né en 1938) et caractérisé par le choix quasi-exclusif de la performance comme moyen d'expression[491]. Comme le rappelle Günther Feuerstein, la puissance des évènements organisés par ces artistes « (…) ne fournissait aucun modèle qui aurait pu s'appliquer directement à l'architecture, [mais] encouragea les jeunes pionniers à prendre des mesures radicales. » [492]

Le contexte architectural autrichien est aussi marqué par plusieurs personnalités dont les conseils et l'enseignement se sont avérés capitaux pour la jeune génération, tel

[491] On considère généralement que le début de l'Actionnisme est marqué par le *Orgien Mysterien Theater* (Théâtre des Mystères et Orgies), que Nitsch avait organisé en 1957. Toutefois, la *Première Action* - aussi nommée *Die Blutorgel* (l'orgue sanglant) – n'eut lieu qu'en décembre 1962 à Vienne. Nitsch est alors accompagné d'Adolf Frohner (1934-2007) et d'Otto Muehl (né en 1925). Ils seront rejoints en 1964 par Günter Brus (né en 1938) et Rudolf Eberhard Schwarzkogler (1940-1969). L'appellation « Wiener Aktionnismus » n'apparaîtra qu'en juillet 1965. Les « actions » organisées par ces artistes ont la plupart du temps une dimension scatologique, violente et dérangeante, les artistes mettant en scène leurs propres corps, et leurs souffrances (Günter Brus, *Selbstverstümmelung* (automutilation), 1965). La provocation avait pour but de susciter une réflexion sur les rapports à autrui et à la société, en transgressant les codes, tabous et valeurs, ce qui valut à Günter Brus six mois de prison et l'exil à Berlin en 1968, suite à la performance intitulée « Kunst und Revolution » (Art et Révolution). La recherche de dépassement des limites eut également des conséquences tragiques, notamment pour Rudolf Eberhard Schwarzkogler qui, après des actions toujours plus violentes et autodestructrices, mit fin à ses jours en sautant d'une fenêtre en 1969.

[492] L'analyse est intéressante en ce que Feuerstein distingue nettement les spécificités autrichiennes ainsi que les principales différences entre les artistes et architectes de l'époque ; aussi avons-nous souhaité reproduire ici l'ensemble de la réflexion de l'auteur : « La jeune avant-garde architecturale de Vienne se distinguait assez nettement des tendances internationales de la même époque, en ayant continuellement pour objectif l'action et la prodution, ne se contentant pas simplement de la création de dessins. Alors que l'Aktionismus de Vienne ne fournissait aucun modèle qui aurait pu s'appliquer directement à l'architecture, il encouragea les jeunes pionniers à prendre des mesures radicales. Les évènements architecturaux mis en œuvre à l'époque, avaient un caractère activiste, chacun suivant son propre scripte. (…) Un facteur à ne pas omettre, cependant, est le caractère oppresseur et pénible du travail des activistes viennois qui se transforma finalement en qualités hédonistes et érotique. Pourtant, la douleur, la maladie, la blessure et la mort restèrent des thèmes-clés des concepts architecturaux. ». FEUERSTEIN, Günther, « L'Architecture visionnaire en Autriche dans les années soixante et soixante-dix, inspirations, influences, parallèles », *in Architecture Radicale*, catalogue d'exposition à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, *op. cit.*, p.99.

Frederick Kiesler (1890-1965), alors actif aux Etats-Unis[493], mais dont l'archétypale *Endless House* (Maison sans fin), développée depuis 1947, était désormais célèbre dans le monde (**fig. 63**). On en retiendra la forme ovoïde liée à la structure en « coque-monolithe » (l'expression est de Kiesler), les principes de flexibilité et d'interprétation, ainsi que le caractère « non-fini » de l'espace[494].

La seconde personnalité influente à évoquer est Hans Hollein (né en 1934). Formé en Autriche, en Suède et aux Etats-Unis, Hollein exerce à partir de 1964 en tant qu'architecte indépendant à Vienne[495]. L'exposition « Architektur, work in progress » qu'il y avait organisée l'année précédente lui offrit un large écho dans le milieu artistique et architectural[496]. De ses premiers projets théoriques, la jeune génération retiendra entre autres la puissance des photomontages tels *City, communication interchange* (Ville, échangeur de communication), de 1962[497] (**fig. 64**), ou *Aircraft-Carrier City* (la Ville porte-avion), de 1964 (**fig. 66**). Mais les références qui marqueront le plus les architectes viennois sont celles de deux textes manifestes publiés par Hollein, *Absolute Architektur* (Architecture Absolue) publié en 1962-63 avec Walter Pichler[498], et *Alles ist Architektur* (Tout est architecture), publié en 1968[499]. Du premier,

[493] Dans *Archigram*, n°6, paru à l'automne 1965, il est d'ailleurs mentionné dans le « Directory of experimental architects » (Annuaire des architectes expérimentaux), page 4, dans la catégorie « Adress not know by Archigram but significant » (Adresse inconnue d'Archigram mais important), en tant que « Frederic Keisler [sic], USA ».

[494] Pour la nuance entre « sans fin », « infini » et « non fini », et les différentes interprétations du terme « endless » dans l'œuvre de Frederick Kiesler, voir SONZOGNI, Valentina, « Frederick Kiesler et la Maison sans fin », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°349, p.48-57, et plus spécifiquement la note 9 p.53.

[495] Il quittera à nouveau Vienne en 1967 pour devenir professeur et directeur de la section Architecture de l'Académie nationale des Beaux-Arts de Dusseldorf jusqu'en 1976, avant un nouveau retour en Autriche, en tant qu'enseignant et architecte à dimension internationale.

[496] Il est par exemple mentionné dans *Archigram*, n°9, 1970, p.10, en tant que figure importante de l'avant-garde architecturale autrichienne. Cité en premier dans une liste d'une dizaine de noms dressée par Peter Cook, son nom est suivi de la précision suivante, entre parenthèses : « at 35 the daddy of it all » (à 35 ans, le « papa » de tout ce groupe), attestant de sa position de pionnier.

[497] Cette image est d'ailleurs partiellement reproduite dans *Archigram*, n°5, paru à l'automne 1964, page 9, ce qui atteste de la bonne diffusion et du succès de ces représentations, y compris en dehors de l'Autriche.

[498] Walter Pichler (né en 1936) obtient son diplôme en design à la « Hochschule für angewandte Kunst » (l'Académie des Arts appliqués) de Vienne en 1959. Il commence sa carrière aux côtés d'Hans Hollein, et s'oriente donc vers l'architecture. Peu après la publication du manifeste « Absolute architektur », et l'exposition manifeste « Architecture, work in progress » à la Galerie Nachst St-Stephan à Vienne, et sous l'influence de l'Actionnisme, il choisit de modifier sa pratique architecturale : sa réflexion se porte désormais sur le « rituel architectural », dans lequel l'homme se trouve soumis aux objets. Le symbolisme et la dimension émotionnelle de ses projets feront de lui une référence pour l'avant-garde radicale européenne, et notamment pour les groupes italiens. Dans les années 1970, sa réflexion prendra un tour nouveau, en s'axant sur les notion de mémoire, d'espace et de mise en scène, comme en témoignera l'exposition « Walter Pichler » qui lui sera consacrée en 1971 par le Museum des 20. Jahrhunderts, à Vienne.

on retiendra la célèbre citation, reprises à de multiples occasions pour commenter les tendances architecturales autrichiennes :

> « L'architecture est élémentaire, sensible, primitive, brutale, effrayante, violente, dominatrice. »[500]

Dans le second manifeste, c'est la vision interdisciplinaire qu'il propose de l'architecture qui va réellement inciter les lecteurs à réfléchir sur leur conception de l'environnement et de l'art de bâtir. Alors qu'en art, on s'interroge sur la progressive intégration d'objets triviaux et l'association d'autres disciplines à la création, il semble qu'en architecture, ce souci « inclusif » se manifeste également, et que l'Autriche soit le point de départ de ce questionnement.

C'est donc dans un contexte dynamique et stimulant, bien que teinté selon Pierre Restany d'un certain *pathos*[501], que les jeunes architectes de l'après-guerre vont évoluer. Pour en revenir aux deux principales villes dans lesquelles la nouvelle création choisit de s'exprimer, il convient de rappeler qu'à Graz, tout comme à Vienne, le point focal de l'activité des jeunes architectes en quête de changement se situe dans un premier temps à la « Tecnische Hochschule » (l'Université technique), puis au sein de galeries qui accueilleront les expositions et les performances, voire directement dans la rue, lieu favori d'expression des Activistes.
Sans oublier l'importance de Graz dans la mise en place de ces différentes tendances créatrices, le choix a été fait de centrer le propos de cette étude sur la ville de Vienne, notamment en raison de la relative importance des témoignages visuels conservés (photographies, manifestes etc.), mais aussi en raison du dynamisme de certains lieux

---

[499] Hans Hollein utilisa le support de la revue *Bau, Schrift für architektur und Stadtebau*, dont il était l'un des rédacteurs en chef, pour publier ce texte pour la première fois, dans le numéro 1-2, en janvier 1968 (p.138-139). C'est en raison de la présence de ce texte que ce numéro du magazine est un numéro double.
[500] HOLLEIN, Hans, « Absolute Architektur », texte reproduit et traduit dans *Les Années Pop 1956-1968*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2001, non paginé. Rappelons néanmoins que la suite de cette citation, souvent – et à dessein – omise, apporte quelque nuance en ces termes : « Mais elle est aussi l'incarnation des émotions les plus subtiles, l'enregistrement des excitations les plus délicates, la matérialisation du spirituel. » Les aspects principaux de la création autrichienne – violence, sensibilité et psychologie – s'y trouvent donc condensés.
[501] « Contrasting the play-oriented and apolitical optimism and Pop positivism of Archigram, the Viennese scene came up with the globalizing pathos of Hans Hollein (…). » (Contrastant avec l'optimisme ludique et apolitique et le positivisme Pop d'Archigram, la scène viennoise apparut avec le *pathos* globalisant d'Hans Hollein (…).). RESTANY, Pierre, « Festa per i sessanta », *Domus*, mai 2001, p.131 (notre traduction).

capitaux, dont la Galerie Nächst St-Stephan, qui fut pendant plusieurs décennies l'un des hauts lieux de l'architecture radicale autrichienne[502]. Dans ce lieu historiquement et architecturalement notoire, une forme de « résistance active » s'organise, mue par les jeunes diplômés ; Franco Raggi (né en 1945), architecte et designer alors actif en Italie, en propose une vision à la fois sévère et pertinente :

> « Ce n'est pas un pur hasard que Pichler, Hollein, Terzic, Peintner, Missing Link, Himmelblau et bien d'autres vivent et travaillent à Vienne, ville de la grande cérébralité restante d'un empire dont on se souvient aujourd'hui, à échelle nationale, avec plus d'ironie que de faibles regrets. La ville elle-même et ses habitants semblent immunisés contre la frénésie du 'progrès', la volonté d'expansion économique et d'accroissement de la consommation, comme s'ils avaient déjà vécu cela, et dans un ralentissement du métabolisme, ils regardaient les autres se fatiguer dans une folie lucide, à diriger la mythologie de la grande métropole (le pire est déjà arrivé) (McLuhan).
>
> L'architecture a des possibilités d'expression limitées dans une ville dont l'évolution est lente. La difficulté réside dans le recyclage d'un patrimoine déjà existant. C'est pour cette raison que le travail des jeunes architectes (Missing Link, Himmelblau) a tendance, dans le même esprit qu'un certain groupe italien, à interpréter systématiquement la ville comme condensateur social de communications sclérosées (…). N'obtenant aucune commission définitive, ils ont monté une attaque corrosive contre l'impuissance représentative de l'architecture viennoise en tant que qualité, comparée à l'enchevêtrement inextricable des strates du banal et du commun, à la fois en ville et à la maison, et leur critique touche tout le paysage culturel. »[503]

C'est donc à partir de ce constat d' « impuissance représentative de l'architecture viennoise » que les architectes vont tenter de proposer une vision renouvelée de leur profession. Parmi la multitude de groupes et de personnalités alors actifs en Autriche – Hans Hollein, Walter Pichler, Raimund Abraham, Friedrich St-Florian[504], Haus-Rucker-

[502] Située en plein centre de Vienne, cette galerie existe d'ailleurs toujours.
[503] RAGGI, Franco, « L'Orchestre de Vienne », *in Architecture Radicale*, catalogue d'exposition à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, *op. cit.*, p. 81-83.
[504] Friedrich St-Florian (né en 1932) et Raimund Abraham (né en 1933) sont des figures importantes de la scène architecturale autrichienne, cependant, dès la fin de leurs études, ils ont choisi de partir enseigner et

Co, Coop Himmelb(l)au, Missing Link[505], Max Peintner[506], Salz der Erdre[507], Zünd Up[508] etc. – cette étude apportera une attention particulière aux groupes viennois Haus-Rucker-Co et Coop Himmelb(l)au, respectivement fondés en 1967 et 1968 et tentera de mettre en valeur la spécificité de leurs représentations, caractérisées par « la transgression, le renversement et la négation »[509].

exercer aux Etats-Unis, ce qui les place hors de la sphère de cette étude. Notons que leurs cabinets se trouvent toujours aux Etats-Unis aujourd'hui.

[505] Le groupe « Missing Link », né en 1970, était formé de Adolf Krischanitz (né en 1946), Otto Kapfinger (né en 1949) et Angela Hareiter (née en 1944), tous diplômés de la « Technische Hochschule » de Vienne.

[506] Né en 1937, Max Peintner se distingue des autres protagonistes de l'avant-garde architecturale par sa formation de peintre, reçue à l' « Akademie der Bildenden Kunste » (l'Académie des Arts plastiques) de Vienne. Cependant, son intérêt pour les dessins architecturaux visionnaires destinés à dénoncer avec ironie le progrès et la technologie, fait que ses représentations sont généralement considérées comme des représentations d'architecture.

[507] « Salz der Erde » (le Sel de la Terre) se compose d'Hans Jascha, Wolfgang Brunbauer et Günther Matschina. Le groupe mêlant artistes et architectes a été fondé en 1970, et était en étroite relation avec le groupe Zünd-Up, dont il constituait une « extension » selon Timo Huber (Zünd Up). (Entretien avec Timo Huber, février 2008, notre traduction).

[508] Timo Huber (né en 1944), Bertram Mayer (né en 1943), Michael Pühringer (né en 1945) et Hermann Simböck (né en 1945), tous étudiants à la « Technische Hochschule » de Vienne, forment le groupe Zünd-Up en 1967. Ce nom est composé du mot allemand « Zünd » (qui signifie « brûler », en référence à la Guerre du Vietnam, Woodstock et Mai 1968) et du terme anglais « Up », choisi en hommage à la forte influence anglosaxonne ressentie durant les années 1960 (ils étaient notamment en contact avec Archigram). L'objectif du groupe était de mêler les performances, l'architecture, le cinéma et l'engagement politique afin de susciter des réactions et une participation active de la part des spectateurs. Le groupe ne s'est jamais réellement dissout, mais aujourd'hui, seuls Timo Huber et Michael Pühringer travaillent ensemble sous ce nom.

[509] Ces trois qualificatifs sont empruntés à Eeva-Liisa Pelkonen (PELKONEN, Eeva-Liisa, *Achtung architektur ! Image and phantasm in contemporary Austrian architecture*, *op. cit.*, p.4.).

a- Haus-Rucker-Co

En 1967, à Vienne, est fondé le groupe Haus-Rucker-Co ; Il se compose de l'architecte et du peintre autrichiens Laurids Ortner et Klaus Pinter (tous deux nés en 1941), et de l'architecte roumain Günter Zamp Kelp (né en 1940). En 1971, ils sont rejoints par le jeune frère de Laurids Ortner, Manfred Ortner (né en 1943)[510].

Au cours de leurs premières années d'existence, les membres du groupe vont bénéficier d'un certain écho dans le monde de l'architecture, au niveau européen[511]. Souhaitant étendre leur implantation et faire connaître leurs projets au-delà de l'Autriche, il décident, dès 1970, de créer des ateliers à Düsseldorf et à New York, qui deviendront indépendants en 1972, sous le nom de « Haus-Rucker-Co » (à Düsseldorf, composé des frères Ortner et de Günter Zamp Kelp) et « Haus-Rucker-Inc » (à New York, composé de Klaus Pinter et Caroll Michels). Ce dernier atelier sera dissout en 1977[512], alors qu'Haus-Rucker-Co se maintiendra officiellement jusqu'en 1992[513]. Dans le cadre de cette étude, seul le groupe Haus-Rucker-Co, actif à Vienne puis à Düsseldorf, sera étudié.

La majorité des travaux des années 1967-1970 est centrée sur les questions de la mobilité et de l'obsolescence. Fascinés par les formes obtenues grâce aux matériaux

[510] Ce dernier avait achevé ses études à la « Akademie der Bildenden Künste » (Académie des Arts Plastiques) de Vienne, ainsi qu'un cycle d'études d'histoire à l'Université de Vienne en 1967, mais s'était consacré à l'enseignement des arts plastiques pendant quatre ans, avant d'intégrer Haus-Rucker-Co.

[511] Ils sont notamment cités dans le numéro 9 de la revue *Archigram*, aux côtés de Coop Himmelb(l)au notamment, en tant qu'architectes importants de la jeune scène autrichienne (*Archigram*, n°9, 1970, p.10). Ils avaient également participé l'année précédente à l'exposition « Architecture autrichienne 1960-1970 », à La Chaux-de-Fonds, dont le catalogue les présentait ainsi : « La société Haus-Rucker-Co (Ortner, Zamp et Pintner) [sic] fabrique avec des moyens pneumatiques et autres des constructions et des objets poétiques-psychologiques. Il est imaginable que ce genre d'architecture artistique-décorative qui n'est guere plus qu'un hobby connaisse un grand succès commercial. A ce moment elle sera probablement réduite au niveau de la camelote. Tenant compte du fanatisme et de la sériosité messianique avec lesquels cette production a été lancée dans le monde entier, les apports viennois ne manquent pas de charme et de poésie, pourvus parfois d'un brin d'ironie. ». (ACHLEITNER, Friedrich, « Réflexions sur l'architecture autrichienne », in HUFNAGL, Viktor, PANHOLZER, Peter (et al.), *Architecture autrichienne 1960-1970*, catalogue d'exposition à La Chaux-de-Fonds du 03/05/1969 au 19/05/1969, Redl, Vienne, 1969, non paginé).

[512] A la suite de cela, les membres de cet atelier vont se détacher de l'architecture. En effet, Klaus Pinter débute une activité d'artiste et Caroll Michels une activité d'écrivain et de journaliste.

[513] En réalité, en 1987, Laurids et Manfred Ortner créent leur propore agence à Vienne « Ortner Architekten », toujours active aujourd'hui sous le nom de « Ortner & Ortner Baukunst ». Günter Zamp Kelp, quant à lui, commence à éxercer en indépendant, mais choisit de rester en Allemagne, à Düsseldorf dans un premier temps, avant de créer un second cabinet (simplement nommé comme le premier « Zamp Kelp ») à Berlin. La date de 1992 correspond à l'annonce officielle de dissolution du groupe, qui eut lieu à la suite de l'exposition rétrospective « Haus-Rucker-Co, Objekte, Konzepte, Bauten 1967-92 » à la Kunsthalle de Vienne, les architectes considérant cet évènement comme le point final de leur aventure commune.

gonflables, les membres d'Haus-Rucker-Co vont en effet proposer – à l'instar de nombres de leurs confrères – de nombreuses visions de ce qu'une architecture pneumatique pourrait changer dans la vie de chacun. Ainsi, les deux premiers projets qu'ils expérimentent à partir de 1967, *Mind Expander* (« l'extenseur d'esprit ») (**fig. 67**) et *Pneumacosm* (« le cosmos pneumatique »), recèlent déjà les germes des futures thématiques qui seront développées par le groupe au fil des années, résumées en ces termes par Torsten Schmiedeknecht :

> « [They search] for strategies to encourage the city dweller to reread the urban environment by re-employing forgotten capabilities of encountering the physical environment in a more sensual way. »[514]

Aussi, de façon générale, leurs projets se présentent davantage comme des incitations à la réflexion, et des maquettes grandeur nature, que comme de réelles solutions ou des projets concrets (*Ballon für Zwei* (« ballon pour deux »), 1967 ; *Gelbes herz* (« cœur jaune »), 1968, **fig. 68**). La réflexion est essentiellement axée sur l'intériorité, la sensation, et surtout la perception de l'environnement, mais aussi de son propre corps, intérêt qu'ils partagent avec le groupe Coop Himmelb(l)au.

Cependant, contrairement à leurs concitoyens, ils affichaient un sens de l'humour et une certaine confiance en l'avenir. Malgré le caractère parfois jugé dystopique de leurs projets, ils affichaient un certain positivisme envers le futur, expliquant seulement qu'il faudrait que l'architecture et la technologie permettent à l'homme de rattraper son retard sur le monde qui l'entourait. Une preuve de cet état d'esprit réside dans l'organisation d'une « action » à l'occasion du premier atterissage sur la Lune : intitulé *Mondessen* (« manger la lune »), cet évènement consistait à distribuer publiquement et gratuitement de copieux morceaux de gâteau recouverts de massepain afin d'imiter la surface lunaire, pour que chacun puisse « manger » son morceau de Lune… Cet état d'esprit positif, optimiste, les distingue donc de la plupart des groupes contemporains, notamment lorsqu'ils annoncent :

[514] ([Ils recherchent] des stratégies pour encourager le citadin à relire l'environnement urbain en adoptant à nouveau les capacités oubliées d'aller à la rencontre de l'environnement physique de façon plus sensuelle.). SCHMIEDEKNECHT, Torsten, « The Ephemeral in the work of Haus-Rucker-Co », *Architectural Design*, n°9-10, 1998, p.38 (notre traduction).

> « For many people, the future is scary. Full of horrible robots, strange rays and artificial. For us, the future is bright yellow, like Vanilla Ice-cream. Refreshing, smelling nicely and soft. Vanilla Future. »[515]

Cependant, à côté de ces évènements et expériences à l'échelle de l'individu, les membres d'Haus-Rucker-Co vont tenter d'aller au-delà des systèmes de casques sensoriels et des cellules gonflables créant des environnements virtuels centrés sur un ou deux individus : ils vont étendre leur questionnement à l'échelle de la ville entière – principalement après la séparation en deux ateliers distincts.

Le groupe de Düsseldorf va ainsi accroître la notion de bulle protectrice et génératrice de sensations afin de conceptualiser un « village protégé », en 1970 (*Protected village*). Il reprendra cette notion de dôme protecteur, rappelant les théories de Buckminster Fuller mais en les réinterprétant, lors d'une exposition intitulée « Cover » au Museum Haus Lange de Krefeld (ville située au Nord-Ouest de Düsseldorf), en 1971 (**fig. 69**). Ce musée, situé dans la Maison Lange construite par Mies van der Rohe en 1921, avait en effet pour l'occasion été recouvert, disons plutôt entouré, par deux bulles attenantes[516] de vinyl blanc gonflées à l'air. Transformant, comme l'aurait fait Christo par un « Emballage », le lieu par sa nouvelle enveloppe, les membres du groupe espéraient faire passer un message environnemental aux visiteurs : le dôme les protégeait de la pollution environnante. Dans les différentes pièces de la maison, des installations étaient destinées à convaincre chacun du bien-fondé des environnements synthétiques et artificiels pour la survie de l'homme[517]. L'expérience vécue par le spectateur, au sein de cette maison de Style International, devait le marquer profondément et induire chez lui un questionnement : la lumière filtrée et l'absence de perspective visuelle étaient censées contribuer à le couper du monde. A son départ, on lui proposait enfin d'être lui-

[515] « Pour beaucoup de gens, l'avenir est effrayant. Plein d'horribles robots, de rayons étranges et artificiels. Pour nous, l'avenir se voit en couleur jaune vif, comme la Glace à la Vanille. Rafraîchissant, avec un parfum doux et délicat. Un Avenir à la Vanille. ». Haus-Rucker-Co, cité dans SCHMIEDEKNECHT, Torsten, « The Ephemeral in the work of Haus-Rucker-Co », *op. cit.*, p.40 (notre traduction, majuscules reproduites d'après le texte original).

[516] Le plan en L avait en effet rendu impossible la couverture par une seule forme ronde, qui aurait été trop vaste et nui à l'effet de promiscuité recherché. Sur les photos d'époque, seules traces de cette performance, il semble que des arceaux métalliques soutiennent la structure plastique, mais cela est difficile à confirmer.

[517] A ce sujet, ils ont aussi declaré : « The built environment takes over the role that the natural landscape used to occupy : "Original Nature" only fits in as a fragment and module to the environment. » (L'environnement bâti reprend le role que le paysage naturel occupait jusqu'alors: la "Nature Originelle" n'y trouve sa place qu'en tant que fragment et module de l'environnement. » (notre traduction). Laurids Ortner, cité dans SCHMIEDEKNECHT, Torsten, « The Ephemeral in the work of Haus-Rucker-Co », *op. cit.*, p.40.

même « emballé » dans de la toile vinyle, afin de continuer à vivre cette expérience, et d'être protégé de la pollution environnante[518]…
Par son originalité et son degré de participation, cette installation est très significative du message qu'Haus-Rucker-Co souhaitait diffuser : à la rigueur et à l'immobilisme de la géométrie de l'architecture du début du siècle, les membres du groupe opposaient les structures gonflables, la dématérialisation des façades, l'obsolescence et les sensations. L'expérience primait sur la pérennité, la perception sur la construction.

Il convient donc de comprendre leur réflexion sur l'éphémère dans un sens plus large qu'il ne paraît de prime abord : l'éphémère ne réside pas seulement dans la flexibilité et l'instabilité inhérente aux structures proposées et expérimentées, il réside aussi et surtout dans la conception générale de ce qu'est l'architecture, et de la façon dont elle peut s'insérer dans la vie de chacun et dans l'avenir. Ne se sentant pas à même de prédire ce que sera la ville de demain, le groupe Haus-Rucker-Co préfère s'orienter vers une architecture de l'éphémère, expérimentale, afin de tester de nouvelles techniques et matériaux, et d'en faire un creuset d'idées pour les générations futures. Sans contraintes, sans implantation durable, ils souhaitent offrir l'opportunité à chacun d'inventer son futur mode de vie, grâce à cette « école de l'étonnement »[519].

[518] « Things seen », *Design*, n°276, 1971, p.69 (notre traduction).
[519] « Ecole de l'étonnement » est l'expression favorite des membres du groupe Haus-Rucker-Co pour décrire le processus que leurs structures éphémères initiaient.

b- Coop Himmelb(l)au

Le groupe Coop Himmelb(l)au a été formé à Vienne en mai 1968 par les architectes autrichiens Michael Holzer (né en 1943) et Wolf D. Prix (né en 1942) et l'architecte polonais Helmut Swiczinsky (né en 1944), tous diplômés de la « Technische Hochschule » de Vienne[520]. Comme se le remémore Wolf D. Prix :

> « A role model for our name was the rock'n roll groups of that period ; so rather than calling ourselves "Prix and Swiczinsky" we decided to give ourselves a group name. »[521]

Le nom du groupe, qui au départ s'écrit « Coop. Himmelblau », insiste sur le principe d'une coopérative ou coopération, le point marquant le fait qu'il s'agit d'une abréviation. Cette signature collective conférait donc aux membres du groupe un certain anonymat. En 1968, « Coop. Himmelblau » signifiait donc « la coopérative bleu ciel ». Cependant, après quelques années d'existence, le nom du groupe va légèrement se modifier pour devenir « Coop Himmelb(l)au », le point de l'abréviation ayant disparu, et la lettre « l » se trouvant à présent entre parenthèses, ce qui introduisit une dimension ambiguë, le nom pouvant être compris comme « la coopérative de construction céleste », ou, comme l'a suggéré Chantal Béret, « la coopérative pour construire le bleu du ciel »[522]. La date de ce changement n'est pas précise, mais nous supposons qu'il intervint en 1971, lorsque Michael Holzer quitta le groupe[523], le changement de la structure nominale faisant écho au changement de la structure interne du groupe.

---

[520] Notons que Wolf D. Prix et Helmut Swiczinsky complètent tous deux leurs études à l' « Architectural Association » de Londres, formation que Wolf D. Prix ira perfectionner à Los Angeles, au « Southern California Insitute of Architecture ».

[521] (Les groupes de rock'n roll de cette période ont constitué une source d'inspiration pour notre nom ; et donc, plutôt que de nous appeler "Prix et Swiczinsky", on a décidé de prendre un nom de groupe). PRIX, Wolf D., « An Architectural Design Interview », *op. cit.*, p.53 (notre traduction). Notons que dans cet entretien, Wolf Prix omet délibérément de citer Michael Holzer, alors que ce dernier faisait partie du groupe lorsque le nom a été trouvé.

[522] BÉRET, Chantal, « Construire le bleu du ciel », *Artpress*, n°177, 1er février 1993, p.49.

[523] Les raisons du départ de Holzer sont obscures. Néanmoins, il semble que, du point de vue des critiques, le groupe ait toujours été un binôme, comme si la personnalité de Holzer n'avait jamais pu émerger du groupe. Le groupe ainsi constitué existe toujours, a fondé un deuxième cabinet à Los Angeles en 1988, et compte de nouveaux membres dont un associé depuis 2000, Wolfdieter Dreibholz (né en

La production de Coop Himmelb(l)au se caractérise dès 1968 par une prise de position radicale par rapport au contexte architectural autrichien. Suivant les théories de Walter Pichler et Hans Hollein, et s'inscrivant en partie dans la lignée des Actionnistes, les membres du groupe intègrent à leurs premiers projets les dimensions de sensibilité, de symbolisme et choisissent de s'exprimer essentiellement par des performances ou « actions » (« aktionen »)[524] :

> « We decided to have our actions in the street in order to avoid being urged into a museum.
> At first, our actions in Basel and Vienna were friendly. But surprisingly they caused such strong aggressions in the public that our actions became more aggressive. »[525]

Ainsi, au fil des années, l'ambiance se dégageant des performances de Coop Himmelb(l)au se fait plus sombre, rejoignant les dimensions corporelles et les questionnements d'ordre psychologique chers aux Actionnistes. Considérés, mais aussi jugés frustrés et très cyniques par leurs homologues anglais[526], les membres de Coop Himmelb(l)au acquièrent dès les premières années de leur existence une certaine renommée, notamment grâce à différentes expositions telles « Trigon » (Graz, 1969) ou « The Austrian Exhibition » (Londres, 1973) par exemple. Cependant, en Autriche, ce sont surtout leurs actions qui les font connaître, et les positionnent rapidement en tête de l'avant-garde architecturale radicale. On en retiendra notamment les actions antonymiques *Weicher Raum* (« espace mou ») et *Harter Raum* (« espace dur »)

1941). Après une réduction progressive d'activité, Helmut Swiczinsky a pris sa retraite définitive en 2006, pour raisons de santé.

[524] Selon Gianni Pettena, les réflexions comportementales et les performances constituent la spécificité de l'architecture autrichienne : « Pour les Himmelblau, le travail de comportement dans le sens strict, dont Zünd Up et Salz der Erdre ne se différencient que de manière substantielle, constitue l'articulation la plus importante de la conduite autrichienne en architecture. ». PETTENA, Gianni, « Architecture radicale », *in Architecture Radicale*, catalogue d'exposition à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, *op. cit.*, p.79.

[525] (Nous avions decidé de produire nos performances dans la rue afin qu'on ne nous pousse pas à intégrer un musée. Au début, nos performances à Bâle et à Vienne étaient courtoises. Cependant, de façon étonnante, elles produisirent des réactions d'une telle agressivité chez le public qu'elles devinrent elles-mêmes agressives.). COOP HIMMELBLAU, *Architecture is now : projects, (un)buildings, actions, statements, sketches, commentaries, 1968-1983*, *op. cit.*, p.166 (notre traduction).

[526] « They [the Austrian] are far more cynical and frustrated than (say) the young English. ». (Ils [les Autrichiens] sont bien plus plus cyniques et frustrés que (par exemple) les jeunes anglais). COOK, Peter, « Archizone 2 », *Archigram*, n°9, 1970, p.10 (notre traduction).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

(**fig. 70**), menées à Vienne en 1970, et consisitant respectivement à répandre de la mousse sur le campus de l'Université de Vienne, et à provoquer des explosions en pleine campagne suivant le rythme cardiaque des architectes. Citons aussi l'installation *Haus mit fliegendem Dach* (« maison au toit qui s'envole »)[527] réalisée à Londres en 1973 (**fig. 71**), alors que les membres du groupe (à présent réduit à deux architectes) y effectuaient un séjour en tant que professeurs invités à l'Architectural Association. S'étant liés aux étudiants architectes anglais, ils organisent en leur compagnie leur première action londonienne, la *Haus mit fliegendem Dach*, consisitant à transformer une maison abandonnée en lieu de performance.

En parallèle de ces recherches et expériences, les membres du groupe mènent aussi, surtout au cours des premières années, un travail de « projetation » architecturale, les menant parfois à la réalisation de prototypes. S'étant intéressés, comme nombre de leurs contemporains, à l'architecture pneumatique[528], ils proposent ainsi en 1968 le projet et le prototype à échelle 1 de la *Villa Rosa*, une unité d'habitation – ressemblant à vaisseau spatial – construite dans un « new "building element", air. »[529] (**fig. 119**). Dans une recherche de flexibilité et de variabilité de l'architecture, le groupe Coop Himmelb(l)au rejoint le choix de la plupart de ses contemporains, et notamment des groupes français Utopie et Aérolande, en optant ici pour des matériaux plastiques. Ils y ajoutent une

[527] L'action *Haus mit fliegendem Dach*, avait pour sous-titre *Umbau eines Hauses zum Aktionsobjekt*, c'est-à-dire « tranformation d'une maison en action ». Cette maison, située au 30 Polygon Road, à Londres (NW1), fut en effet partiellement occupée et tranformée par les jeunes architectes autrichiens et anglais. Sur les photos conservées, on distingue une bâche recouvrant une partie de la façade, de l'herbe et des arbustes sur le toit, ainsi qu'une petite montgolfière en toile argentée qui s'élève au-dessus du toit. Cette performance aurait, selon certains, ralenti le processus de démolition alors à l'œuvre dans ce quartier. On voit ainsi combien les membres de Coop Himmelb(l)au devaient être charismatiques pour entraîner avec eux un groupe entier d'étudiants en architecture qu'ils connaissaient depuis peu et mettre en place une action dans le centre de Londres. Pour plus de détails sur cette installation, se reporter à COOP HIMMELBLAU, *Architecture is now : projects, (un)buildings, actions, statements, sketches, commentaries, 1968-1983*, *op. cit.*, p.180, et « Un tetto che vola », *Domus*, n°528, novembre 1973, p.57.

[528] Notons que l'emploi de matériaux gonflables constitue alors une sorte de mode dans le milieu artistique international, peut-être en réaction à la généralisation de l'emploi du béton, à sa pesanteur et aux esthétiques brutalistes qu'il pouvait engendrer. Ainsi, Andy Warhol organise l'exposition « Silver Clouds », constituée de ballons argentés gonflés à l'hélium présentés en suspension, à la Ferus Gallery de Los Angeles en 1966 et le Musée d'Art Moderne de la ville de Paris accueille l'exposition « Structures Gonflables », organisée par le groupe Aérolande, en mars 1968. En Angleterre, Cedric Price publie l'ouvrage *Air Structures* en 1971 (Londres, Her Majesty's Stationery Office), Graham Stevens publie l'article « Pneumatics and atmosphere » dans *Architectural Design* en mars 1972, et Arthur Quarmby fait paraître *The plastics architect* en 1974 (Londres, Pall Mall Press). Cet engouement généralisé pour les matières plastiques, le design et l'architecture gonflable commencera à décroître à partir de la crise pétrolière de 1973.

[529] ((…) un nouvel élément de construction : l'air.) Extrait de citation tiré de COOP HIMMELBLAU, *Architecture is now : projects, (un)buildings, actions, statements, sketches, commentaries, 1968-1983*, *op. cit.*, p.188 (notre traduction).

dimension plus typiquement autrichienne, celle des sens. En effet, dans chacun de leurs projets basés sur une structure pneumatique, et dont *Villa Rosa* est le premier exemple, ils vont souhaiter intégrer des projections sonores, des *stimuli* colorés et parfumés, destinées à faire vivre une réelle « expérience » aux occupants. La structure de l'architecture est ainsi changeante, au niveau de ses parois et de sa disposition, disons de son volume général, mais également au niveau des sensations qu'elle va procurer. A l'intérieur, l'homme se retrouve entouré des projections visuelles des mouvements de son propre visage, chaque petite contraction musculaire devenant, par ce jeu d'échelle, un évènement en soi[530]. Cela les amènera à déclarer :

> « Notre architecture n'a pas de plan physique, mais un plan psychique. Il n'y a plus de murs. Nos espaces sont des ballons palpitants. Notre pouls devient l'espace et notre visage, la façade de l'immeuble. »[531]

Enfin, dernier aspect important de ce projet, qui le situe dans la continuité d'autres projets européens contemporains comme le *Cushicle* d'Archigram (1966) (**cat. 207-213**) ou les *Gonflables* d'Hans Walter Müller (depuis 1965), la structure entière peut être repliée et réduite à la dimension d'une valise, ce qui la rend transportable, ou, comme la mode voulait que l'on dise à l'époque, « mobile ».

Ces principes d'architecture sensorielle, dématérialisée grâce aux matériaux gonflables, et mobile, vont constituer l'essentiel du questionnement du groupe en ce qui concerne les projets. On les retrouve dans *Herzraum* (« la pièce cœur », 1969, **fig. 72**) ou *Herzstadt Weisser Anzug* (« la ville cœur, le costume blanc », 1969, **fig. 51**), projets dans lesquels l'idée d'un casque sensoriel[532] se développe, réduisant ainsi la notion

---

[530] Selon Nadine Labedade, cette idée aurait été inspirée aux membres de Coop Himmelb(l)au par les premiers vols habités dans l'espace : ils auraient alors mené des recherches en vue de proposer à la NASA des environnements « psychiques », destinés aux astronautes. LABEDADE, Nadine, « Coop Himmelb(l)au », *in Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre*, *op. cit.*, p.163.

[531] Coop Himmelblau, cité et traduit dans ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*, *op. cit.*, p.221.

[532] Le principe du casque sensoriel est une thématique récurrente à l'époque en Autriche, elle est exploitée par leurs confrères du groupe Haus-Rucker-Co, mais avait été détaillée et mise en valaur dès 1968 par Hans Hollein, dans le texte « Alles ist architektur », qui eut une influence importante sur la jeune génération. Il était ainsi possible d'y lire : « Les casques des pilotes d'avions à réaction, de même, fournissent aussi des environnements semblables, mais dans un rapport au corps encore plus étroit et sous une forme encore plus concentrée. Connectés au réseau de télécommunication, ils prolongent les sens et les organes sensoriels en les mettant directement en rapport avec de vastes domaines. Le développement des capsules spatiales et, surtout, des combinaisons d'astronautes aboutissent à une synthèse et conduit à des formulations extrêmes de la situation d'une "architecture" d'aujourd'hui. On crée ici un "abri" qui,

d'environnement à celle des sensations, et plus spécifiquement des sensations du visage, abandonnant en quelque sorte le reste du corps à son sort terrestre, trivial.
Ces projets ne sont envisageables qu'en fonction des développements technologiques alors en pleine expansion (dans le cadre de la conquête spatiale notamment), mais, malgré la fascination machiniste qu'ils semblaient éprouver, les membres de Coop Himmelb(l)au affirmaient qu'il s'agissait seulement pour eux d'un moyen pour parvenir à leur fin, c'est-à-dire créer une nouvelle architecture, mieux adaptée à l'homme :

> « Technique is a means to the end but not a means in itself. Architecture is content, not shell. »[533]

A l'instar des positinnements d'autres groupes européens, la technologie apparaît ici comme une sorte d'extension du corps, mais chez Coop Himmelb(l)au, cela se traduit par une recherche comportementale et sensorielle qui tente de s'inspirer des produits fascinants de la nature, tels le nuage ou le cœur – leurs deux métaphores favorites – afin de proposer à l'homme un habitat d'un genre nouveau, en phase avec ses besoins physiques, mais aussi psychiques et psychologiques.

---

bien plus parfait que n'importe quel "bâtiment", garantit en outre un contrôle étendu de la température corporelle, du ravitaillement et de la récupération des matières fécales, du confort et d'autres éléments analogues dans des conditions extrêmes, tout en offrant une mobilité maximale. ». HOLLEIN, Hans, « Alles ist architektur », *op. cit.*, cité et traduit dans *Les Années Pop*, *op. cit.*, non paginé, document 68.6.

[533] (La technique est un moyen de parvenir à sa fin, mais pas une fin en soi. L'architecture, c'est le contenu, et non la coque.). COOP HIMMELBLAU, *Architecture is now : projects, (un)buildings, actions, statements, sketches, commentaries, 1968-1983*, *op. cit.*, p.184 (notre traduction).

F Contacts et interactions entre les groupes européens

> « Now at some point here a pedantic reader is going to mutter : "that is all very well as a gesture but isn't it irrelevant to the real problems…" etc, etc.
> I am not sure. The English would step back and inaugurate a series of discussions on "the future of urban growth", the Americans would commission a series of surveys, the French would propose a tension structure and the Italians would attempt to philosophise. But the Austrians needle the problem. They are inventive and articulate. »[534]

Ce constat, dressé par Peter Cook en 1970 est révélateur de la situation et du positionnement des différents groupes européens à l'époque : en effet, on y ressent la place dominante et centrale d'Archigram, puisque Cook se pose en observateur omniscient, l'importance de l'influence américaine, et les spécificités des principaux centres architecturaux européens – la France, l'Italie et l'Autriche. Si l'on reprend l'idée énoncée précédemment selon laquelle les groupes d'architectes peuvent être considérés comme des groupes sociaux, au sens défini par la psychologie sociale[535], il serait possible de dire qu'Archigram est le « groupe de référence » en Europe pour cette période, en suivant la définition de Sherif et Sherif énoncée comme suit :

> « Les groupes de référence sont les groupes auxquels l'individu se rattache personnellement en tant que membre actuel ou auquel il aspire à se rattacher

[534] (Maintenant nous arrivons à un certain point où un lecteur pédant va commencer à marmonner : "oui, c'est un très beau geste, mais en quoi cela est-il pertinent par rapport aux vrais problèmes…" etc, etc. Je ne suis pas vraiment sûr. L'Anglais prendrait du recul et commencerait toute une série de débats sur "l'avenir de la croissance urbaine", l'Américain organiserait une série d'enquêtes, le Français proposerait une structure tendue et l'Italien chercherait à philosopher. Mais les Autrichiens défient le problème. Ils sont inventifs et s'expriment très clairement.). COOK, Peter, « Archizone 2 », *Archigram*, n°9, 1970, p.10 (notre traduction).

[535] Rappelons par exemples la definition donnée par Henri Janne, selon laquelle : « Le groupe social est constitué d'individus unis par des relations dont le caractère *fonctionnel* l'emporte sur les aspects dysfonctionnels et dont le réseau s'organise par *complémentarité*. Le groupe social a un objet manifeste qui consiste en la réponse à un besoin objectif ou subjectif des membres ; relativement à ce besoin les membres ont entre eux plus de relations qu'ils n'en ont avec des individus extérieurs au groupe ou avec d'autres groupes. ». JANNE, Henri, *Le Système social. Essai de théorie générale*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, 1968, 575 pages, p.167.

psychologiquement ; ou, en d'autres termes, ceux auxquels il s'identifie ou désire s'identifier. »[536]

Cependant, dans le cas d'Archigram, il convient de rajouter à cette définition du groupe de référence une dimension négative, car Archigram est sujet à l'admiration des autres groupes, mais suscite également des réactions beaucoup plus vives et critiques, qui ne lui enlèvent pas pour autant sa position de référent, les réactions se faisant « par rapport » au groupe Archigram. Le groupe anglais reste donc, quelle que soit la réaction qu'il génère – admiration ou répulsion – l'étalon auquel on se mesure.

En tant que groupes sociaux, les groupes d'architectes peuvent s'interpénétrer – c'est parfois le cas en Autriche et en France, du moins temporairement – ou demeurer totalement extérieurs les uns aux autres[537]. Dans le cadre de cette étude, il semble judicieux de chercher à distinguer parmi les groupes du corpus ceux qui se connaissaient et se fréquentaient de ceux qui travaillaient de façon isolée, afin de déterminer s'il est possible de parler d'un courant créatif ou « réseau » relationnel européen entre les années 1960 et 1975. D'éventuels phénomènes d'influence pourront également ainsi être mis au jour.

Archigram étant donc le « groupe de référence », le choix a été fait de partir du dépouillement de la revue *Archigram* afin d'y relever les mentions des autres groupes architecturaux contemporains, européens, mais aussi américains et japonais. Il apparaît ainsi, à partir du numéro 3 de la revue – paru à l'automne 1963 – que le groupe anglais était bien renseigné sur l'actualité de la recherche en architecture, et lisait régulièrement des revues étrangères, comme *L'Architecture d'Aujourd'hui*[538] par exemple, afin d'être toujours au courant des nouveautés. Certains groupes ou architectes étrangers sont mentionnés à plusieurs reprises, et dans différents numéros, c'est par exemple le cas de Yona Friedman[539], et d'autres ne sont cités qu'une fois, avec un nom mal

[536] SHERIF, Muzafer, SHERIF, Carolyn, *Reference groups. Exploration in the conformity and deviation of adolescents*, New York, Harper et Row, 1964, cité dans DE VISSCHER, Pierre, *La Dynamique des groupes d'hier à aujourd'hui*, *op. cit.*, p.39.
[537] Nous suivons ici la théorie d'Eugène Dupréel. Cf. DUPRÉEL, Eugène, *Le Pluralisme sociologique*, Bruxelles, Office de Publicité, 1945, 80 pages, et plus spécialement les pages 8 à 10.
[538] *L'Architecture d'Aujourd'hui* est mentionnée comme revue de référence dans *Archigram*, n°4, mai 1964, p.18.
[539] Yona Friedman est cité dans les numéros 4, 5, 6 et 7 d'*Archigram*.

orthographié[540], notamment lorsqu'il s'agit d'un nom allemand ou autrichien. Cependant, les mentions d'architectes étrangers sont relativement rares ou évasives, jusqu'au numéro 6 – paru en novembre 1965 – qui marque le début d'une tendance qui ne quittera jamais le groupe, consistant à chercher à révéler et à prouver l'existence d'un réseau mondial architectural d'avant-garde, dont Archigram serait l'épicentre[541]. Cette volonté de mise en valeur des liens relationnels et théoriques trouve son apogée en 1970, avec le numéro 9 de la revue, dans lequel les architectes anglais vont proposer une carte intitulée « Archigram's international interchange »[542], présentant une vision du monde découpé en « Archizones »[543] (**fig. 143**). Comme le souligne avec pertinence Simon Sadler :

> « The identification of "Archizones" suggested Archigram's anxiety to comprehend its own position on the international stage. Perhaps Archigram needed to ascertain that it was at the centre of the activity (…). »[544]

Le groupe référent aurait donc lui aussi besoin de trouver des points de comparaison afin de se situer sur le plan architectural et théorique, au niveau mondial. La volonté de clarifier et de classifier les données peut surprendre de la part du groupe, et être interprétée comme une réaction au doute. Néanmoins, en dépit des questionnements sous-jacents, ces documents cartographiques demeurent précieux car ils témoignent

[540] Comme le souligna Reyner Banham avec humour dès 1966, la mauvaise orthographe des noms semble avoir été partie prenante de la politique éditoriale d'Archigram : « Architecture, staid queen-mother of the arts, is no longer courted by plush glossies and cool scientific journals alone but is having her skirt blown up and her bodice unzipped by irregular newcomers which are – typically – rhetorical, with-it, moralistic, mis-spelled, improvisatory, anti-smooth, funny-format, cliquey, art-oriented but stoned-out of their minds with science fiction images (…). » (L'Architecture, la reine-mère guindée des arts, n'est plus uniquement courtisée par les magazines scientifiques cossus, brillants et froids : elle voit maintenant ses jupes voler et son corsage se dégraffer avec l'arrivée de nouveaux-venus en situation irrégulière qui sont – typiquement – rhétoriques, dans le coup, moralisateurs, mal orthographiés, improvisateurs, anti-lisses, format-amusant, en clans, tournés vers l'art mais shootés aux images de science-fiction et déconnectés de leur esprit.)

[541] Voir à ce sujet les articles « Archigram – the international scene » et « directory of experimental architects », *Archigram*, n°6, novembre 1965, non paginé. BANHAM, Reyner, « Zoom wave hits architecture », *Design by choice*, Londres, Academy Editions, 1981, 152 pages, p.64. Article initialement paru dans *New Society*, le 3 mars 1966 (notre traduction).

[542] (Les inter-échanges internationaux d'Archigram). Cf. *Archigram*, n°9, 1970, p.3.

[543] Selon ce document, il y aurait en tout onze « archizones » dans le monde, réparties comme suit : Archizone 1, Royaume-Uni ; Archizone 2, Europe ; Archizone 3, Scandinavie ; Archizone 4, Union Soviétique ; Archizone 5, Afrique ; Archizone 6, Chine ; Archizone 7, Asie ; Archizone 8, Japon ; Archizone 9, Amérique du Nord ; Archizone 10, Amérique Latine ; Archizone 11, Asie Australe.

[544] (L'identification des "Archizones" suggérait de la part d'Archigram une certaine anxiété à comprendre sa propre position sur la scène internationale. Peut-être Archigram avait-il besoin de s'assurer qu'il était bien le centre des évènements (…).). SADLER, Simon, *Archigram, architecture without architecture*, *op. cit.*, p.152 (notre traduction).

d'une réelle originalité dans l'approche des phénomènes architecturaux[545], approche qui coïncide avec la mondialisation des rapports humains que les architectes commencent à expérimenter au quotidien. En proposant des articles – parfois très succincts – et des illustrations pour neuf des onze « archizones » qu'ils définissent[546], les membres du groupe témoignent en tout cas d'une culture architecturale générale très étendue, et semblent vouloir prouver qu'il existe de réels contacts entre tous ces mouvements à travers le monde. Qu'en était-il vraiment ? Les contacts et collaborations étaient-ils réels ou seulement épisodiques ? La revue *Archigram* était-elle vraiment au centre du débat, au cœur de l'actualité architecturale ? La réponse à de telles questions ne peut être univoque, en raison de l'ampleur des échanges et du réseau que ces interrogations supposent. En revanche, certains faits avérés peuvent être cités pour appuyer l'existence de contacts entre les différents groupes d'architectes.

Au vu des éléments précités, il est possible d'affirmer qu'Archigram possède indéniablement une position de choix au sein des groupes expérimentaux européens entre 1960 et 1975 : les nombreux articles qui leur sont consacrés par des revues françaises ou italiennes par exemple en témoignent[547]. De plus, il convient de garder en mémoire plusieurs expositions ou rencontres internationales qui ont eu pour effet de rassembler différents groupes et de leur permettre de se connaître. Là encore, Archigram a une position de pionnier lorsqu'il organise en 1966 les rencontres I.D.E.A. à Folkestone, réunissant des représentants de plusieurs pays différents autour d'évènements, de débats et d'expositions, durant plusieurs jours et dans un calme relatif[548]. Il faut néanmoins souligner ici que certains des membres que le groupe

[545] Deux ans auparavant déjà, dans le numéro 7 de la revue, le groupe avait utilisé une carte de l'Europe intitulée « Networks around the channel » (les réseaux autour de la Manche) afin d'expliquer avec quels architectes innovants ils étaient en contact, et où la revue *Archigram* était diffusée. Apparaissait également sur ce document « le réseau architectural de Team X », sur lequel se superposait celui d'Archigram. Cf. *Archigram*, n°7, décembre 1966, p.4 (notre traduction).

[546] Seules les Archizones 5 et 6, l'Afrique et la Chine, ne sont pas évoquées en details.

[547] A titre d'exemple, il est possible de citer les articles suivants : « Amazing Archigram », *Aujourd'hui, art et architecture*, n°50, juillet 1965 ; "Milanogram" alla Triennale », *Domus*, n°468, novembre 1968 ; « Archigram : l'imaginaire social vu de Londres », *Domus* n°469, décembre 1968 ; « Notizie Archigram », *Domus* n°476, juillet 1969 ; CELESTE, Patrick, RAYNAUD, Michel, « Archigram: la production d'un discours », *Architecture, Mouvement et Continuité* n°33, mars 1974 ; « Archigram, passi lunghi passi corti », *Casabella*, février 1975. Plusieurs extraits d'articles concernant le groupe sont d'ailleurs reproduits, dans leurs langues d'origine, dans le numéro 6 de la revue. Cf. *Archigram*, n°6, novembre 1965, non paginé.

[548] Simon Sadler rappelle en effet que Reyner Banham fit un coup de théâtre en annonçant la mort de l'architecture, qu'Hans Hollein fut traité de fasciste par Jos Weber, que Ron Herron fut accusé de créer des machines de guerre fascistes et totalitaires (*Walking City*) et que Claude Parent reçut le salut nazi de la part d'un groupe d'étudiants. (Voir SADLER, Simon, *Archigram, architecture without architecture*,

Archigram souhaita alors inviter s'étaient déjà retrouvés rassemblés l'année précédente à l'occasion d'une exposition intitulée « Exploration du futur », à la Saline d'Arc-et-Senans, à l'initiative de Claude Parent et Patrice Goulet qui avaient eu l'idée d'ajouter dans la scénographie une section contemporaine en regard des projets de Boullée et Ledoux[549].

Des rencontres d'une telle ampleur se sont reproduites par la suite, comme lors du congrès « Utopia e/o Rivoluzione » qui se tint à Turin en avril 1969, mais Archigram y participa avec retenue, le groupe se positionnant en retrait car il ne cautionnait certainement pas les principes « révolutionnaires » – dans le sens politique du terme – qui devaient y être abordés[550]. Cet évènement atteste néanmoins de la permanence des liens entre différents groupes européens, puisque, aux côtés des groupes italiens à l'origine du congrès (Archizoom et Superstudio) et du groupe anglais, se trouvaient notamment Yona Friedman, ainsi que les groupes Utopie et Architecture Principe. Sachant que chacun de ces groupes possédait son propre réseau relationnel, on peut imaginer que de telles rencontres permirent des mises en relation indirectes et une bonne circulation des idées. De plus, la présence d'architectes actifs aux Etats-Unis, tel Paolo Soleri, et au Japon, tel Arata Isozaki[551], laisse présupposer des échanges théoriques à échelle mondiale.

---

op. cit., 242 pages, p.155-56). Ces différents incidents ponctuels étaient destinés à ébranler le groupe anglais, mais aussi à tenter de générer une prise de conscience sur les dangers potentiels de l'acceptation de la technologie et de la société de consommation de masse. En cette période de croisages pacifistes, la base de ces critiques véhémentes doit aussi être recherchée dans la dimension potentiellement militariste de l'imagerie d'Archigram ou d'Hans Hollein.

[549] Les travaux du groupe Architecture Principe pour la France, d'Archigram pour l'Angleterre, de Fumihiko Maki pour le Japon, et de Paolo Soleri pour les Etats-Unis étaient ainsi exposés, proposant une mise en perspective des représentations visionnaires des maîtres du XVIII[e] siècle. Voir à ce sujet CHENEVEZ, Alain, *La Saline d'Arc-et-Senans : de l'industrie à l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2006, 229 pages, et plus particulièrement p.126.

[550] Selon Hubert Tonka, à l'occasion de l'émeute politique qui éclata lors de ce congrès, le groupe Archigram se distingua en ne se positionnant pas du côté des jeunes : « At a colloquium called "Utopia and/or Revolution", we wrapped a number of shitheads in toiletpaper. We held the whole conference hostage for several hours with a leftist group called the Vikings. The cops showed up with submachine guns, etc. … Archigram was there ; Archigram was on the wrong side, that of the hostages, not of the hostage-takers. » (Lors d'un colloque intitulé "Utopie et/ou Révolution", nous avons emballé plusieurs crétins dans du papier toilette. Nous avons tenu l'ensemble de la conférence en otage durant plusieurs heures, avec un groupe gauchiste appelé les Vikings. Les policiers sont arrivés avec des mitraillettes, etc. Archigram était là ; Archigram était du mauvais côté, celui des otages, et non pas celui des preneurs d'otages.). Hubert Tonka, interviewé par Jean-Louis Violeau en janvier 1997 et cité dans SADLER, Simon, *Archigram, architecture without architecture*, *op. cit.*, p.187 (notre traduction).

[551] Les liens entre Yona Friedman et les architectes japonais tels Arata Isozaki et Kisho Kurokawa sont en réalité tissés depuis plusieurs années : Kurokawa s'était même rendu dans l'atelier de Yona Friedman pour contempler ses maquettes de *Villes Spatiales*. Ces projets furent d'ailleurs publiés au Japon dès 1960, ce qui renforça les échanges entre les deux pays.

La volonté d'appréhension globale du phénomène des groupes architecturaux expérimentaux de la part des membres d'Archigram se perpétue et s'aiguise au fil des années. Après la revue, le groupe va se lancer dans la publication d'ouvrages, dans lesquels ils vont poursuivre leur analyse. En 1970, paraît ainsi le livre de Peter Cook, *Experimental Architecture*[552], qui marque le début de l'historiographie de ces mouvements architecturaux. Cet ouvrage ne sera pas traduit mais sera largement diffusé comme en témoignent les articles parus dans diverses revues spécialisées, notamment en France[553].

La réflexion historiographique des membres d'Archigram atteindra son point culminant en 1972, avec la parution d'un ouvrage monographique, sous la direction de Peter Cook qui assumera le rôle de leader jusqu'à la dissolution du groupe. L'ouvrage, intitulé *Archigram*[554], regroupe des extraits de la revue, des textes anciens et inédits – notamment plusieurs préfaces, signées par Reyner Banham, Arata Isozaki et Hans Hollein – et de nombreuses images de projets. Il annonce aussi avec ferveur la future réalisation d'une salle polyvalente à Monte-Carlo, concours que le groupe avait remporté en 1969 et qui était à l'étude, mais qui ne fut jamais réalisé. Avec le ralentissement du rythme de publication de la revue – la périodicité devient bisannuelle – et l'espoir de concrétisation des théories demeurées jusqu'à présent au stade de représentations, le groupe semble sentir qu'un cycle se termine, et qu'il est temps de dresser le bilan de plus de dix ans d'activités prospectives.

[552] Le livre paraît simultanément aux Etats-Unis et en Angleterre, dans des éditions totalement similaires, et dans la même langue, mais ne sera pas traduit en langue étrangère. Cf. COOK, Peter, *Experimental architecture*, Londres, Studio Vista, 1970, 160 pages ; COOK, Peter, *Experimental architecture*, New York, Universe Books, 1970, 160 pages. Cook tente dans cet ouvrage de proposer un panorama de la creation qu'il qualifie d'« expérimentale », tout en commettant quelques erreurs témoignant de sa connaissance incomplete de certains groupes: évoquons par exemple sa presentation du G.E.A.M., qu'il présente en tant que « Groupe Experimentale [sic] d'Architecture Moderne » (au lieu de Mobile). Lorsqu'on connaît la position des membres du G.E.A.M. par rapport aux architectes Modernes, une telle confusion peut prêter à sourire mais elle témoigne soit d'une incompréhension due à une erreur de traduction, soit d'une connaissance trop superficielle des activités et des convictions de ce groupe. Cf. COOK, Peter, *Experimental architecture*, *op. cit.*, p.86.

[553] En 1974, en effet, parait dans *Architecture, Mouvement et Continuté* un article consacré à la présentation et à la critique de cet ouvrage, attestant de sa bonne diffusion en France, et de l'intérêt que les spécialistes pouvaient lui porter. Cf. « Lecture de *Experimental architecture* de Peter Cook », *Architecture, Mouvement et Continuté* n°33, mars 1974, p.67-74.

[554] COOK, Peter (ed.), *Archigram*, *op. cit.*.

Chapitre 2
Les sources d'inspiration de ces représentations d'un genre nouveau

A Liens avec les arts plastiques

> « Le réel s'estompe au profit d'un imaginaire empli par les modèles de la consommation de masse. »[555]

Après l'apparente stabilité artistique des années 1950, les années 1960 apparaissent comme une période de révolution. Certains événements politiques internationaux marquent cette décennie (crise de Cuba, assassinat du président J.-F. Kennedy, édification du mur de Berlin, Accords d'Evian, Mai 68), créant des bouleversements majeurs dans l'équilibre mondial. Dans le domaine de l'art, la grande période du modernisme voit son déclin s'amorcer, au profit de nouvelles expressions graphiques, résolument libérées.

En France, par exemple, cette époque de renouvellement artistique est marquée par différents mouvements, dont le Nouveau Réalisme et la Figuration Narrative, qui transmettront au public ainsi qu'aux architectes de l'époque, l'idée d'un travail de groupe efficace, offrant une sensibilité figurative renouvelée et un sens de l'inclusion et de la récupération d'images et d'objets issus de la vie quotidienne, et une propension à l'organisation d' « événements » publics. Centrés sur la *low culture*, la culture de la rue, ces mouvements semblent issus de préoccupations similaires à celles qui animent alors les artistes Pop, bien qu'ils aient affirmé très clairement leur divergence de position avec leurs contemporains[556], allant jusqu'à les railler dans le titre de leurs œuvres (Gérard Deschamps, *Trois Lichtenstein = un Deschamps*, 1965).

---

[555] HYTHLODÉE, Raphaël, « Voyage aux alentours d'Utopie », *op. cit.*, p. LXVI.

[556] Pierre Restany a notamment affirmé très clairement sa position par rapport aux maîtres du Pop Art américain, tels Andy Warhol et Roy Lichtenstein, dans l'article qu'il avait consacré à l'exposition « New Realists » organisée à la Sidney Janis Gallery à New York, en 1962, dénonçant la platitude des tons et la

Mais le simple fait de se positionner « par rapport » au Pop Art rappelle combien ce mouvement, inspirant admiration et rétiscences, était alors dominant dans la sphère artistique internationale, dans une mesure qu'il convient d'explorer.

a- La révolution graphique, le Pop Art

L'impulsion des changements dans le domaine artistique naît en parallèle aux Etats-Unis et en Angleterre, avant de se diffuser dans le reste de l'Europe.
Le Pop Art touche l'imaginaire du public de façon immédiate et durable, son impact et sa médiatisation peuvent être comparés à ceux qu'a pu connaître le Surréalisme en son temps, à la différence que le Pop Art parvient également à toucher un large public non-initié. En tant que spectateurs, mais aussi en tant que créateurs, les architectes actifs durant cette période seront sensibles à différents traits caractéristique de cette nouvelle forme de création, qui se répercuteront dans leurs représentations, dans une mesure qu'il convient à présent de déterminer.

Né en Angleterre dans les années 1950, notamment suite aux rencontres organisées à l'Institute of Contemporary Arts (I.C.A.) de Londres par l'*Independent Group*, le Pop Art célèbre certains aspects de la société moderne qui seront bientôt l'objet d'une violente réaction : la société de consommation et les relations entre hommes et femmes sont les thèmes de prédilection des artistes, qui en proposent souvent une vision stéréotypée. L'Amérique fascine les artistes anglais qui sont impressionnés par sa culture populaire et son opulence. Les œuvres sont toujours figuratives et renvoient généralement à des personnes ou des objets instantanément identifiables, ce qui a contribué à leur succès. Cependant, il convient de garder en mémoire que, bien que le Pop Art soit un courant pictural figuratif, les œuvres résultent plus de la conceptualisation que de la restitution d'une perception : il ne faut donc pas les limiter à une identification[557]. Le message est toujours sous-jacent à l'image, si réaliste soit-elle,

rigueur « commerciale » des peintures, fait particulièrement marquant car on considère en général que l'exposition « New Realists » marqua la naissance du Pop Art américain.
[557] Lawrence Alloway rappelle à ce propos que le Pop Art a souvent souffert de cet amalgame, car les artistes étaient « identifiés » à leurs sources d'inspirations. ALLOWAY, Lawrence, « Le développement

mais le *pathos* et la préciosité sont rejetés, dans une franchise proche de la froideur qui doit sûrement beaucoup à l'œuvre de Marcel Duchamp. Le fait que le Pop Art ait rencontré, en parallèle de ce succès populaire, des oppositions de la part de l'intelligentsia et des défenseurs de l'expressionnisme abstrait (Clement Greenberg et Harold Rosenberg notamment), a joué en la faveur du mouvement, en le légitimant en tant qu'avant-garde artistique contestataire, fait qui séduisit – comme on peut l'imaginer – les jeunes architectes qui cherchaient justement pour la plupart à transmettre un message subversif.

La majorité des œuvres Pop se distinguent par leur technique picturale « léchée » et par leurs jeux de collages et/ou d'assemblages d'objets issus de la société de consommation et de la vie quotidienne. Les œuvres réalisées par Richard Hamilton (né en 1922) à partir de 1956, date à laquelle il présente le collage *Just what is it that makes today's home so different, so appealing ?* (« Qu'est-ce qui rend les maisons d'aujourd'hui si différentes, si attachantes ? », **fig. 73**) à l'exposition « This Is Tomorrow » à Londres, sont en général considérées comme archétypales des futures œuvres que l'on qualifiera de Pop. D'autres jeunes artistes anglais, tous élèves du Royal College of Art, ont marqué l'histoire du Pop Art : Peter Blake (né en 1932), qui mêle une peinture réaliste à des assemblages d'objets, David Hockney (né en 1937), qui propose une approche lisse et bidimensionnelle dans des scènes de vie quotidienne inspirées de ses séjours américains, et Ronald Brooks Kitaj (1932-2007) qui présente les thématiques Pop dans des compositions complexes, teintées de littérature et d'ésotérisme. Ces jeunes peintres évoluent dans un « milieu » artistique londonien en pleine expansion, dans lequel ils cotoient notamment d'autres jeunes créateurs, des élèves de l'Architectural Association entre autres, avec lesquels ils ont des débats passionnés sur la société de consommation de masse et sur la façon dont elle peut être intégrée à l'art.

Outre-Atlantique, les préoccupations des artistes sont différentes, ainsi que les thèmes abordés, tous liés à une réflexion sur l'identité et la culture américaines. Cependant, au niveau formel, il est nécessaire de prendre en compte l'apport qu'a pu représenter l'art américain, et en particulier celui des artistes Pop new-yorkais[558], pour les artistes

---

du Pop Art anglais », *in* LIPPARD, Lucy, *Le Pop Art*, Paris, Thames et Hudson, 1996 [1966], 215 pages, p. 27 à 68.

[558] Il n'est pas ici question de réduire le Pop Art américain à la production des seuls artistes new-yorkais, mais il convient de noter que le Pop Art tel qu'il s'est développé en Californie du Sud et dans le Middle West comporte des contenus et des techniques picturales fort différents de ceux qui ont pu influencer le

européens[559]. Le travail de Roy Lichtenstein (1923-1997) notamment est très rapidement diffusé dans le monde entier – il fait en particulier sensation lors de la Biennale de Venise en 1966 – et son esthétique rappelant celle des bandes dessinées a pu stimuler certains créateurs qui, malgré une fascination pour les *comics*, n'avaient pas encore osé introduire ces techniques picturales dans leurs créations. La présence d'extraits de textes, d'onomatopées ou de « bulles » de bandes dessinées dans les peintures telles que *Whaam !* (1963) influencera fortement les artistes et architectes européens[560]. C'est surtout l'audace de Lichtenstein, notamment en ce qui concerne les dimensions[561] et la reproduction des effets de l'impression bon marché, par exemple le rendu réticulaire des points de couleur (la trame *Ben-Day*), agrandi et assumé, qui va marquer les esprits.

Le Pop Art américain se distingue également par ses angles de vues, et ses compositions : ces dernières sont généralement centrées et épurées, ce qui est parfois considéré comme un héritage de l'expressionnisme abstrait. L'image est ensuite « donnée » au spectateur dans une frontalité et une planéité qui ne peuvent que l'interpeller, de façon franche et directe.

L'œuvre d'Andy Warhol (1928-1987) connaît le même succès et la même diffusion que celle de Roy Lichtenstein, mais ses attraits sont différents. Les créations de Warhol s'attachent à rendre de la façon la plus distante possible certains faits, personnages ou objets de la vie quotidienne américaine. La culture populaire fait que chacun peut reconnaître rapidement le sujet traité, mais la technique picturale adoptée crée toujours

---

plus directement les artistes européens des années 1960. Le travail d'Ed Ruscha (né en 1937, actif en Californie du Sud) notamment, par son aspect lisse et impersonnel, se distingue nettement de la production colorée et percutante que pouvaient proposer ses contemporains new-yorkais.

[559] En 1964, à la Biennale de Venise, les artistes américains vont bouleverser le public européen, si bien que le premier prix sera attribué à Robert Rauschenberg. Suite à cette manifestation, les jeunes artistes italiens découvrirent un nouveau champ d'investigation pour leurs créations : des images et des formes nouvelles détachées des conventions, avec lesquelles ils pourraient travailler, même si cette iconographie étaient en général prise comme telle, comme un contenu formel vide de sens. (Cf. WOERTMAN, Sander, « the distant winking of a star, or the horror of the real », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.146.)

[560] On retrouve notamment cette onomatopée sur la couverture du premier numéro de la revue autrichienne d'architecture *Bau, Schrift für architektur und Stadtebau*, paru en 1965 à l'initiative de Sokratis Dimitriou, Günther Feuerstein, Hans Hollein, Gustav Peichl et Günter Pichler.

[561] La réflexion sur le surdimensionnement des éléments peut être rattachée aux théories de Fernand Léger qui, pour le film *Le ballet mécanique* (1924), avait déjà pressenti l'impact que cela pourrait représenter : « Isoler l'objet, ou une partie de l'objet, et le montrer sur l'écran en gros plan, à la plus grande échelle possible. L'agrandissement énorme d'un objet ou d'un fragment d'objet lui confère une personnalité qu'il n'a jamais eue auparavant, et il devient ainsi le véhicule d'une puissance lyrique entièrement nouvelle. ». LEGER, Fernand, « A New realism – the object », *The Little Review* (New York), hiver 1926, p.7-8 (texte écrit en décembre 1925).

une certaine distance. En effet, Warhol utilise, dès les premières années, des techniques mixtes alliant la peinture à des techniques d'impression, dont la sérigraphie. Ce travail rappelle, à l'instar de celui de Lichtenstein, la presse imprimée et le monde de la publicité, mais la technique de Warhol est différente : il imprime en effet la plupart de ses sérigraphies à l'encre de couleur afin de les distinguer nettement d'une reproduction fidèle d'une page de journal. De plus, le fait de combiner impression et peinture brouille la perception, obligeant le spectateur à aller au-delà de sa première impression. En outre, même si Warhol a toujours prétendu conserver une distance par rapport aux événements et aux personnages qu'il peignait, en les considérant comme inévitables, les messages de ses œuvres sont toujours puissants. Ils sont simplement présentés avec la plus grande froideur (*Race-Riots,* 1964, *Big Electric chair*, 1967-68, **fig. 74**), et dans un style si photographique que Warhol sera accusé de tuer la peinture.

b- La question d'une architecture « Pop »

Dans un contexte visuel aussi riche, la question d'une possible contamination des représentations architecturales par l'esthétique artistique contemporaine s'impose. A l'analyse, il apparaît que le Pop Art est indéniablement le courant qui a le plus marqué les jeunes architectes de l'époque, par certains aspects qu'il convient de détailler.
Alors qu'il est généralement admis que le mouvement « Pop » se développe essentiellement entre 1950 et 1970, on considère qu'il n'atteint l'architecture qu'au milieu des années 1960[562]. En effet, les architectes embrassèrent alors certains choix plastiques issus des arts plastiques afin d'inclure dans leurs représentations une vision plus globale de la société, prenant en compte des éléments autrefois jugés triviaux. Ayant ainsi étendu leur champ d'investigation, ils espéraient briser une certaine image de l'architecture, statique et émanant de considérations purement techniques, au profit d'une nouvelle représentation, dynamique et communicative.

Les prémices de cette nouvelle conception sont présents dès le milieu des années 1950 dans la réflexion de l'*Independent Group*, comme en témoigne une lettre de Richard Hamilton adressée aux Smithson en janvier 1957 :

> « Pop Art is :
> Popular (designed for mass audience), Transient (short-term solution), Expendable (easily forgotten), Low-cost, Mass-produced, Young (aimed at youth), Witty, Sexy, Glamourous, Big business. »[563]

En mêlant leurs réflexions à celles des artistes du groupe, les architectes de l'*Independent Group* commencent à envisager une nouvelle appréhension de l'art et de

[562] Pour plus de détails, voir *Archigram*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p.24 et BANHAM, Reyner, « Towards a pop architecture », *Architectural Review*, juillet 1962, p.43. Dans ce dernier article, Banham estime que l'architecture Pop devrait se développer en 1966.
[563] (Le Pop Art est : Populaire (formaté pour un public de masse), Transitoire (des solutions à courte terme), Consommable (facilement oublié), Bon marché, Produit en masse, Jeune (visant la jeunesse), Charismatique, Séduisant, Glamour, *Big Business*.) Hamilton, Richard, *Collected words*, Londres, Thames et Hudson, 1982, 276 pages, p.29 (notre traduction). La mise en forme respecte celle du texte d'origine.

l'architecture, considérant que la culture populaire constituait une source d'inspiration aussi valable que toute autre source culturelle[564] :

> « McHale and I [Alloway] talked the project over and concluded that the only subject likely to focus the attention of the I.G. and to interest the I.C.A. at large was popular culture.
> This was not a neutral subject in England at the time. The term could be used to refer to either the mass media or the fairground/carnival, the twentieth century or the nineteenth. »[565]

En introduisant ces nouvelles thématiques de réflexion dans le champ de leurs recherches architecturales et artistiques, les membres de l'*Independent Group* annonçaient la naissance de représentations d'un genre nouveau, basées sur une approche plus inclusive de la société.

L'impact de ces réflexions fut important, et perceptible dans de nombreux textes théoriques marquants des années 1960. Ainsi, en 1968, Hans Hollein, dans son texte manifeste « Alles ist architektur », témoigna de l'assimilation effective et du dépassement de la nouvelle conception de l'architecture initiée par *l'Independent Group* :

> « La conception stricte des définitions traditionnelles de l'architecture et de ses moyens ont largement perdu aujourd'hui de leur légitimité. C'est à l'environnement dans son ensemble que s'applique notre tâche, ainsi qu'à tous les moyens aptes à le déterminer. La télévision comme la climatisation, les transports comme l'habillement, le téléphone comme l'habitat. (…) D'une certaine manière, tout est architecture aujourd'hui. "L'architecture" n'est qu'un

[564] Voir à ce sujet : WHITHAM, Graham « Science-fiction », *in* ROBBINS, David, *The Independent Group : postwar Britain and the aesthetics of the plenty*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 1990, 256 pages, p.60-62. Voir aussi LEFFINGWELL, Edward, MARTA, Karen (ed.), *Modern Dreams, the rise and fall and rise of Pop*, Londres, I.C.A., Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 1988, 191 pages, et plus précisément p.10 et p.27.

[565] (McHale et moi-même [Alloway] discutions sur le projet et nous en sommes venus à la conclusion que le seul sujet susceptible d'attirer l'attention de l'I.G. [*Independent Group*] et de susciter l'intérêt de l'I.C.A. était la culture populaire. Ce n'était pas du tout un sujet neutre en Angleterre à l'époque. Le terme pouvait faire référence soit aux médias de masse soit à la foires/au carnaval, au vingtième siècle ou au dix-neuvième.). ALLOWAY, Lawrence, « Notes by Lawrence Alloway », *in* ROBBINS, David, *The Independent Group : postwar Britain and the aesthetics of plenty*, *op. cit.*, p.50 (notre traduction).

de ces moyens. (…) L'architecture est un moyen de communication. (…) L'architecture est cultuelle, elle est marque, symbole, signe, expression. (…) L'architecture est conditionnement d'un état psychologique. »[566]

Cependant, c'est à Reyner Banham que l'on doit la notion d' « architecture Pop », qu'il questionna dans un article intitulé « Towards a pop architecture » en 1962. L'approche que Banham proposa dans ce texte fut celle d'une argumentation visant à présenter la possibilité d'une architecture « Pop » dans la société contemporaine, et à la distinguer de l'architecture – et de l'art – « folk ». Afin de parer l'éventuelle critique principale qui pourrait être faite à cette nouvelle forme d'architecture, celle du risque de pastiche ou de « kitsch » inhérente au « folk », Banham expliqua que la caractéristique principale du Pop était : « the imagery of dreams that money can buy (…) »[567]. Banham considérait donc que l'architecture « Pop » était, comme le Pop Art, en prise directe avec la société de consommation, et devait par conséquent en adopter certains attributs qu'il détailla en ces termes :

« (…) desirable possessions and accessible gratifications, handily packaged, seductively displayed, mass-produced and ubiquitously available. »[568]

Dans une société capitaliste où l'architecture était en train de devenir un marché, un investissement, voire un support publicitaire, il estimait nécessaire la reconnaissance de ces caractéristiques, en ce qu'elles offraient aux architectes de nouvelles approches de leur pratique et l'opportunité d'être à l'origine d'un renouvellement théorique et pratique. Il s'agissait donc de créer une architecture issue de la société de consommation et destinée aux acteurs de cette nouvelle société, une architecture qui deviendrait, elle-même, « a desirable standardized product (…). »[569].

[566] HOLLEIN, Hans, « Alles ist architektur », *op. cit.*, cité et traduit dans *Les Années Pop*, *op. cit.*, non paginé, document 68.6.
[567] (Les images de rêves que seul l'argent pourra permettre d'acheter.). BANHAM, Reyner, « Towards a pop architecture », *op. cit.*, p.44 (notre traduction).
[568] (Des possessions désirables et des récompenses accessibles, astucieusement emballées, mises en vitrine de manière séductrice, des productions de masse, omniprésents et disponibles.). BANHAM, Reyner, « Towards a pop architecture », *Architectural Review*, juillet 1962, p.44 (notre traduction).
[569](un produit standardisé désirable). BANHAM, Reyner, « Towards a pop architecture », *op. cit.*, p.44 (notre traduction).

L'écho de cette nouvelle approche est sensible dans le travail du groupe Archigram, qui a manifestement mené une réflexion simultanée et similaire à celle de Banham. Les représentations d'Archigram semblent en effet avoir complètement intégré les principales caractéristiques du Pop Art précédemment énoncées, au point de développer un langage inédit, mêlant les influences artistiques, publicitaires, culturelles et littéraires. Cependant, interrogé sur cette question, Peter Cook demeure assez évasif :

> « On nous questionne souvent au sujet de notre imagerie pop. Nous ne sommes pas vraiment préoccupés par son lien ou son absence de lien avec ce mouvement en peinture ou en graphisme. Il doit y avoir un rapport, au niveau dynamique ou historique, entre nous et les autres[570]. »

Néanmoins, les membres d'Archigram étaient parfaitement informés des théories de l'*Independent group* ainsi que du Team Ten, ils connaissaient personnellement certains peintres Pop[571], et l'influence de ce contexte intellectuel et culturel est indéniable sur leur travail. Comment expliquer, sinon, le texte « Housing as a consumer product » rédigé par Warren Chalk en 1966 pour la revue *Arena* ? Dans cet article, qui constituait une sorte de « défense et illustration » des théories d'Archigram, Chalk introduit en effet différentes problématiques attestant de l'implication du groupe dans une culture populaire, assimilée et acceptée. Selon lui, l'architecte doit aux utilisateurs une bonne connaissance et intégration de ses projets dans la nouvelle société :

---

[570] COOK, Peter, « L'architecture et la scène changeante 1961-1966 », *in Archigram*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p.121.

[571] « Even as quite academically trained architects (which we all were), we were as aware of (and as excited by) those things as we were by the concurrent activity in the art world : the English Pop artists were, some of them, our friends, but the movements really took on separate trajectories. Whereas the artists became more literary and political (Blake, Hamilton, Tilson) we became more and more affected by the possibilities of science and social patterning. ». (Même en tant qu'architectes assurément académiques de formation (ce que nous étions tous), nous étions tout aussi au courant de (et excités par) ces choses que nous l'étions par l'activité concurrente dans le monde de l'art : certains des artistes Pop anglais étaient nos amis, mais les mouvements ont réellement pris des trajectoires divergentes. Tandis que les artistes devenaient plus littéraires et politiques (Blake, Hamilton, Tilson), nous devenions de plus en plus concernés par les possibilités de la science et du système social.). COOK, Peter, « In Memoriam Archigram », *op. cit.*, p.55 (notre traduction). La bonne connaissance des peintres Pop, et en particulier d'Eduardo Paolozzi par les membres du groupe nous fut confirmée par Dennis Crompton lors d'un entretien à Londres, le 1er mai 2004.

> « In a technological society more people will play an active part in determining their own individual environment, in self-determining a way of life. We cannot expect to take this fundamental right out of their hands and go on treating them as cultural and creative morons. We must tackle it from the other end in a positive way. The inherent qualities of mass-production for a consumer orientated society are those of repetition and standardization, but parts can be changeable or interchangeable depending on individual needs and preferences and, given a world market, could also be economically feasible. »[572]

L'architecture « Pop » se définit donc chez Archigram comme une création destinée au peuple et utilisant des moyens et des références populaires[573]. Malgré l'approche volontairement provocatrice de Chalk basée sur la considération hérétique d'une architecture « consommable », les différents arguments qu'il avance témoignent réellement d'une intégration aux questionnements contemporains, relatifs notamment à la valeur marchande des biens de consommation, et à la population mondiale en permanente croissance. L'idée d'une architecture « Pop » se base donc sur une volonté de mettre l'architecture en phase avec la société de masse en lui permettant de répondre aux besoins des consommateurs. La réutilisation de certains codes de l'imagerie du Pop Art s'imposait alors comme une évidence : collages de pages de magazines, détails surdimensionnés, insertion de bulles et d'onomatopées font ainsi leur apparition dans

[572] (Dans une société technologique un plus grand nombre de personnes va prendre une part croissante dans la détermination de son propre environnement personnel, et dans l'auto-détermination d'un mode de vie. Nous ne pouvons pas espérer leur prendre ce droit fondamental des mains et continuer à les traiter comme des crétins dans le domaine de la culture et de la création. Nous devons au contraire nous atteler à la tâche différemment, d'une façon positive. Les qualités inhérentes de la production de masse pour un société tournée vers le consommateur sont celles de la répétition et de la standardisation, mais les différentes parties peut être modifiables ou interchangeables en fonction des besoins et des préférences de chacun et, en raison du marché mondial, pourraient aussi être tout à fait viables d'un point de vue économique.). CHALK, Warren « Housing as a consumer product », *Arena*, 1966, p.228 (notre traduction).

[573] Dans le même article, Chalk exprime d'ailleurs son admiration pour les musiciens Pop et leur capacité à se rapprocher des gens : « The current success of pop pusic is to an extent due to the importance of audience participation ; the "Frug" and the "Jerk" are self-expressive and free-forming. The pop groups themselves are closer in dress and habits, including musical dexterity, to the audience. Despite pop music becoming a vast industry its success depends on its ability to keep up with the pace of its consumer taste. ». (Le succès actuel de la musique pop est dû, dans une certaine mesure, à l'importance de la participation de son audience ; le « Frug » et le « Jerk » sont libres d'expression et génèrent leur propre forme. Les groupes pop sont plus proches de leurs spectateurs, dans leur façon de s'habiller et de se comporter, et y compris dans leur dextérité musicale. En dépit du fait que la musique pop est en passe de devenir une vaste industrie, son succès dépend de sa capacité à assimiler l'évolution des goûts de ses consommateurs.). CHALK, Warren « Housing as a consumer product », *op. cit.*, p.229 (notre traduction).

les représentations architecturales (*Archigram* 4, 1964 ; *Instant City*, 1968 **cat. 4, 281, 290**).

L'expression d'architecture « Pop », relèvant de prises de positions isolées[574], peut donc trouver un sens au regard de ces différentes approches, nées dans les années 1960[575]. Selon Banham, le terme de « Pop » renvoie surtout à l'idée d'un « langage commun »[576], émanant de la société mécanisée occidentale, et susceptible de faire sens pour la plupart des créateurs ou des utilisateurs de l'architecture. Comme le Pop Art, l'architecture Pop émane de la société de masse, la reflète, et parfois même l'alimente à nouveau.

L'intérêt de cette notion pour la compréhension d'une époque complexe, et des représentations qui en découlent, a été pertinemment résumée par Patricia Philips :

> « Pop architecture is not a postulate – something that must be taken for granted – but instead is presented as a hypothesis to develop a particular focus for discovery and dialogue in contemporary architecture. »[577]

[574] Voir à ce sujet BÉRET, Chantal, « Une Architecture Pop ? », *in Les Années Pop*, *op. cit.*, non paginé.
[575] La notion d'architecture « Pop » se retrouve aussi chez Robert Venturi, qui publie en avril 1965 un article intitulé « A Justification for a Pop architecture », dans *Arts and Architecture*. Cependant, l'approche de Venturi comporte de nombreusses spécificités qui la différencie de l'approche européenne ici étudiée, ce qui a conduit au choix de ne pas inclure ce texte dans le présent paragraphe. Pour plus de détails, voir VENTURI, Robert, « A Justification for a Pop architecture », *Arts and Architecture*, avril 1965, p.22.
[576] « [Pop is] the common language… by which members of the mechanized urban culture of the Westernized countries can communicate with one another in the most direct, lively and meaningful manner. ». ([le Pop est] le langage commun… par lequel les membres de la culture urbaine mécanisée des pays occidentaux arrivent à communiquer entre eux de la façon la plus vivace, frontale, et significative). BANHAM, Reyner, cité dans FARNHAM, Jonathan E., « Pure Pop for now people. Reyner Banham, science fiction and history », *Lotus* n° 104, mars 2000, p.117 (notre traduction).
[577] (L'architecture Pop n'est pas un postulat – quelque chose qui doit être pris pour acquis – mais doit au contraire être présentée comme une hypothèse afin de développer une attention particulière à la découverte et à l'ouverture d'un dialogue au sein de l'architecture contemporaine.). PHILLIPS Patricia, « Why is Pop so unpopular ? », *in* LEFFINGWELL, Edward, MARTA, Karen (ed.), *Modern Dreams, the rise and fall and rise of Pop*, *op. cit.*, p.119 (notre traduction).

B La bande dessinée de science-fiction

a- L'importance des bandes dessinées dans la culture populaire.

L'aisance dont les architectes du groupe Archigram et leurs contemporains ont su faire preuve à l'égard du langage et des jeux de mots peut trouver sa filiation dans l'univers des « comics » et des bandes dessinées, tout aussi présents dans l'environnement quotidien que la publicité. Dès 1958, Lawrence Alloway disait d'ailleurs :

> « (…) every changing thing in our culture is popular arts'material. »[578]

Parmi les changements auxquels il faisait allusion, la bande dessinée (celle de science-fiction en particulier) était citée à titre d'exemple représentatif[579].

Rappelons en effet que la bande dessinée est un phénomène récent dans la société contemporaine puisque, bien qu'apparue au cours du XIX^{e} siècle, il fallut attendre 1896 pour qu'elle se présente sous sa forme actuelle, c'est-à-dire avec les dialogues inscrits dans des bulles disposées sur l'image, et pour que les premières impressions en couleur fassent leur apparition. Il s'agissait alors d'un fait majeur pour la presse écrite comme en témoigne ce commentaire d'un éditeur, lors de la parution du premier supplément couleur dans son journal : « [ce sont] huit pages d'une éblouissantes fulguration polychrome, auprès de laquelle l'arc-en-ciel ressemble à un tuyau de plomb. »[580]

Les premiers héros surhumains ou « super héros » naissent en 1930. Ce n'est que dans les années 1940 que les bandes dessinées seront diffusées en grand nombre, notamment grâce à des revues telles *Marvel Comics*. Pendant cette même période, l'onomatopée se répand de manière exponentielle dans les bandes dessinées, remplaçant même parfois le

[578] (tout ce qui change dans notre culture est le matériau des arts populaires.). ALLOWAY, Lawrence, « The Arts and the Mass Media », *Architectural Design*, février 1958, vol. 28, n°2, p.84-85 (notre traduction).

[579] Lawrence Alloway expliquera plus tard que la science-fiction était l'un de ses principaux centres d'intérêt de l'époque, et qu'elle représentait pour lui un « hobby pro-technologie ». Voir ALLOWAY, Lawrence, « Notes by Lawrence Alloway », *in* ROBBINS, David, *The Independent Group : postwar Britain and the aesthetics of plenty*, *op. cit.*, p.51.

[580] William Randolf Hearst, éditeur américain, automne 1896, cité dans BOORSTIN, Daniel, *L'Image*, Paris, Union Générale d'Editions, 1971 [1961], 436 pages, p.190.

texte lui-même, ou acquérant une valeur graphique majeure dans l'espace confiné que représente une vignette. Dans l'histoire de la bande dessinée, deux « écoles » sont généralement distinguées : l'école anglophone et l'école franco-belge. Les styles des dessins de ces deux « écoles » varient, la seconde favorisant un trait plus fin et recherché, ainsi qu'un équilibre plus grand entre le texte et l'image. Cependant, les influences mutuelles sont notables, chaque illustrateur s'enrichissant au contact des productions des autres.

La bande dessinée, nouveau support de rêveries, médium « populaire » très adapté aux lecteurs que sont les enfants et les adolescents, est inévitablement récupérée par les artistes Pop[581] dans leurs créations, qu'il s'agisse de peintures ou de collages. Lawrence Alloway a expliqué, à ce sujet :

> « science fiction… helps to let new ideas run through, providing the new contexts to which they can stem from, or turning new concepts into memorable images. It is worth being done and, generally, the artists didn't recently provide any help in this direction. »[582]

On trouve ainsi à partir des années 1950 des références explicites et inédites à la bande dessinée, souvent de science-fiction, par le biais des personnages (Mel Ramos, *Batmobile*, 1962), des couleurs vives, du morcellement de l'image (Öyvind Fahlström[583], *Sitting… Six months later (phase 4),* 1964) et parfois de l'apparition de « bulles » de dialogues et de textes sur cette dernière (Eduardo Paolozzi, *I was a rich man's plaything*, 1947). L'œuvre de Roy Lichtenstein est la plus caractéristique de cette

[581] Rappelons cependant que premier artiste à avoir intégré des images de bandes dessinées dans une oeuvre n'est pas un artiste Pop : il s'agit de Kurt Schwitters, qui, en 1947, a collé des morceaux de bandes dessinées dans une œuvre intitulée *For Käte*. Mais le rendu de l'œuvre, adoucie par un papier de soie rose qui la voilait parfaitement, et de petite dimension, ne présente qu'un prémisse de ce que développeront plus tard les artistes Pop, dans des dimensions et des couleurs beaucoup plus imposantes.

[582] (La science-fiction … aide à donner cours aux nouvelles idées en trouvant des contextes traditionnels auxquels les rattacher, ou en traduisant de nouveaux concepts en images mémorables. Cela vaut la peine d'être fait et, dans l'ensemble, les artistes ne nous ont pas fourni d'aide récemment dans ce type de visualisation.). ALLOWAY, Lawrence, « Technology and sex in science-fiction, a note on cover art », *Ark*, n°17, été 1956, p.23 (notre traduction).

[583] Bien qu'Öyvind Fahlström ne soit pas à proprement parler un artiste « Pop », il semble pertinent de proposer ici un parallèle entre sa création et celle de ses contemporains, qu'il connaissait bien de par ses nombreux voyages. L'œuvre de Fahlström, par son caractère morcelé et imagé, par son attrayante interactivité subit les mêmes influences que celle des artistes Pop, à la différence que la production de Fahlström évoluera dans d'autres directions dès la décennie suivante.

influence stylistique (*As I opened fire*, 1964, **fig. 75**). Cependant, dans un article paru dans *ARTnews* en 1963, il assure que ces influences sont purement formelles :

> « Je crois que mon œuvre est différente des bande dessinée – mais je n'appellerai pas cela une transformation ; (…) Ce que je fais c'est mettre en forme, alors que les bandes dessinées ne sont pas "formées", dans le sens que j'attribue à ce terme ; elles ont bien des formes, mais aucun effort n'a été accompli pour les unifier parfaitement. (…) Les héros représentés dans les bandes dessinées sont de type fasciste, mais je ne les prends pas au sérieux dans mes tableaux (…). Je les utilise pour des raisons strictement formelles, et ce n'est pas vraiment ce pour quoi ces héros ont été créés. »[584]

Notons enfin que les récupérations effectuées par Roy Lichtenstein seront elles-mêmes réutilisées par certains architectes, notamment dans le numéro 4 de la revue *Archigram*, paru en 1964 et consacré à la bande dessinée, et dont la première page commence par « a respectfull salute in the general direction of Roy Lichtenstein »[585].

En parallèle de ces récupérations prétendument formelles, certains mouvements artistiques vont utiliser l'imagerie de la bande dessinée dans une démarche plus polémique voire subversive. C'est la cas des membres du groupe « Utopie » qui, lors de la publication de la revue nommée *Utopie, revue de sociologie de l'urbain* en 1967, empruntent le principe des « bandes » et des « vignettes » pour faire passer leur critique de l'architecture et de la société, le tout sur un ton satirique, jouant essentiellement sur des images détournées. Il en va de même des membres de l'Internationale Situationniste qui insèrent régulièrement des encarts rappelant des bulles de bande dessinée et qui opèrent également des détournements à partir de personnages célèbres, comme en

[584] LICHTENSTEIN, Roy, « What is Pop Art ? », *ARTnews*, vol. 62, n°7, novembre 1963, p.62-63, cité et traduit dans *Les années Pop, op. cit.*, non paginé, document 63.53.

[585] (un salut respectueux à Roy Lichtenstein). *Archigram*, n°4, 1964, p.1 (notre traduction). Cette dédicace marqua les esprits, et on la retrouve notamment dans un article de Geoffrey Broadbent, paru en 1973, dans lequel l'auteur semble considérer que les élèves ont dépassé le maître : « Few people, outside the charmed circle of architects and students, could even begin to understand their recent exhibition at the I.C.A. But they were cheered up by the graphics. No need for Archigram to salute respectfully in the direction of Roy Lichtenstein, he should have been saluting them. » (Peu de personnes, en dehors du cercle envoûté des architectes et des étudiants, pouvaient ne serait-ce que commencer à comprendre leur récente exposition à l'I.C.A. Mais ils furent enchantés par les images. Plus besoin pour Archigram de saluer respectueusement Roy Lichtenstein, ce serait plutôt à lui de les saluer.). BROADBENT, Geoffrey, « Archijam Tomorrow. What has Archigram achieved ? », *Architectural Association Quaterly*, juillet 1973, p.59 (notre traduction).

témoignent « Les aventures de Superman-le-Situationniste » parues dans le *Bulletin Central de l'Internationale Situationniste* n°5, en décembre 1960[586]. Les fréquentes références à la bande dessinée ajoutent certes une note ludique aux numéros du *Bulletin*[587], mais n'en demeurent pas moins le support de messages engagés et polémiques.

[586] *Bulletin Central de l'Internationale Situationniste*, n°5, décembre 1960, p.36. Ces « aventures » étaient également parues dans *Comics de SPUR* (Munich) n°2, un magazine édité par la branche scandinave du Situationnisme, le SPUR, créé en 1958.

[587] A l'analyse, il apparaît que les références à la bande dessinée, sous forme de croquis ou de « bulles » se retrouvent dans de très nombreux numéros du *Bulletin Central de l'Internationale Situationniste* : le Bulletin n°4, juin 1960, p.29, 32 ; dans le Bulletin n°5, décembre 1960, p.4, 5, 17, 20, 21, 36 ; Bulletin n°6, août 1961, p.37 ; Bulletin n°7, avril 1962, p.20, 28, 46, 54 ; Bulletin n°8, janvier 1963, p.8, 26, 27, 55. Bulletin n°10, mars 1966, p.24 ; Bulletin n°12, septembre 1969, p.20, 38, 39, 87. (cf. *Internationale Situationniste, 1959-1968*, Fayard, Paris, 1997, 706 pages).

b- La puissance évocatrice des héros de bande dessinée : le cas de Barbarella.

L'une des figures les plus célèbres de cette nouvelle approche de la bande dessinée est celle de Barbarella. Créée par Jean-Claude Forest en 1961 pour *V Magazine*, cette héroïne aux mœurs libres et aux tenues provocantes va connaître un succès immédiat auprès du lectorat masculin. L'éditeur Eric Losfeld acceptera d'ailleurs de publier en 1966 un album regroupant les différentes planches déjà parues, ce qui permettra à la bande dessinée d'être mieux diffusée. En 1968, Roger Vadim adaptera l'histoire de cette héroïne libertine au cinéma (**fig. 138**). En raison de la pauvreté des scénarios des aventures, notons que l'influence qu'a eue la figure de Barbarella sur la culture populaire relève davantage du domaine de l'image que de celui des idées.

Cependant, en créant ce personnage, Jean-Claude Forest a également inventé son univers, qui a fortement intéressé les architectes. Le « software »[588] y est omniprésent, ce qui a particulièrement marqué les membres du groupe Archigram, ainsi que des théoriciens tel Charles Jencks. Dès 1969, en effet, Barbarella est citée dans un article de Warren Chalk intitulé « Things that do their own thing »[589] consacré aux nouveaux jouets et aux idées qu'un urbaniste peut en retirer (autonomie, flexibilité, automatisation…). Il y évoque les poupées immorales du film de Roger Vadim en prétendant qu'à leur différence, les jouets-robots des enfants peuvent toujours être éteints en cas de dysfonctionnement. Cependant, alors que le film n'est qu'évoqué, une image de Jane Fonda, *alias* Barbarella, occupe une demi page, sur les deux que compte l'article. L'importance accordée à l'image est ici évidente, et cet exemple témoigne de la valeur iconique qu'avait prise l'héroïne, un an seulement après la sortie du film. Cela est certes lié à l'importance prise par les médias et l'empreinte visuelle qu'a pu laisser une héroïne comme Barbarella demeure au fil des années, comme en témoigne l'évocation qu'en fait Charles Jencks dans son ouvrage *Architecture 2000, predictions*

[588] Le terme de « software » est ici employé tel que Charles Jencks le définit dans *Architecture 2000, predictions and methods* (Londres, Studio Vista, 1971) : ce terme désigne le nouvel environnement biomorphique prôné par le théoricien, environnement lié à l'homme, à ses besoins premiers et constitué de matières nouvelles ou organiques, le plus souvent chaleureuses et colorées. Le « software » s'oppose au « hardware », l'ancien environnement architectural composé d'acier et de verre, matériaux froids proposant des formes géométriques anguleuses impropres à un mode de vie basé sur le plaisir et la détente. Dans le film *Barbarella*, l'environnement correspond bien à celui de la bande dessinée : des fourrures, des plantes, des bulles de plastique animent toutes les scènes, dans un mélange à la fois kitsch et onirique, dont la dimension organique met en valeur la sensualité de l'héroïne.

[589] (les choses qui font ce qu'elles veulent). CHALK, Warren, « Things that do their own thing », *Architectural Design*, juillet 1969, p.375-376.

and methods[590] en 1971. Jencks y affirme que le film de Roger Vadim illustre parfaitement le futur triomphe en architecture du « software » sur le « hardware ». Cette image semble d'ailleurs très évocatrice à ses yeux, car il l'utilise à nouveau dans *The language of Post-Modern architecture* [591] en 1977. L'héroïne apparaît également à deux reprises dans *Design by choice* de Reyner Banham[592] en 1981, preuve que l'icône ne perd pas de son pouvoir évocateur. Banham utilise l'exemple de Barbarella pour illustrer ses propos sur le « software ». Une fois encore, la figure de Barbarella est associée à son environnement, et utilisée à titre d'exemple dans un texte relatif à l'architecture, ce qui atteste des influences mutuelles entre l'environnement visuel et la théorie architecturale.

[590] JENCKS, Charles, *Architecture 2000, predictions and methods*, Londres, Studio Vista, 1971, 128 pages.
[591] JENCKS, Charles, *The language of Post-Modern architecture*, New York, Rizzoli, 1977, 104 pages.
[592] La curiosité de Reyner Banham envers la culture cinématographique et ses icônes se confirm au sein du même ouvrage, avec la publication d'un article sur le film *Star Wars* (Cf. « Summa Galactica », *in* BANHAM, Reyner, *Design by choice*, Londres, Academy Editions, 1981, 152 pages, p.137-140).

c- Les influences formelles de la science-fiction sur le dessin d'architecture.

L'apparition ponctuelle de héros de bandes dessinées dans des projets ou des ouvrages d'architecture ne représente que l'une des manifestations de l'influence formelle qu'a eue la science-fiction sur le dessin d'architecture.

Comme souvent dans l'architecture d'après-guerre, les premiers[593] à croire au potentiel expressif de la science-fiction sont les membres de l'*Independent Group*[594]. A leur suite, de nombreux jeunes architectes vont réutiliser les techniques et effets visuels de ces bandes dessinées, de façon plus explicite, intégrant à leur iconographie des extraits de bande dessinée de façon ostentatoire, quand les Smithson ne faisaient que les évoquer en tant qu'éléments dignes d'intérêt et constitutifs de la société contemporaine.

Les membres du groupe Archigram, sensibles au mode de représentation graphique qu'offraient les bandes dessinées, et adeptes des techniques picturales des artistes Pop (tels Roy Lichtenstein, Andy Warhol ou James Rosenquist), se mirent ainsi à pratiquer le collage, la peinture par projection, optèrent pour des couleurs vives, le tout dans une recherche d'images « psychédéliques » ou proches des images imprimées (aspect lisse, trait régulier, couleurs uniformément réparties...).

Au-delà de ces considérations techniques et du caractère « consommable »[595] de la bande dessinée, il semble que ce soit la nature spontanée et relativement simple de la bande dessinée en général, et de la science-fiction en particulier, qui attire, appelant de fait l'implication active de l'imaginaire du lecteur. Cette notion se retrouve dans les

[593] Selon Eugénie Tsai, l'admiration du groupe pour la science-fiction daterait de 1952, le genre littéraire ayant été mentionné lors de la première rencontre de *l'Independent Group*. Notons qu'en 1954, Lawrence Alloway présentait également à l'I.C.A. une conférence sur la science-fiction, précisant l'intérêt du groupe pour ce type de documents. (TSAI, Eugénie, « The sci-fi connection : the IG, J.-G. Ballard, and Robert Smithson », *in* LEFFINGWELL, Edward, MARTA, Karen (ed.), *Modern Dreams, the rise and fall and rise of Pop*, *op. cit.*, p.71.)

[594] « Science fiction in the 1950s was a genre consigned to a literary ghetto by the guardians of established taste. To some extent i twas this situation which attracted some members of the Independent Group whose aim was to be iconoclastic. Science fiction provided them with a suitably irreverent references which Lawrence Alloway, for one, delighted in parading before the intransigent ranks of traditional aesthetes. » (La science-fiction dans les années 1950 était un genre consigné dans un ghetto littéraire par les gardiens du bon goût. C'est en partie en raison de cette situation que certains membres de l'Independent Group, qui souhaitaient être iconoclastes, s'y intéressaient. La science-fiction leur fournissait un vivier de références irrévérencieuses à souhait que Lawrence Alloway, entre autres, se délectait à faire défiler devant les rangs intransigeants des esthètes traditionnels.). WHITHAM, Graham « Science-fiction », *in* ROBBINS, David, *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of the plenty*, *op. cit.*, p.61 (notre traduction).

[595] Reyner Banham affirmait au sujet de la science-fiction, « the expendability of SF is as high as the expendability of Pop music. ». (la consommabilité de la science-fiction est aussi importante que celle de la musique Pop.) BANHAM, Reyner, cité dans FARNHAM, Jonathan E., « Pure Pop for now people. Reyner Banham, science fiction and history », *op. cit.*, p.127 (notre traduction).

textes de Marshall McLuhan qui considère notamment que « Les bandes dessinées (…) ont une très faible définition et sont extrêmement propices à la participation du lecteur (…) »[596]. De plus, la science-fiction propose, par son simple nom, une réflexion poussée sur les dernières découvertes scientifiques, qu'elle inclut, de façon plus ou moins réaliste, dans ses histoires[597], devenant un répertoire d'idées novatrices, dans lequel les architectes et artistes viennent puiser. Peter Cook affirma à ce sujet :

> « Intéressant que toutes ces bonnes choses (*goodies*), produites en dehors du cénacle habituel architectes-esthètes, manifestent une compréhension intuitive aigüe des principes qui sous-tendent la pensée "in". »[598]

Rappelons également que la science-fiction est un mode d'expression contemporain, né en 1926[599], qui se développe de façon exponentielle après la Seconde Guerre Mondiale et correspond donc parfaitement à la génération d'architectes actifs dans les années 1960[600]. A l'instar des dessinateurs de bandes dessinées, les architectes vont proposer une nouvelle approche du projet d'architecture, plus colorée, occupant l'espace de façon inédite, mêlant les découvertes scientifiques et techniques aux propositions architecturales traditionnelles. Cela corrobore la théorie énoncée par Jonathan E. Farnham dans l'article « Pure Pop for now people. Reyner Banham, science fiction and history », qui considère que « rather than simply a source of provocative imagery, science fiction offered a theory of history that linked culture to temporality through

---

[596] McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média, les prolongements technologiques de l'homme*, *op. cit.*, p.186.

[597] Sur la science-fiction, voir IMBROSCIO, Carmelina, *Requiem pour l'utopie ? Tendances autodestructrices du paradigme utopique*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1986, 222 pages, p.211 et 217.

[598] COOK, Peter, *Archigram*, n°4, p.1.

[599] On considère généralement que l'expression science-fiction a été inventée par Hugo Gernsback en 1926.

[600] Notons à ce sujet que la bande dessinée américaine rencontrait un très fort success auprès du lectorat européen, et notamment de certains architectes tel Jean-Paul Jungmann, qui affirmait dans une récente interview : « Mais sinon, les bandes dessinées qui étaient les plus performantes, celles où il y avait le plus d'invention, venaient des Etats Unis. Il y avait toutes ces BD américaines, certaines pour leur contenu (violence, drogue) comme Robert Crumb, S. Clay Wilson, Shelton, Trashman, et d'autres pour leur inventivité formelle (Rick Griffin, Robert Williams, Vaughn Bodé, Richard Corben, Victor Moscoso,etc..). Je pensais alors que le meilleur de l'art graphique était là dedans et pas dans la peinture, que la bande dessinée était plus grande et plus importante que Lichtenstein, que Rosenquist, que Rauschenberg, etc. Les uns étaient dans le monde de l'art, le Pop Art et les autres gagnaient leur vie en faisant quatre pages tous les jours. ». Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.14-15.

technology. »[601]. Les membres du groupe Archigram, amateurs de bande dessinée[602] au point de surnommer l'un des membres du groupe « Spider Webb »[603], vont ainsi composer un numéro entier de leur revue sur le modèle d'un magazine de bande dessinée. Il s'agit du numéro 4 de la revue, paru en 1964 et spécialement intitulé *Amazing Archigram 4* (**cat. 4**), en référence à la célèbre revue américaine de science-fiction, *Amazing Stories*. La présentation du titre, son orientation (en diagonale), ainsi que la typographie appuient également cette référence à la revue. A la plus grande surprise du lecteur, l'ensemble de la revue, partiellement imprimée en couleur, était composé de vignettes de bandes dessinées et de collages, au fil desquels un super héro, symbolisant probablement l'architecte, racontait une histoire… le tout en lieu et place des projets et pamphlets habituels. Cependant, certaines bulles, différenciées des autres par des textes dactylographiés de façon à être identifiables, comportaient le réel message de ce numéro : une réflexion poussée sur la bande dessinée de science-fiction, son fonctionnement et ses apports éventuels au monde de l'architecture. Certaines assertions, telle « l'écart entre la fantaisie et les faits diminue » rappellent cependant que la valeur de manifeste ne disparaît jamais des pages du magazine, si original soit-il. De façon plus subtile, la continuité de certains thèmes ou projets d'un numéro à l'autre peut rappeler les « épisodes », fréquents dans les revues de bandes dessinées et destinés à fidéliser le lecteur[604] ; l'annonce du contenu du prochain numéro, en fin de volume, poursuit le même but[605].

---

[601] (bien plus qu'une simple source d'imagerie provocante, la science-fiction offrait une théorie de l'histoire qui reliait la culture à la temporalité à travers la technologie.). FARNHAM, Jonathan E., « Pure Pop for now people. Reyner Banham, science fiction and history», *op. cit.*, p.119-121 (notre traduction).

[602] Une fois encore, l'influence de Reyner Banham est sûrement importante en ce qui concerne cet engouement. Ce dernier a d'ailleurs écrit en 1958 un article intitulé « Space, Fiction and Architecture » dans lequel il exposait déjà le fort potentiel que recelait la science-fiction à ses yeux. Selon lui, celle-ci devrait faire « part de l'éducation essentielle et de l'imagination de tout technologiste – et pouvez-vous penser à une meilleure définition minimum du cadre mental architectural que "technologiste imaginatif ?" » (BANHAM Reyner, « Space, Fiction and Architecture », *Architects'journal* n°127, 17 avril 1958, p.559.). La science-fiction propose des notions de temporalités liées à la technologie qui fascinaient réellement Banham. La science-fiction représentait en effet selon lui le « paradigme » de l'adhésion à l'esprit du temps, donc l'expression la plus proche des préoccupations des hommes de l'époque : par la création de mondes utopiques ou fantastiques, les hommes projettent leurs désirs et leurs craintes par rapport au monde dans lequel ils vivent.

[603] Il s'agissait de Michael Webb, qui semblait apprécier ce surnom puisqu'il signait parfois ainsi ses articles et interventions. Ce surnom comporte également un jeu de mots puisqu'il peut être compris comme une référence au héros de bande dessinée, mais aussi phonétiquement comme « la toile d'araignée » (normalement orthographié « spiderweb »).

[604] Dans le numéro 9 de la revue *Archigram*, par exemple, les architectes utilisent la forme impérative avec « Ne manquez pas notre prochain… » (sous-entendu numéro).

[605] A la fin du numéro 4 de la revue *Archigram*, par exemple, il est possible de lire « prochain numéro : Metropolis – villes du futur- idées – projets. » L'annonce est suffisamment attrayante et succincte pour donner envie au lecteur de se procurer le numéro suivant de la revue. Cet « effet d'annonce » est très

Si l'on considère, avec Paul Virilio, que « La bande dessinée est un "journal" des phobies, des angoisses et des mythes de notre société. »[606], il semble pertinent de noter que le thème de la ville y est très présent, et qu'en cela, les dessinateurs de bandes dessinées et d'architecture se retrouvent. Les thèmes incluant la ville se recoupent, prouvant que les réflexions sur la ville sont similaires de part et d'autre, même si les objectifs des représentations sont clairement différenciés, notamment du fait que dans les bandes dessinées, les villes ont une fonction essentiellement « narrative »[607], et sont généralement connues du seul héros ou disparaissent à la fin de l'aventure tel un simple décor, alors que les architectes tentent de créer des villes pour elles-mêmes.

La question de l'influence potentielle des dessinateurs sur les architectes, ou inversement, se pose néanmoins. Les membres du groupe Archigram reconnaissaient l'importance et la qualité des dessins produits dans les revues de science-fiction, tout en nuançant l'impact de cette source d'inspiration :

> « La recherche d'images de villes valables et hardies continue – et explore plusieurs directions. L'univers de la bande dessinée de science-fiction, grandiose dans sa complexité, n'est qu'une de ces directions, qui peut inspirer et encourager l'émergence de concepts plus audacieux. (…) Seuls des individus pénétrés de respect et d'enthousiasme pour les rêves-désirs d'aujourd'hui sont capables de les interpréter correctement dans l'environnement bâti. »[608]

Cependant, cette source d'inspiration restera l'une de leurs favorites, et ils évoqueront son importance à plusieurs reprises[609], en tant que création « intuitive » riche d'idées, de

---

proche de celui que l'on rencontre dans la presse écrite, et plus spécialement dans les magazines de bandes dessinées.

[606] VIRILIO, Paul, « L'Architecture dans la bande dessinée », *Art et Création* n°1, janvier-février 1968, p. 122.

[607] Cf. GAUTHIER, Guy, Villes imaginaires, le thème de la ville dans l'utopie et la science-fiction (littérature, cinéma, bande dessinée), Centre d'Etude des Interactions Culturelles, Paris, 1977, 191 pages, p.91.

[608] COOK, Peter, *Archigram*, n°4, p.1-2.

[609] L'éditorial publié par Peter Cook dans le numéro 4 de la revue *Archigram*, dans lequel il affirme par exemple « notre documentation est la bande dessinée de science-fiction » (p.18) ou encore « L'une des plus grandes faiblesses de l'architecture de nos villes est son incapacité à intégrer les objets à déplacement rapide dans son esthétique générale – précisément l'un des domaines où l'imagerie de la BD

spontanéité, et de courage, dans le sens où les dessinateurs représentaient aux yeux des architectes d'Archigram les seules personnes capables d'assumer leurs convictions de façon intègre et entière face au public, sans se laisser intimider par les contraintes culturelles. Cette admiration était d'ailleurs partagée par Paul Virilio, qui affirmait en 1968 :

> « Le décor urbain des bandes dessinées n'est pas plus fictif que celui des sociétés modernes. Il en est simplement la vision brute. »[610]

Au-delà des dessins du groupe Archigram, il semble possible d'affirmer que les dessins abordant le thème de la ville dans les bandes dessinées sont similaires à ceux des architectes[611]. La différence principale entre les deux types de représentations étant, en théorie, la plus grande liberté offerte aux dessinateurs de bandes dessinées, comparée aux contraintes imposées à un architecte[612]… Cependant, en ce qui concerne la période étudiée, il semble que les architectes aient été déterminés à jouir eux aussi de cette liberté par rapport au réalisme, aux lois physiques, ou encore à la faisabilité de leurs

---

s'est toujours révélée supérieure » (p.18), a été repris dans le livre *Archigram*, paru en 1972 (COOK, Peter (ed.), *Archigram*, *op. cit.*, p.27-29). Les architectes feront également régulièrement référence à la science-fiction comme source d'inspiration : c'est le cas de Warren Chalk qui publie un article intitulé « Owing to lack of interest, tomorrow has been cancelled », dont est extrait le passage suivant : « It isn't necessary to be dreary to make a point, profound to have something to say ; some of the greatest insights in the world accompany a joke. And many of the mind blowing ideas about futures in never-never-lands have originated off the pages of comic books, and science fiction picture backs. Cartoons help us to discover the hidden realities of life, where straighter communications may fail. ». (Il n'est pas nécessaire d'ennuyer pour convaincre, ni d'être profond pour avoir quelque chose à dire ; certaines des plus grandes intuitions du monde proviennent d'une boutade. Et la plupart des idées les plus époustouflantes sur le futur dans le royaume de l'imaginaire proviennent des pages de bande dessinée ou des couvertures de romans de science-fiction. La bande dessinée nous aide à découvrir les réalités cachées de la vie quand les modes de communication plus classiques, parfois, n'y parviennent pas.). CHALK, Warren, « Owing to lack of interest, tomorrow has been cancelled », *Architectural Design*, septembre 1969, p.505 (notre traduction). Chalk reprenait d'ailleurs ici certains arguments d'un article paru en 1967, dans lequel il expliquait : « In the world of science fiction we dig out prophetic information regarding geodesic nets, pneumatic tubes and plastic domes and bubbles. » (Dans le monde de la science-fiction nous puisons une information prophétique concernant les structures géodésiques, les tubes pneumatiques, les dômes en plastique et les bulles.). CHALK, Warren, « Architecture as consumer product », *op. cit.*, p.135 (notre traduction).

[610] VIRILIO, Paul, « L'Architecture dans la bande dessinée », *op. cit.*, p.127.

[611] C'est aussi l'opinion d'Yves Rio qui affirme « Nous assistons en effet, à une certaine interpénétration des deux domaines (celui de l'architecture prospective et celui de la science-fiction), la distinction classique entre "l'utopie de pure fiction" (la science-fiction) et "l'utopie de modèles possibles de développement" qui tient compte des contraintes techniques (l'architecture) tend à disparaître. ». RIO, Yves, *Science-fiction et urbanisme*, Paris, Ministère de l'équipement, 1980, 369 pages, p.7.

[612] Voir à ce sujet GAUTHIER, Guy, *Villes imaginaires, le thème de la ville dans l'utopie et la science-fiction (littérature, cinéma, bande dessinée)*, op. cit., p.73.

projets. Derrière ce véritable engouement des jeunes architectes[613] pour la science-fiction, poindrait donc un désir inavoué de transformer la fiction en réalité, notamment sensible dans le numéro 4 de la revue *Archigram*, qui comporte, sur la couverture intérieure, les expressions « science fiction » et « science fact » mises en parallèles[614].

[613] De nombreux architectes se sont depuis exprimé sur ce sujet, en admettant l'importance que la bande dessinée a pu avoir sur leur création. Jean-Paul Jungmann, notamment, lors d'une récente interview, a affirmé : « Dans le monde de l'image des années 60 et 70 et du point de vue de l'invention graphique, la bande dessinée fut d'avant-garde. Et d'ailleurs, ce n'est pas pour rien qu'Archigram a beaucoup puisé dans la bande dessinée, à la fois dans les bulles, dans les mots, dans la façon de coller les personnages, dans la façon de découper, etc. Et en effet, j'étais un amateur de science-fiction littéraire et de science-fiction de BD. Mais on sentait bien qu'il n'y avait dans les BD représentant des bâtiments aucune invention architecturale. C'était la façon de faire le récit qui était intéressante, cette façon de le découper en images successives. Cela rejoignait l'idée selon laquelle, pour bien raconter un projet, il faut le découper en moments successifs. » Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op.cit.*, p.14-15.

[614] Notons que ce jeu verbal renvoie explicitement à la revue *Analog* dont le sous-titre est « Science Fact - Science Fiction » dans les années 1960. (*Analog* est le nom adopté par la revue *Astounding science-fiction* en 1960. Aujourd'hui, la revue existe toujours, mais le sous-titre a évolué, pour devenir « science fiction and fact »).

C « But today we collect ads » : publicité et vie quotidienne

a- Naissance et diffusion de la publicité en Europe

> « La publicité accompagne le changement social, elle ne le crée pas. »[615]

Depuis le début du XX^e^ siècle, sous l'influence des Etats-Unis, le paysage urbain européen est inondé par la publicité. Comment se déroule ce phénomène d'appropriation et d'insertion de la publicité dans la vie quotidienne ? Sous quelles formes ce nouveau moyen de communication déferle-t-il sur l'Europe ? Quelles en sont les conséquences sur la culture visuelle ? Comment les artistes et les architectes perçoivent-ils la publicité de masse ? Quel est leur positionnement par rapport à ce médium ?

En 1931, dans *Aujourd'hui*, Blaise Cendrars s'extasiait devant la magie et la poésie publicitaires[616]. Ses propos, demeurés célèbres, semblent néanmoins obsolètes et décalés après-guerre : la confiance et l'admiration envers la publicité laissent rapidement place à une toute autre conception. En effet, un certain scepticisme voit le jour, illustré par des ouvrages tels que *Les Français n'aiment pas la publicité*[617], paru en 1957, dans lequel on peut lire le texte suivant :

> « L'air que nous respirons est un composé d'azote, d'oxygène et de publicité. C'est elle qui nous salue à notre réveil, quand nous ouvrons notre radio et nous accompagne tout au long de notre journée sous les formes les plus diverses. »[618]

---

[615] *Art et Pub*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1990, 560 pages, p.501.

[616] « La publicité est la fleur de la vie contemporaine; elle est une affirmation d'optimisme et de gaieté; elle distrait l'œil et l'esprit, c'est la plus chaleureuse manifestation de la vitalité des hommes d'aujourd'hui, de leur puissance, de leur puérilité, de leur don d'invention et d'imagination, et la plus belle réussite de leur volonté de moderniser le monde dans tous ses aspects et dans tous les domaines. ». CENDRARS, Blaise, *Aujourd'hui*, Grasset, Paris, 1931, 250 pages, p.209-210 (texte écrit en 1928).

[617] GUERIN, Robert, *Les Français n'aiment pas la publicité*, Paris, Olivier Perrin, 1957, 230 pages.

[618] GUERIN, Robert, Les Français n'aiment pas la publicité, op.cit., p.57.

Ce témoignage démontre combien la publicité, à travers différents média, était alors bien implantée en Europe, et en France en particulier, et déjà sujette à caution.
Les espaces publicitaires se multiplient, les industriels et les commerçants entrent en guerre pour s'approprier la clientèle utilisant la valeur informative de la publicité, « l'instruction populaire » selon Anne Saint-Dreux[619].
En parallèle, comme d'autres auteurs le feront par la suite, Robert Guérin exhorte les consommateurs à ne pas croire tout ce que la publicité peut leur transmettre, en se basant sur une explication de la cause de l'impact toujours grandissant de la publicité :

> « La publicité ne s'adresse pas à la raison raisonnante, mais aux sentiments, aux instincts, aux passions, à la sexualité, à la vanité sociale, à la peur de l'ennui et de la mort. (…) La publicité est affective, mythique, passionnelle ou elle n'est rien. »[620]

Et en effet, dès les premiers temps de son développement en Europe, la publicité va user de toutes les techniques possibles pour toucher le consommateur, en s'axant sur les affects et sur la symbolique inhérente à toute image telle qu'elle a été classifiée par Ernest Dichter dès 1961[621]. Notons que ces techniques de vente et de communication, aujourd'hui répandues, étaient à l'époque empiriques et gardées jalousement par certaines firmes, qui bâtissaient des empires sur ces « manipulations » du consommateur. L'une des premières techniques développée par les publicitaires consiste en une exploitation de la perception « sub-liminaire », dite aussi « infra-consciente ». Le constat est en effet rapidement établi que, même sans avoir la volonté de lire ou de recevoir le message publicitaire, le citadin va le percevoir, surtout si l'*eye-catcher*[622] a été bien choisi.
Les biens de consommation deviennent ainsi une sorte de « vitrine » de la famille, de la communauté, voire du pays dans lequel ils sont commercialisés.

---

[619] Pour plus de détails, se reporter aux premiers « commandements » de la publicité, cités dans SAINT-DREUX, Anne, « Un siècle de publicité », *in Art et Pub*, *op. cit.*, p.74 à 87.
[620] GUERIN, Robert, Les Français n'aiment pas la publicité, op.cit., p.58.
[621] Selon Ernest Dichter, l'image peut contenir trois types de symboles : les symboles intentionnels (objectifs, descriptifs), les symboles interprétatifs (sentiments, émotions) et les symboles connotatifs (subconscient). DICHTER, Ernest, *La Stratégie du désir. Une philosophie de la vente*, Paris, Fayard, 1961, 315 pages, p.124-132.
[622] *Eye-catcher* : « ce qui attrape l'œil ». Ce terme désigne, dans le domaine de la publicité, une image ou un logo qui est censé attirer le regard du passant.

En parallèle de cette prise de conscience du pouvoir des images, les publicitaires développent un art, une science du slogan ou de la mélodie publicitaire (le « jingle »), dont l'impact et la pérennité sont indéniables. Mais certains théoriciens, dont Marshall McLuhan, vont aussi s'effrayer de la puissance de ces nouvelles pratiques :

> « Le plus important c'est, avant tout, de savoir, tout simplement, que le charme peut opérer, au premier contact, comme les premières mesures d'une mélodie. »[623]

Il ira même jusqu'à évoquer le « pouvoir magique des média », ainsi que leur « puissance subliminale »[624], faisant sans doute allusion aux essais de publicité par images subliminales qui avaient été faits dans les années 1950. Son ton se fait presque alarmiste parfois, tant il sent la puissance sous-jacente des médias, et en particulier de la publicité, et de l'un de ses supports de prédilection, la télévision :

> « La soumission inconsciente et docile au choc des médias en a fait des prisons sans murs pour ceux qui s'en servent. »[625]

Néanmoins, malgré ces mises en garde, la publicité connaît un vif succès et différents phénomènes, tels la multiplication en Europe des « marques déposées »[626], la personnalisation des emballages ou l'apparition de la publicité et du marketing dans les cursus d'enseignement, en sont les témoins. Il convient de remarquer que la publicité fait surtout une large place aux produits de consommation courante, engageant des luttes de concurrence importantes, alors que quelques décennies auparavant, il aurait semblé incongru de faire de la publicité pour un aliment consommé quotidiennement, comme du lait par exemple. Mais les études de marché prouvent que le client fidélisé achète systématiquement la même marque, d'où l'importance de créer une « identité » à cette dernière, à travers l'emballage, le logo et d'autres signaux visuels (typographie, couleurs, etc.), ce qui permet alors à l'automatisme d'achat de se mettre en place.

---

[623] McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média, les prolongements technologiques de l'homme*, Hurtubise HMH, Montréal, 1972 [1964], 390 pages, p.31.
[624] *Idem*, p.36.
[625] *Idem*, p.37.
[626] Pour prendre l'exemple de la France, les marques déposées passent de 5520 à 25000 entre 1886 et 1920 (source : SAINT-DREUX, Anne, « Un siècle de publicité », *in Art et Pub*, *op. cit.*, p.74 à 87.)

Comme le souligne Anne Saint-Dreux, progressivement, le fabricant va « conforme[r] les besoins des consommateurs à sa production »[627].

Les publicitaires, et, par leur intermédiaire, les grandes firmes, peuvent dès lors atteindre une importante quantité de population simultanément, à l'aide des nouveaux moyens de communication (télévision, publications en couleur, affiches dans les transports en commun, etc.). La publicité va ainsi rapidement, et dans le monde entier, s'avérer étonnamment englobante, elle qui concentre des techniques issues de la communication, de la vente, de l'esthétique, de la rhétorique, voire de la psychologie, dans le seul but de vendre. Dans l'Europe des années 1960, elle fait partie intégrante de la vie quotidienne de tout citadin.

Cependant, ce phénomène, à la fois fascinant et manifestement irréversible, attire vite une certaine méfiance de la part de certains artistes et du grand public. Après l'engouement des premiers temps, et l'utilisation des pratiques publicitaires en peinture notamment (format, insertion de textes, technique picturale, etc.), apparaissent[628] progressivement la crainte d'être manipulé[629], trompé, une déception, une sensation de vertige parmi la prolifération des enseignes et des panneaux… Les mentalités évoluent rapidement vers plus de mesure et de distance devant ce nouveau support de communication. Robert Guérin va jusqu'à parler d' « abus de langage » et d' « intimidation »[630]. Cependant, malgré l'ampleur du phénomène, l'efficacité de la publicité et son caractère offensif[631] jugé effrayant par certains, une autre approche peut

[627] SAINT-DREUX, Anne, « Un siècle de publicité », *in Art et Pub, op. cit.*, p.84. Cette idée est déjà présente dans l'ouvrage de Daniel Boorstin qui affirme, dès 1971 : « Tandis que le savoir devient flou, la multiplication et la précision accrue des images font que nos intentions et nos désirs deviennent également flous. Le progrès des techniques de commercialisation ne permet-il pas aux industriels de savoir mieux que nous-mêmes ce que nous voulons ? De nouvelles ambiguïtés s'emparent des notions de "désir" et de "fonction". » (BOORSTIN, Daniel, *L'Image, op. cit.*, p.339.)

[628] Ce sentiment de méfiance à l'égard de la publicité se traduit notamment par une multiplication d'ouvrages polémiques dont les titres sont assez évocateurs pour ne pas nécessiter de commentaire : on rencontre ainsi, après le célèbre *Les Français n'aiment pas la publicité* (GUERIN, Robert, Paris, Olivier Perrin, 1957), *Les Chemins de la persuasion : le mode d'influence des médias et de la publicité sur les comportements* (KAPFERER, Jean-Noël, Paris, Gauthier-Villars, 1978), ou encore *Déjouer la publicité pour les consommateurs conscients* (HOLTZ-BONNEAU, Françoise, Paris, Editions Ouvrières, 1979).

[629] « La publicité te manipule » était l'un des slogans récurrents inscrits sur les murs de Paris en mai 1968.

[630] « On vous a dit que c'était une science. N'en croyez rien. C'est un abus de langage, qui consiste à employer les mots, non plus pour leur sens exact mais pour leur poids d'intimidation. La science est le domaine des choses mesurables et des causes produisant toujours les mêmes effets. L'être humain n'est pas, lui, un corps simple, ni une unité métrique. ». GUERIN, Robert, *Les Français n'aiment pas la publicité*, *op. cit.*, p.59.

[631] Le caractère offensif de la publicité se retrouve notamment dans le vocabulaire employé par les professionnels de ce milieu (impact, stratégie, cible, campagne…), emprunté au domaine militaire.

être proposée, celle de l'utilisation volontaire du monde publicitaire à des fins d'évasion, d'imagination. Selon Daniel Boorstin en effet, la publicité contribue à la pensée en images et les attaques contre les publicitaires témoignent simplement d'un refus d'accepter la réalité :

> « Le signe essentiel de l'avènement de la pensée en images, substituée à l'idéal, est bien entendu l'essor de la publicité. Aucun événement n'a été plus universellement incompris. N'osant reconnaître que nous puissions nous tromper nous-mêmes, nous cherchons laborieusement quelqu'un à accuser de nous tromper. (…) Nous refusons de croire que les publicistes soient tout au plus nos collaborateurs, nos adjoints dans la fabrication d'illusions à notre usage personnel. »[632]

Jean Baudrillard considère quant à lui que la consommation publicitaire devient finalement une sorte de réflexe inconscient, en dehors de toute morale et de toute aspiration :

> « La publicité est un domaine immoral, et c'est là d'ailleurs sa grandeur. Elle nous délivre de la tyrannie de tous les jugements, nous livrant au plaisir immédiat d'un pur défilé d'images qui ne nous engagent plus à rien. C'est pourquoi on ne peut pas parler de la publicité en termes de danger, de conditionnement ou d'impérialisme ; tout le monde en fait un usage spontanément immoral. »[633]

Ainsi, la publicité propose-t-elle à celui qui le souhaite une forme d'évasion ou d'inconscience ludique, enfantine, elle lui offre l'opportunité de sortir pendant quelques instants de son rôle d'adulte réfléchi et soucieux pour rejoindre un univers de pur plaisir, souvent factice.

---

[632] BOORSTIN, Daniel, *L'Image*, *op. cit.*, p.300-301. Plus loin dans l'ouvrage (p.309), l'auteur revient sur cette idée avec autant de force : « Notre zèle frénétique à dénoncer la publicité, notre peur de la publicité et notre incapacité à faire pénétrer cette publicité dans les vieilles alvéoles familières de notre expérience – tout cela nous empêche d'en considérer la signification universelle de pierre de touche de notre concept changeant du savoir et de la réalité. »

[633] Jean Baudrillard, cité dans YOUNAN, Sonia, « Totalement obscène et totalement séduisante », entretien avec Jean Baudrillard, *Autrement*, Paris, n°53, 1983, p.179.

D'autre part, la publicité contribue à la diffusion et à l'installation d'un nouveau mode de vie en Europe. Par l'intermédiaire, notamment, des postes de télévisions, la société de consommation déploie ses stratégies séductrices dans les foyers au travers de « spots » publicitaires engageants. Les notions de temps et d'espace évoluent, ainsi que les valeurs :

> « Il s'est produit un renversement identique dans le domaine de l'information avec la substitution de l'image globale au simple point de vue. »[634]

Avec « l'économie-monde », l'homme sent qu'il appartient à un univers global et immense, ses référents s'élargissent et lui permettent de s'ouvrir à d'autres cultures… la caractéristique principale de ce nouvel univers étant que tout y est consommable :

> « Le coton et le pétrole, comme la radio et la télévision, deviennent une servitude de la vie psychique de la communauté. Et cette réalité omniprésente donne à chaque société sa saveur culturelle particulière. »[635]

Au sein des métropoles conquises par la société de masse, en état de « somnambulisme »[636], la puissance de l'image est d'ailleurs comparée à celle d'une icône[637] religieuse, renversant définitivement, si cela n'était déjà fait, l'échelle des valeurs sociales. Le slogan, tel une « parole d'évangile », est répété, scandé, jusqu'à être connu de tous ; les images publicitaires sont omniprésentes dans la vie quotidienne, elles sont associées à des notions ou des sentiments qui vont au-delà de l'image montrée. Le symbolisme est également utilisé, soit en reprenant des codes culturels implicites (soleil, colombe, ou autres symboles répandus dans l'art religieux), soit en créant de nouveaux symboles, à l'aide des « logos ». Ces nouveaux référents visuels

---

[634] Jean Baudrillard, cité dans YOUNAN, Sonia, « Totalement obscène et totalement séduisante », *op. cit.*, p.180.
[635] Jean Baudrillard, cite dans YOUNAN, Sonia, « Totalement obscène et totalement séduisante », *op. cit.*, p.181.
[636] McLUHAN, Marshall, Pour comprendre les média, les prolongements technologiques de l'homme, op. cit., p.252.
[637] « Forts de plantureux budgets, les artistes de la publicité ont petit à petit transformé l'annonce en icône ; et les icônes ne sont pas des aspects ou des fragments spécialisés, mais des images unifiées et condensées de nature complexe. ». McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média, les prolongements technologiques de l'homme*, *op. cit.*, p.249.

vont d'ailleurs progressivement acquérir une telle notoriété qu'ils suffiront à évoquer la marque ou le produit, sans qu'il soit nécessaire d'ajouter d'image ou de slogan[638].

Inévitablement, l'importance grandissante du phénomène publicitaire va avoir des répercussions sur la création artistique et architecturale. Dès 1956, Alison et Peter Smithson, membres fondateurs de l'*Independent Group*[639], avec leur traditionnel sens de l'anticipation, affirmaient en effet dans un article intitulé « But today we collect ads » :

> « Mass-production avertising is establishing our whole pattern of life-principles, morals, aims, aspirations, and standard of living. We must somehow get the measure of this intervention if we are to match its powerful and exciting impulses with our own. » [640]

Les membres de l'*Independent Group* étaient conscients des bouleversements que la nouvelle société générait, et tentaient seulement d'en prendre conscience et d'en discuter au lieu de les dénoncer, contrairement à d'autres intellectuels de l'époque : ils l'acceptaient comme un fait donné, se sachant partie prenante de ce mode de vie consommatoire.

---

[638] Ce fait est expliqué notamment par Rudolf Arnheim, qui se base pour cette affirmation sur des expériences concrètes menées sur des consommateurs. Cf. ARNHEIM, Rudolf, *La Pensée visuelle, op. cit.*, p.151.

[639] Alison et Peter Smithson fondent l'*Independent Group* en 1952. ce groupe comprenait des artistes et architectes, qui, pour la plupart, s'étaient rencontrés à l'I.C.A. (Londres). Parmi les membres de ce groupe se trouvaient notamment, auprès des Smithson, Lawrence Alloway, Reyner Banham, Toni Del Renzio, Richard Hamilton, John McHale et William Turnbull.

[640] (La publicité de masse est en train de déterminer notre mode de vie tout entier : principes, moralité, buts, aspirations et niveau de vie. D'une manière ou d'une autre, nous devons prendre la mesure de cette intervention afin d'accorder ces énergies puissantes et passionnantes avec les nôtres.) SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, « But today we collect ads », *Ark* (Londres), n°18, novembre 1956, p.50 (notre traduction).

b- Art et publicité

La publicité inspire. A son contact, les artistes créent une esthétique colorée, souvent déstructurée, dans laquelle les mots et les images se mêlent sans ordre apparent. Cependant, tout en générant la créativité, l'immersion dans la société de consommation ne donne en général pas lieu à de véritables « créations »[641], mais plutôt à des « compilations » ou à un travail de collecte et de collage (ou de décollage).

De plus, en dépit du fait que certaines créations se rattachent indéniablement à une esthétique publicitaire, elles ne comportent pas pour autant une idéologie, ne sont pas toujours porteuses d'un message. Elles peuvent aussi avoir des répercussions inattendues et non souhaitées, comme par exemple contribuer à la diffusion publicitaire d'un produit ou d'une marque alors que l'on souhaitait se positionner dans la dénonciation ou la critique…

Lorsque dans les années 1960 les architectes commencent à leur tour à récupérer des éléments de l'esthétique publicitaire, ils n'opèrent pas toujours les mêmes choix que les artistes plasticiens. On remarque cependant une certaine conscience de l'importance grandissante de la publicité, que peut illustrer cette réflexion d'Alison et Peter Smithson :

> « Advertising has caused a revolution in the popular art field. Advertising has become respectable in its own right and is beating the fine arts at their old game. We cannot ignore the fact one of the traditional functions of fine art, the definition of what is fine and desirable for the ruling class, and therefore ultimately that which is desired by all society, has now been taken over by the ad-man.[642] »

[641] Notons que certains artistes des années 1960 ne supportaient pas cette interprétation de leur production, la jugeant réductrice. Ce témoignage de Léo Steinberg en est l'un des exemples les plus significatifs : « On nous dit qu'il [le Pop Art] est préfiguré en grande partie par Dada ou le surréalisme ou, pire encore, qu'il fixe simplement ce que les publicités et les étalages des vitrines nous renvoient à tout moment. En d'autres termes, qu'il n'y a pas de transformation ou de sélection suffisante pour que le pop art constitue quelque chose de nouveau. ». STEINBERG, Léo, « A Symposium on Pop Art », *Arts,* avril 1963, p.35-45, cité et traduit dans *Les Années Pop, op. cit.*, non paginé, document 63.76. Il ne s'agit pas ici pour nous de critiquer ou de prendre position, mais simplement de constater que les productions de cette période étaient souvent des « compilations » d'éléments de la vie quotidienne et surtout de la société de consommation, ce qui n'enlève rien à leur valeur artistique.

[642] (La publicité a causé une révolution dans le domaine de l'art populaire. La publicité est devenue respectable en elle-même et est en train de prendre les beaux-arts à leur propre jeu. Nous ne pouvons pas

Les Smithson sont parmi les premiers à ouvrir la voie à une réflexion sur la récupération et la réutilisation des techniques publicitaires dans le domaine de la création architecturale : l'exposition *This Is Tomorrow*, en 1956[643], en est l'un des témoignages les plus marquants.

A leur suite, dès le début des années 1960, certains architectes, souhaitant diffuser leurs projets dans des revues, vont emprunter différentes techniques au domaine de la publicité, notamment celle des slogans, ainsi que les notions de campagne, ou de « cible », par exemple. Le phénomène ne va cesser de s'accentuer pendant la décennie. Notons que ce ne sont pas forcément des emprunts conscients, mais plutôt une application empirique de phénomènes constatés au quotidien. Il s'agit également de constater avec quelle justesse les publicitaires arrivent à utiliser à dessein des représentations collectives, communes à une société ou à une couche sociale. Dès 1965, Henri Joannis, dans un ouvrage intitulé *De l'étude de motivation à la création publicitaire et à la promotion des ventes*, expliquait en effet :

> « Il […] faudra chercher à communiquer notre message non pas en l'exprimant verbalement, mais en le *représentant* ; l'annonce la plus efficace sera celle qui requerra le moins possible de lecture pour être comprise. [644] »

Des recherches similaires sont menées en parallèle par les artistes plasticiens, qui tendent eux aussi, par la récupération ou l'intégration de la publicité dans leurs productions, à donner une nouvelle dimension à l'art dans la société de consommation. Ces réflexions ont donné naissance à des pratiques différentes voire opposées. Daniel Buren, en 1967-68, s'est par exemple essayé à l'affichage « sauvage », utilisant les espaces publicitaires pour diffuser son art. Provocation ? Déni de la valeur de la production artistique et des lieux d'exposition et de diffusion ? Le geste a suscité le débat. Dans une démarche contraire, mais basée sur des idées similaires, les

---

ignorer le fait que l'une des fonctions traditionnelles des beaux-arts, la définition de ce qui est beau et désirable pour la classe dirigeante, et par conséquent à terme ce qui est désiré par l'ensemble de la société, a maintenant été récupérée par l'homme de l'ère publicitaire.). SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, « But today we collect ads », *Ark* (Londres), n°18, novembre 1956, p.49 (notre traduction). Note : le terme « ad-man » a ici été traduit par « l'homme de l'ère publicitaire », à défaut d'expression française approchante.

[643] « This Is Tomorrow », exposition tenue à la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1956.

[644] JOANNIS, Henri, De l'étude de motivation à la création publicitaire et à la promotion des ventes, Paris, Dunod, 1965, 418 pages, p.240.

décollagistes proposent une approche éminemment provocante et polémique résidant sur un délit[645] : celui d'endommager ou de décoller des affiches sur la voie publique. Par le prélèvement d'affiches publicitaires préalablement lacérées, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé, François Dufrêne, auxquels s'associe l'Italien Mimmo Rotella, témoignent d'une démarche critique envers la société dans laquelle ils évoluent. A la frontière entre le *ready-made* et la création, l'affiche décollée, abîmée, puis exposée hors de son contexte initial est le témoin inerte de l'acte de rébellion des artistes envers leur société, jugée trop envahissante et corrompue. Mais l'acte des décollagistes souffre, comme la plupart des productions artistiques prétendument « hors norme », ou créées dans le but d'échapper à l'institution muséale, de l'engouement qu'il a pu provoquer. Sensibilisés par la force du geste et du message de ces jeunes artistes, certains collectionneurs vont rapidement se porter acquéreurs de ces créations inclassables, les faisant pénétrer ainsi dans le marché de l'art… Reste le geste.

Autre approche critique, celle des Situationnistes qui vont opérer un travail de dénonciation et d'analyse critique de la publicité, en décortiquant les mécanismes de persuasion et de conditionnement à l'œuvre dans les publicités, et en tentant de les analyser ou de les réutiliser. Il est ainsi possible de lire, dès 1960, dans le numéro 5 de *L'Internationale Situationniste*,

> « Dans le cadre actuel d'une propagande de la consommation, la mystification fondamentale de la publicité est d'associer des idées de bonheur à des objets (télévision, ou meubles de jardin, ou automobile, etc.), et d'ailleurs en rompant le lien naturel que ces objets peuvent entretenir avec d'autres, pour leur faire constituer avant tout un milieu matériel d'un "haut standing". Cette image imposée du bonheur constituant aussi le caractère directement terroriste de la publicité. »[646]

L'attitude des artistes Pop à l'égard de la publicité est différente, en ce qu'ils la citent, l'empruntent, la fragmentent pour se l'approprier et l'assimiler. La publicité fait

[645] Rappelons en effet que, selon la loi du 29 juillet 1881, article 17 modifié par loi n°2004-1343 du 9 décembre 2004 art. 13 2°, « Ceux qui auront enlevé, déchiré, recouvert ou altéré par un procédé quelconque, de manière à les travestir ou à les rendre illisibles, les affiches apposées par ordre de l'Administration dans les emplacements à ce réservés, seront punis de l'amende prévue pour les contraventions de la 3° classe. ».
[646] Bulletin de l'Internationale Situationniste, n° 5, décembre 1960, cité dans *Art et Pub*, *op. cit.*, p.425.

maintenant partie de l'environnement urbain, il convient donc de l'utiliser dans les créations artistiques. C'est ainsi que les principaux thèmes de représentations publicitaires (l'abondance, la consommation comme source de bonheur et de réussite sociale, la glorification du progrès et de l'innovation, la sacralisation de la beauté et de la jeunesse, la recherche des loisirs…) se retrouvent dans les œuvres.
L'image publicitaire semble donc s'adapter parfaitement à l'idéologie Pop, comme le souligne Reyner Banham :

> « (…) the imagery of dreams that money can buy that characterizes Pop-Art; desirable possessions and accessible gratifications, handily packaged, seductively displayed, mass-produced and ubiquitously available. »[647]

Le nouveau paysage urbain ainsi que la société de consommation et la communication de masse proposent une source d'inspiration permanente pour les artistes, notamment grâce à la rapidité avec laquelle tout évolue. Selon David Robbins, les artistes Pop sont inspirés et fascinés par les *mass media* en ce qu'ils s'harmonisent parfaitement avec une société dont « le système de production est basé sur la "consommabilité" plutôt que sur la permanence. »[648]. De plus, les techniques de vente et de publicité, tel le célèbre schéma AIDA (Attention, Intérêt, Désir, Achat)[649] peuvent tout à fait être récupérées par les artistes Pop, qui souhaitent diffuser leur production comme des biens de consommation, en se positionnant en marge du marché de l'art traditionnel.

Le travail d'Andy Warhol est significatif de cette démarche, en ce qu'il a eu l'intuition que la réalité et la banalité seraient les centres d'intérêts des décennies à venir, et que l'artiste qui saurait s'en faire le témoin rencontrerait le succès. Il se positionne dans une certaine ambiguïté, entre le désir de dénonciation ou l'acceptation de la réalité, mais aussi entre le travail créatif et la simple copie volontairement impersonnelle de fragments du réel (*Campbell Soup*, 1962). De plus, il convient de remarquer que le fait de jouer avec des référents visuels communs à un groupe, à l'échelle d'une société ou

[647] ((…) l'imagerie des rêves accessibles qui caractérise le pop art : biens désirables et satisfactions abordables, bien empaquetés, présentés de façon séduisante, produits en masse et disponibles partout.) BANHAM, Reyner « Towards a Pop architecture », *op. cit.*, p.44 (notre traduction).
[648] ROBBINS, David, « American ads », in ROBBINS, David (dir.), *The Independent Group : postwar Britain and the aesthetics of plenty*, *op. cit.*, p.51.
[649] Le schéma AIDA signifiait précisément « attirer l'Attention, susciter l'Intérêt, provoquer le Désir, déclencher l'Achat », et était très utilisé dans les années 1960 par les publicitaires. Il est aujourd'hui jugé obsolète dans le milieu de la publicité.

d'une couche sociale, implique l'exclusion de ceux qui ne connaissent pas ces références, que ce soit parce qu'ils les ont volontairement ignorées[650] ou parce qu'ils n'y ont pas été directement confrontés. Dans les deux cas la méconnaissance crée le décalage.

A l'inverse, les productions de Richard Hamilton ne présentent pas d'ambiguïté quant à leur vocation critique et dénonciatrice, comme en témoigne le collage *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing ?*, présenté à l'exposition « This Is Tomorrow » en 1956. Cette œuvre, aujourd'hui l'un des exemples les plus célèbres et représentatifs du mouvement Pop, a réellement créé l'événement à l'époque. Elle présentait, regroupés sur une petite surface, une profusion d'éléments de la vie quotidienne d'un citadin ordinaire : une affiche de cinéma, des extraits de publicité, de l'électroménager, une photo de la lune… Sur une toute petite surface (25 x 26 cm), l'artiste avait réussi à proposer une sorte de « concentré » de la société de consommation à la fin des années 1950. Si l'on en croit François Brune, l'artiste opère ici un processus de « condensation », au sens publicitaire du terme : il s'agit de faire coexister dans un espace restreint des images ou des figures de rhétorique afin d'en augmenter l'impact auprès du spectateur. Le discours explicatif est réduit à sa plus simple expression voire inexistant, seules les images et quelques mots clés subsistent, garants de la transmission du message[651].

En Europe, ces interactions entre art et publicité vont se prolonger durant la décennie suivante, mais les artistes préfèreront se baser sur des concepts plus approfondis et plus théoriques plutôt que d'avoir recours à la récupération ou au détournement d'images. Cependant, outre Atlantique, il est possible de déceler dans les œuvres d'Hans Haacke ou de Barbara Kruger une certaine continuité avec les recherches menées par les artistes Pop européens dans les années 1960.

[650] « Les artistes pop faisaient des images que tous les passants de Broadway pouvaient reconnaître en un quart de seconde (…), toutes ces choses modernes formidables, que les expressionnistes abstraits s'efforçaient de ne surtout pas remarquer », Andy Warhol, cité dans *Art et Pub*, *op. cit.*, p.433.
[651] Pour plus de détails, se reporter à BRUNE, François, *Le Bonheur conforme*, Gallimard, Paris, 1996 [1981], 266 pages, p.34-35.

c- L'invention d'un nouveau langage : hybridations entre la publicité et l'architecture, l'exemple d'Archigram

Le monde de la publicité a également influencé les architectes, qui ont notamment tenté de s'inspirer du principe de l'*eye-catcher*[652]. L'un des principes de base de la publicité est en effet de savoir capter l'œil du spectateur au premier regard, le plus souvent par un dessin ou un slogan :

> « Le rôle du dessin sera le plus souvent d'attirer l'attention en fixant l'aspect du produit ; le texte expliquera les qualités de l'objet annoncé et fera un bref appel à l'intelligence. »[653]

Pour cela, certaines techniques graphiques sont réutilisées par les architectes des années 1960-70, qui, comme les artistes Pop, semblent considérer que la publicité offre une source d'inspiration riche et digne d'intérêt : choix de couleurs vives, dessins humoristiques ou séduisants (*Bornemouth Steps*, 1970), regard ou doigt des personnages visant le public (*Air Hab*, 1967), agrandissements exagérés de détails, détourage, cadrage spécifique etc. Notons cependant que certaines techniques, trop coûteuses ou nécessitant des appareils sophistiqués, étaient parfois évitées, ou remplacées par des procédés moins coûteux, ce qui stimulait l'imagination et l'adaptabilité. C'est le cas de nombreux projets colorés au « zip-a-tone », un procédé de transfert de plages de couleurs sur papier, plus accessible qu'une impression couleur de qualité (*Plug-in City*, 1964), ou encore de l'emploi de photocopies réalisées avec de l'encre sépia, afin d'imiter une gravure (*Living Pod after Piranesi*, 1966, **cat. 199**).

Autre procédé rappelant la publicité et témoin du manque de moyens dont souffraient les architectes : la densité des images sur les pages des magazines, dans le but de rentabiliser les frais d'impression.

Les collages du groupe Archigram sont caractéristiques de ces emprunts et de la récupération de certaines techniques élaborées par les publicitaires. De plus, ils étaient

[652] Voir note 522.

[653] ARREN, Jules, *La Publicité lucrative et raisonnée. Son rôle dans les affaires*, Bibliothèque des ouvrages pratiques, Paris, 1909, 436 pages, p.87.

destinés à assurer la promotion et la diffusion des projets auprès du public, tout comme une publicité traditionnelle.

La plupart des personnages de leurs collages sont d'ailleurs simplement découpés dans des magazines et collés en l'état, sans travail de retouche ni recherche d'intégration au projet. Ces figures sont alors non signifiantes, et servent uniquement à agrémenter le projet ou à illustrer un message.

L'effet visuel de collage semble délibérément recherché et la citation est parfaitement assumée, comme en témoignent certains collages des séries *Instant City* (1969) ou *Projet Monte Carlo* (1969), dans lesquels des noms de marques sont présents, aux côtés des personnages qui en assuraient la promotion (Pall Mall, Smirnoff et Coca Cola dans *Instant City* ; Coca Cola dans *Projet Monte Carlo*). Dans ces projets, d'ailleurs, la publicité est également présente en tant qu'élément constituant de l'environnement urbain à part entière : la ville ne semble plus pouvoir être représentée sans panneaux d'affichage, la publicité est assumée[654]. Le projet peut aussi parfois prendre lui-même l'apparence d'une publicité dans laquelle l'architecture n'est pas représentée (*Village Pak,* 1968). On rencontre aussi chez Archigram d'autres signes d'imprégnation de la culture de masse, comme la référence explicite aux affiches psychédéliques de concerts (*Holographic Scene Setter*, 1969 ; *Le Palmier*, 1971).

A la récupération de techniques visuelles s'ajoute celle des techniques rhétoriques : les membres d'Archigram s'inspirent des slogans publicitaires et de la technique de condensation afin de donner plus d'impact à leurs projets. L'interaction permanente entre le texte et l'image a contribué à créer cette identité, tout en laissant à chacun la liberté de s'exprimer ou de créer individuellement. Jeunes architectes à l'imagination débordante, ils ont très vite développé, notamment au travers des pages de leur magazine, une série de mots-valises servant à désigner leurs projets. Les formules, amusantes, marquantes, restaient ainsi dans les esprits. Ces jeux de mots sont l'une des clés de leur succès[655] : le *Cushicle*, le *Living Pod* ou la *Walking City* demeurent, encore aujourd'hui, des formules systématiquement rattachées à l'identité du groupe. La

[654] *Learning from Las Vegas*, de Robert Venturi, paraîtra en 1972, concrétisant l'intérêt des architectes pour une architecture de l'éphémère et de la consommation, une architecture du « clinquant » qui communique et fascine, malgré son absence de beauté et de raffinement. (VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 1972, 192 pages.)

[655] L'importance de l'aspect « littéraire » pour la diffusion des idées du groupe a d'ailleurs été analysée dès 1974 par Patrick Celeste et Michel Raynaud dans un article intitulé « Archigram : la production d'un discours » (CELESTE, Patrick, RAYNAUD, Michel, « Archigram: la production d'un discours », *op. cit.*, p.60-66.)

simplicité, le côté « populaire » de leurs formules et slogans, les rattachent indéniablement à la culture de masse, encore considérée comme une « sous-culture ». de plus, si l'on en croit Rudolf Arnheim[656], le langage permet d'atteindre d'autres niveaux de signification que l'image, ce qui justifie l'intérêt du groupe : la combinaison d'une image forte et d'un langage maîtrisé leur permettait d'optimiser l'impact de leurs publications en stimulant simultanément plusieurs niveaux de représentation mentale chez le lecteur. Dès le début de leur activité, les six architectes du groupe ont donc pris conscience de l'apport que pouvait constituer le monde publicitaire et ont su en tirer parti : inspirés, ils ont créé leurs propres slogans, concis, anonymes (« it's all the same »[657], « Anything is possible »), ambitieux (« Archigram : beyond architecture »[658]), convaincants (« We shall not bulldoze Westminster abbey »[659]).

A l'analyse, il apparaît donc que les titres et textes accompagnant les projets, ainsi que les éditoriaux des magazines, sont beaucoup moins spontanés et légers qu'ils semblent l'être. La maîtrise du langage et de la culture populaire est justement sensible dans le fait que les architectes parviennent à donner une sensation de légèreté, de jeunesse, de *fun*, alors qu'en réalité, les textes et expressions sont aussi minutieusement étudiés et préparés que les dessins. De plus, le caractère inédit et inventif des expressions qu'ils proposent constitue un attrait supplémentaire pour le lecteur. Ici encore, l'influence de la publicité est indéniable, et il est possible d'ajouter que les membres du groupe ont assimilé les principes publicitaires sans se contenter de les copier. Ils travaillent notamment de façon approfondie les jeux d'opposition, employant un vocabulaire mélioratif et positif pour leurs recherches et un vocabulaire dépréciatif envers l'architecture existante et certains aspects conservateurs de la société anglaise de l'époque. De plus, ils étudient avec soin les compositions des pages du magazine ou des planches de présentation des projets afin d'en optimiser l'impact et l'efficacité et de rendre leur travail « désirable » pour le lecteur ou le spectateur, comme s'il s'agissait d'un produit de consommation. Une présentation ou un discours trop complexe ou savant présenterait le risque de déstabiliser le lecteur, voire de le faire fuir. A l'inverse, un vocabulaire trop banal, habituel, ne saurait capter l'attention du

[656] « D'une manière plus générale, le langage permet de compenser une tendance perceptive à voir dans les choses des formes pures. Ayant été forgé à des fins pratiques, il tend à suggérer des catégories plus fonctionnelles que formelles, et donc à dépasser l'apparence. ». ARNHEIM, Rudolf, *La Pensée visuelle*, *op. cit.*, p.253.
[657] *Archigram*, n°3.
[658] « Archigram, beyond architecture », exposition au Museum of Modern Art, Oxford, 1967.
[659] *Archigram*, n°3.

« consommateur »[660]. Notons que le groupe va même jusqu'à faire une sorte de promotion de lui-même, ce qui est sensible dans l'article collectif qu'ils publient en 1971 dans la revue *Architectural Design*[661], dans lequel ils se présentent dans une sorte de générique, comme s'ils assuraient la publicité d'un film à succès.
Nous pouvons conclure qu'il s'agit bien d'une médiatisation du discours et de la pensée des architectes, inspirée par le monde de la publicité et des moyens de communication en général, mêlant signifiants linguistiques et iconiques.

Rappelons enfin que les emprunts opérés par le groupe dans d'autres domaines que l'architecture ou l'art sont avant tout le témoin de leur grande curiosité et de leur soif d'assimilation de la société dans laquelle ils vivaient. Dès 1967, Peter Cook affirmait ainsi :

> « We are conscious that any analogy between, say, the motor car industry and the building industry is suspect, and a dangerous one, yeti t has become necessary to extend ourselves into such disciplines in order to discover an appropriate language pertinent to the present-day situation. »[662]

[660] « Dans notre Amérique à l'évolution si rapide, consciente de ses progrès, le client s'attend à ce que le progrès lui tourne un peu la tête. Il serait vivement déçu s'il pouvait comprendre intégralement le jargon publicitaire. Le caractère à demi compréhensible que nous nous attendons à trouver dans le langage du produit le plus récent – que nous espérons même y trouver – rassure personnellement chacun de nous qu'il y a progrès : que son rythme dépasse notre capacité à le suivre. ». BOORSTIN, Daniel, *L'Image*, *op. cit.*, p.325. Cette réflexion de Daniel Boorstin, au sujet de la publicité aux Etats-Unis, rappelle combien il est important que le slogan ou le texte publicitaire soit attractif et spécifique afin de tenter le consommateur, au risque qu'il se sente légèrement dépassé. En ce qui concerne les expressions chères au groupe Archigram, le même équilibre entre inédit et accessibilité a su être trouvé.

[661] « Archigram 1970-1971 », *Architectural Design*, n°41, août 1971, p. 485 à 497.

[662] (Nous sommes conscients que toute analogie entre, disons, l'industrie des moteurs de voitures et l'industrie du bâtiment est suspecte, voire dangereuse, cependant, il est devenu nécessaire pour nous de nous ouvrir à de telles disciplines afin de découvrir un langage pertinent et approprié à la situation présente.). COOK, Peter, « Some notes on the Archigram syndrome », *Perspecta*, n°11, 1967, p.137 (notre traduction).

D La technologie et les médias

a- « Je veux être une machine »

A partir de 1960, la recherche d'un nouveau langage, d'un nouveau moyen d'adapter l'architecture aux évolutions de la vie est liée au fait que les architectes observent à présent le quotidien en le considérant comme une potentielle source d'inspiration, à la fois dans ce qu'il a de plus banal, voire trivial, mais également dans ce qu'il peut avoir de plus impressionnant. La fascination pour la technologie, pour les machines, destinées à exaucer les désirs de l'homme[663], est comparable à celle que pouvaient éprouver les jeunes créateurs face aux bandes dessinées et au cinéma de science-fiction. Dans un contexte de conquête spatiale et de guerre froide, les images et annonces concernant le sujet inondent le monde entier, et ouvrent des horizons jusqu'alors inimaginables. Passé le premier choc créé par ces avancées spectaculaires, notamment décrit par Frédérick Kiesler[664], les architectes, qui durant cette période utilisaient essentiellement l'image pour communiquer et faire connaître leur nouvelle vision du monde, vont rapidement s'imprégner de cette ambiance, de ces « figures » jusqu'alors absentes des projets, pour les intégrer, à l'instar des artistes Pop, à leurs représentations. Comme le souligne

[663] On retrouve cette notion de machine au service de l'homme, et créée pour son bien-être chez différents théoriciens au cours des années 1960, et notamment chez Marshall McLuhan qui dit : « la machine rend à l'homme son amour en réalisant ses souhaits et ses désirs (…) » (McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média, op. cit.*, p.65.). Il semble rejoint dans cette opinion par Reyner Banham, ce dernier considérant en effet que « machines are not self-generating, nor are they produced by the laws of Nature, but only in fulfilment of human dreams and human desires. » (les machines ne sont pas auto générées, et ne sont pas non plus produites par les lois de la Nature, mais sont créées seulement dans le prolongement des rêves humains et des désirs humains.). BANHAM, Reyner, cité dans FARNHAM, Jonathan E., « Pure Pop for now people. Reyner Banham, science fiction and history », *op. cit.*, p.125 (notre traduction.).

[664] Ce dernier s'est en effet exprimé sur la question : « Soyons honnêtes : les satellites, les fusées, les chiens et les singes volants nous ont pris par surprise, et maintenant tout le monde s'intéresse à la continuité. (…) Nous étions – jusqu'au moment où nous avons fait des satellites – de vrais isolationnistes en ce qui concerne l'espace. Mais quand les premières fusées ont été projetées dans le vide de la nuit pour y rester sans être attachées par un moyen mécanique, ce fut le choc. Maintenant, notre existence entière devient de plus en plus proche de chaque chose qui nous entoure, en corrélation avec non seulement le destin de notre petit moi ou de notre terre mignonne, mais aussi de notre système solaire, et avec une partie au moins d'une supergalaxie [*sic*] tout puissante. ». KIESLER, Frederick, interview réalisée par Thomas H. Creighton, publiée dans *Progressive Architecture* en juillet 1961 et citée dans GOULET, Patrice, « Frederic Kiesler », *Aujourd'hui, Art et Architecture*, n°53, mai-juin 1966, p.30-31.

Constant dès 1960, la technologie « is crucial not only in creating the new artistic medium but also in providing the preconditions for its emergence. »[665]

Notons cependant que la réflexion sur l'impact des machines et de la technologie dans la vie quotidienne semble être amorcée dès le début du XX^{e} siècle, comme en témoigne cet extrait d'*Aujourd'hui*, de Blaise Cendrars :

> « Les machines sont là et leur bel optimisme.
> Elles sont comme le prolongement de la personnalité populaire, comme la réalisation de ses pensées les plus intimes, de ses tendances les plus obscures, de ses appétits les plus forts ; elles sont son sens d'orientation, son perfectionnement, son équilibre et non pas des réalités extérieures douées d'animisme, des fétiches ou des animaux supérieurs. ».[666]

En ce qui concerne l'architecture, il est notoire que les architectes Modernes avaient alors déjà entamé ce processus d'intérêt et d'appropriation progressive des images de la technologie dans certaines de leurs représentations. Cependant, comme le souligne Martin Pawley dans un article intitulé « Technology transfer »[667], en dépit du fait que les architectes du début du siècle aient été les premiers à introduire l'imagerie technologique dans des publications ou des projets d'architecture, ils n'ont jamais réellement introduit cette technologie dans leurs créations. En réalité, Martin Pawley semble ici rejoindre la conception de Reyner Banham, qui considère que l'architecture Moderne « produced a machine age architecture only in the sense that its monuments were built during the machine age, and expressed an attitude towards the machine – in the sense that someone can be in France and talk about French politics, while keeping speaking English. »[668]. Les architectes Modernes se seraient donc arrêtés à un attrait

---

[665] (est alors cruciale non seulement parce qu'elle crée le nouveau médium de l'art mais aussi parce qu'elle prodigue les conditions requises à son émergence.). CONSTANT, extrait de la conférence tenue en décembre 1960 au Stedelijk Museum à Amsterdam, cité dans VAN SCHAIK Martin, « Psychogeogram : an artist's utopia », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.107 (notre traduction).

[666] CENDRARS, Blaise, *Aujourd'hui*, Paris, Grasset, 1931, 250 pages, p.85-86.

[667] PAWLEY, Martin, « Technology transfer », *op. cit.*, p.31-39. Dans la suite du développement, l'expression « transfert technologique » est donc empruntée à Martin Pawley.

[668] (a produit une architecture de l'ère des machines seulement dans le sens où ses monuments ont été construits pendant l'ère des machines, et exprimaient une attitude envers la machinerie – dans le sens où quelqu'un peut se trouver en France et parler de politique française, tout en continuant à s'exprimer en anglais.). BANHAM, Reyner, *Theory and design in the first machine age*, *op. cit.*, p.329 (notre

formel, à une acceptation de la technologie dans leur environnement, mais sans aller au-delà, c'est-à-dire vers une intégration fonctionnelle. Notons cependant à ce sujet que Reyner Banham sait également se montrer tolérant avec les architectes Modernes puisqu'à la suite de l'extrait précédemment cité, il ajoute qu'en dépit de la confiance apparemment « aveugle » que pouvaient avoir les Modernes envers la technologie, qui a parfois pu les conduire à présumer de l'efficacité et de la réussite de certains bâtiments, il convient de se garder de les critiquer exagérément en raison du contexte spécifique dans lequel ils exerçaient et de la difficulté de la question à laquelle ils avaient osé se mesurer[669].

Il convient ici de mentionner, dans le but de nuancer encore le propos de Reyner Banham, la position originale et anticipatrice de Le Corbusier qui, par sa réflexion sur la « machine à habiter », avait tenté de comprendre méthodiquement comment la machine pourrait changer l'architecture. L'incompréhension de cette célèbre maxime confirme la réticence générale à réellement considérer la technologie et les machines comme parties prenantes d'un projet architectural. Néanmoins, le fait de les inclure dans les représentations est une première étape vers le « transfert technologique » qui surviendra dans la seconde moitié du siècle.

Après-guerre en effet, l'*Independent Group* propose une fois encore une approche nouvelle de la technologie, confirmant son rôle de précurseur. Les membres du groupe considéraient, tout comme les Modernes, la technologie comme une nouvelle source d'inspiration, mais ont tenté d'aller au-delà de la citation formelle, notamment en organisant des débats sur le sujet à l'Institute of Cotemporary Art de Londres. Cependant, en dépit de leurs efforts, il semble, si l'on en croit l'analyse proposée par Judith Barry, que leur analyse et leur intérêt se soient arrêtés à un certain niveau formel :

> « En réalité, ils [l'*Independent Group*] semblaient plus intéressés par les images qui montraient de façon spécifique comment la technologie pouvait changer la représentation, et par la façon dont pouvait être représenté le changement technologique. [Ils s'interrogeaient aussi sur] la façon dont allaient

traduction). Note: nous traduisons ici par « l'ère des machines » l'expression anglaise « the machine age ».

[669] Pour plus de précisions sur cette question, se reporter à BANHAM, Reyner, *Theory and design in the first machine age, op. cit.*, p.330.

répondre et interagir les individus par rapport à l'environnement technologique. »[670]

Le questionnement semble donc plus poussé, puisque les réactions humaines sont prises en compte et questionnées, avec peut-être plus de prudence que n'en avaient montré les Modernes. Les avancées théoriques et figuratives de l'*Independent Group* sont une étape vers le réel changement d'attitude à l'égard de ce nouveau domaine d'investigation, qui se produira pendant les années 1960.
A ce moment-là en effet, les architectes tentent à leur tour d'intégrer la technologie et les machines dans leurs représentations, mais aussi dans la conception même de leurs projets. Certains considèrent d'ailleurs cela avec un enthousiasme non dissimulé :

« Aujourd'hui, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, au moment où le développement pris par la science et la technologie nous donne tous les moyens de construire ce que nous voulons, une architecture qui utilise la technique, mais n'en est pas tributaire, est une architecture pure et absolue. Aujourd'hui, l'être humain est maître de l'espace infini. »[671]

Le but est alors de créer une architecture adaptée au monde technologique et qui puisse évoluer aussi rapidement que ce dernier : c'est ainsi que naît l'idée d'un habitat mobile, flexible ou modulable, destiné à permettre aux hommes de faire évoluer leur environnement proche au même rythme que la société dans laquelle ils vivent (Yona Friedman, *Ville Spatiale*, 1958-59 **fig. 43** ; Pascal Haüsermann, *Domobiles*, 1971, **fig. 97**). Ils espèrent ainsi expérimenter ce que Marshall McLuhan nomme « (…) l'effet stupéfiant que la technologie a sur ceux qui la font et ceux qui l'utilisent. »[672]. Si l'on se réfère en effet à l'ouvrage *Pour comprendre les média*, paru et traduit en 1964, et largement diffusé dès ce moment, il apparaît que la technologie serait issue d'une volonté de prolonger ou de se substituer au corps humain, ou à une fonction de celui-ci. En conceptualisant une architecture de la technologie, les architectes tentent d'en faire un prolongement du corps, qui puisse efficacement rendre service à l'homme ou

[670] BARRY Judith, « Designed aesthetic : exhibition design and the Independent Group », *in* LEFFINGWELL, Edward, MARTA, Karen (ed.), *Modern Dreams, the rise and fall and rise of Pop*, *op. cit.*, p.42.
[671] HOLLEIN, Hans, « L'avenir de l'architecture », *op. cit.*, p.55.
[672] McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média, les prolongements technologiques de l'homme*, *op. cit.*, p.62.

faciliter sa vie. Le fait de considérer l'architecture comme évolutive et de chercher à innover, notamment par l'utilisation de matériaux issus de récentes découvertes industrielles, confirme cette approche (Haus-Rucker-Co, *Gelbes Herz*, 1968, **fig. 68** ; Jean-Paul Jungmann, *Dyodon*, 1967, **fig. 113**).

La fin des années 1960 voit également l'apparition de projets plus audacieux de la part des architectes européens, qui tentent de réduire l'architecture à sa plus simple expression, celle d'un environnement plus ou moins protecteur capable de fournir à son occupant différentes sortes de services, allant du minimum vital à l'expérience sensorielle, parfois virtuelle. Ainsi, il semble que la technologie soit progressivement absorbée dans l'imaginaire des architectes, qui mêlent les images de conquête spatiale (Superstudio, *Architettura Interplanetaria*, 1970, **fig. 106** ; *Educazione*, 1971), de bande dessinée, et d'usines hautement sophistiquées pour produire des représentations d'un genre nouveau. C'est dans ce processus qu'il faut comprendre les projets *Inflatable Suit Home* du groupe Archigram (**cat. 264**) ou *Environment Transformer* de Haus-Rucker-Co (**fig. 126**), tous deux imaginés et expérimentés en 1968. Ces projets sont basés sur le principe d'un environnement réduit à une bulle plastifiée, qui pourrait procurer à son utilisateur une protection efficace contre les intempéries dans le premier cas, et la sensation d'un environnement modifié dans le second. L'*Inflatable Suit Home* est gonflable, ce qui permet à son utilisateur de la transporter aisément, mais ne procure qu'une protection basique : son installation est aussi simple que le fait de s'habiller (d'où la notion de « suit »), mais elle n'est pas équipée de chauffage ou de services et est transparente, ce qui limite l'intimité. Mais le concept semble justement être celui d'une cellule minimale dans laquelle il est possible de s'isoler relativement éventuellement, comme le proposait David Greene lors de l'expérimentation du prototype, à l'aide de lunettes-vidéo, permettant de se projeter virtuellement dans un autre lieu, réel ou imaginaire. L'*Environment Transformer*, en revanche, ne propose pas de protection de l'ensemble du corps, et n'est pas gonflable, donc relativement encombrant à transporter. Mais son utilisation est différente : il s'agit d'une sorte de casque en deux parties englobant le visage entier à la manière d'un casque de scaphandre, muni d'écouteurs, l'ensemble permettant de s'imaginer de façon sensorielle dans un autre lieu. Ainsi, il n'était pas nécessaire de le miniaturiser dans le sens où il était plus logiquement destiné à une utilisation à domicile, offrant ainsi une évasion temporaire de la réalité. Ces deux projets sont donc témoins d'une stimulation de

l'imaginaire architectural par la technologie, et d'une nouvelle conception de l'environnement et de l'habitat : même réduit à son minimum, ce dernier, complété par la technologie, est capable de fournir à l'homme de nombreux services et potentiellement d'améliorer sa qualité de vie, ce que ne proposait pas, selon les architectes des années 1960, l'habitat traditionnel.

Avec ces projets innovants, une nouvelle conception de l'architecture voit le jour, ainsi qu'une nouvelle façon de l'expérimenter : il ne s'agit plus pour les jeunes architectes de proposer une vie tranquille dans une maison pérenne, mais une vie intense dans un habitat restreint ou évolutif, voire sans habitat au sens habituel du terme. Dès la fin des années 1960, les « happenings » des groupes autrichiens témoignent de cette recherche d'expérimentation, et d'une volonté de faire découvrir cette architecture ou ces « installations » issues de l'évolution industrielle au plus grand nombre (Haus-Rucker-Co, *Giant Billiard*, 1970, **fig. 120** ; Evenstructure Research Group, *happening*, Amsterdam, 1972). En parallèle, les masques, casques, bulles se succèdent dans les projets des architectes européens, témoignant d'une volonté de révolutionner la vie des citadins par l'intermédiaire d'équipements technologiques leur permettant de goûter à une réalité virtuelle ou à des sensations inédites. Les silhouettes des personnages photographiés ou dessinés se rapprochent de celles de plongeurs ou d'astronautes, ou encore des représentations des extra-terrestres que l'on pouvait rencontrer dans les revues de science-fiction ou au cinéma (Walter Pichler, *Kleiner Raum*, 1967 ; Haus-Rucker-Co, *Gelbes Herz*, 1968). Les équipements proposés par les architectes étaient conçus pour permettre aux hommes des années suivantes de vivre des expériences inédites, en acceptant pleinement ce que la technologie avait à leur apporter.
Il est impossible ici de ne pas songer à l'affirmation d'Andy Warhol qui disait, en 1963, « Je veux être une machine »[673]. Cette phrase, tout aussi célèbre et polémique que celle de Le Corbusier évoquée plus haut, avait pour but d'exprimer la recherche permanente dans laquelle l'artiste se trouvait alors, lorsqu'il tentait de systématiser sa pratique et de produire des représentations aussi froides et distantes que possible, quelle que soit la gravité du sujet (*Electric Chair*, 1967-68, **fig. 74**). La rigueur mécanique de la machine, sa fiabilité et son objectivité lui semblaient alors être un modèle auquel se référer. De plus, en étant entouré au quotidien par une quantité grandissante d'objets fabriqués

[673] WARHOL, Andy, « What is Pop Art », *ARTnews*, vol. 62, n°7, novembre 1963, p. 26, 60-61, cité et traduit dans *Les années Pop*, *op. cit.*, non paginé, document 63.44.

industriellement, anonymes, ne portant pas la trace de la main de l'homme, il semble logique que les créations de Warhol aient été influencées par ce constat, ou par une certaine sensation de froideur et de mécanisation de chaque étape de la vie quotidienne. En définitive, cette réflexion, et la phrase célèbre qui l'accompagne, illustre l'importance du phénomène technologique aux Etats-Unis, mais aussi en Europe, pendant la décennie[674]. Néanmoins, la plupart des architectes qui vont tenter d'intégrer des références technologiques dans leurs représentations vont, contrairement à Warhol, le faire dans une certaine recherche créatrice affichée, puisqu'ils iront même jusqu'à réaliser des maquettes ou des prototypes de leurs projets. L'impact de la société se répercute donc en un sens sur leurs représentations, mais avec une approche et des résultats différents de ceux connus dans le monde artistique.

[674] L'œuvre du peintre allemand Konrad Klapheck (né en 1935) peut notamment être évoquée ici en ce qu'elle témoigne d'un regard froid et austère sur les machines, comparable à celui qu'a pu proposer Andy Warhol (*Le Pouvoir de l'oubli*, 1968).

b- La crainte d'une déshumanisation de l'architecture

> « Nous venons à penser, depuis quelques décennies, que notre technologie fraîchement acquise peut nous soustraire aux lois inéluctables de la banalité. La magie de notre machinerie moderne débarrassera le monde – du moins nous l'espérons – de ce qu'il a de trivial (…). »[675]

L'optimisme non dissimulé affiché par Daniel Boorstin au début des années 1970 est symptomatique de l'enthousiasme qui inondait la majorité du milieu artistique européen depuis les années 1960, tout en effrayant une grande partie du reste de la population.
En effet, les différents équipements innovants, rappelant l'esthétique de la conquête spatiale, qui s'imposent massivement dans l'univers créatif des artistes puis des architectes européens des années 1960 peuvent laisser craindre une certaine déshumanisation de l'architecture et de la vie future[676]. Les craintes émises lors de la mise en valeur de la standardisation par les Modernes quelques décennies plus tôt sont toujours présentes, même si le principe gagne progressivement en importance. Face à la peur d'une certaine déshumanisation ou dépersonnalisation de l'habitat, les architectes de la jeune génération réagissent paradoxalement en proposant encore plus d'éléments préfabriqués, moulés, ou résultant d'avancées techniques ou pétrochimiques récentes. Selon Peter Cook, ces attitudes créatives sont principalement liées au contexte dans lequel ces architectes étaient formés et évoluaient :

> « There is, as you may have guessed, another level at which the period might be described as "électric" : at a level where architectural ideas began to incorporate techniques and technologies which had not held any place in the architectural tradition. (…) Indeed, in the late 1960's we could rarely escape it. »[677]

---

[675] BOORSTIN Daniel, *L'Image, op. cit.*, p.124.
[676] Il est intéressant de noter que ces deux attitudes face à la technologie reflètent celles présentes dans les romans d'anticipation dès le XIX^e^ siècle : l'admiration et la confiance de *Looking backward* d'Edward Bellamy (1888), et la crainte du progrès en tant que fin en soi dans *News from nowhere* de William Morris (1890).
[677] (Il y a, comme vous l'aurez peut-être deviné, un autre niveau auquel la période peut être décrite comme "électrique" : il s'agit du niveau littéral où les idées architecturales commençaient à intégrer des techniques et technologies qui n'avaient encore jamais tenu la moindre place dans la tradition architecturale. (…) En fait, vers la fin des années 1960, vous pouviez rarement y échapper.). COOK,

Cependant, l'impact de ces nouvelles formes issues du contexte « électrique » est inégal et malaisé à analyser aujourd'hui. Seuls quelques témoignages peuvent éclairer cette question de l'acceptation ou non par les usagers des nouvelles formes industrialisées et largement équipées d'appareils technologiques, comme notamment la réaction des visiteurs de l'exposition Batimat à Paris en 1967, qui, interrogés par le biais d'un questionnaire au sujet de la *Bulle à six coques* de Jean Maneval, avaient admis ne pouvoir considérer ce type d'habitat qu'en tant que résidence secondaire ou de vacance. Une occupation permanente leur semblait inenvisageable. Cela n'empêcha par Maneval de parvenir à faire industrialiser et commercialiser trois cents *Bulles à six coques* entre 1967 et 1969, essentiellement pour des villages de vacances[678] (**fig. 60**), ce qui demeure une réussite dans le domaine de l'habitat cellulaire qui, en Europe, demeurait le plus souvent au stade de prototype.

L'un des seuls exemples d'habitat évolutif et modulaire à avoir été réalisé industriellement, installé et occupé pendant plusieurs années et pouvant être mis en parallèle de celui des *Bulles* est le projet conduit par l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (A.U.A.)[679] entre 1970 et 1972 sous le nom de *Tétrodon*[680]. La structure de container, couplée aux coques en plastique, séduisit par la facilité et la rapidité d'installation, les fondations étant réduites à de simples plots. De plus, les *Tétrodons* pouvaient être reliés entre eux, permettant à plusieurs familles de se regrouper temporairement. L'utilisation envisagée était le logement saisonnier[681], mais il est notoire que certains *Tétrodons* ont aussi servi de foyers de travailleurs : ils étaient alors occupés annuellement[682].

Peter, « The Electric decade : an atmosphere at the AA school 1963-73 », *in* GOWAN, James, *A Continuing experiment: learning and teaching at the Architectural Association*, *op. cit.*, p.142-143 (notre traduction).

[678] Notons que les *Bulles* ont rencontré une certaine popularité, en raison notamment de la facilité de livraison (un seul camion suffisait à livrer l'ensemble du kit), de la forme ludique et de la résistance des coques. Exemple de cette solidité, le village de Gripp, dans les Hautes-Pyrénées, réalisé pour la Société nouvelle des pétroles d'Aquitaine (SNPA), inauguré en 1968, ne fût démonté qu'en 1998. Notons également que le succès de ce type d'abri perdure, puisqu'une « bulle » a été exposée à la Biennale de Venise en 2000, remportant un grand succès auprès des visiteurs. Pour plus de détails, se reporter à BANCILHON, Philippe, *La Bulle à six coques*, Paris, Editions Jean-Michel Places, 2004, 56 pages.

[679] L'A.U.A a été créé à Paris en 1960, d'après une idée de Jacques Allegret.

[680] Le nom de *Tétrodon* évoque celui d'un poisson tropical se gonflant en cas de danger, jeu de mots lié au fait que les coques latérales en polyester étaient gonflées afin d'obtenir la forme souhaitée, avant d'être posées.

[681] En 1972, un village-vacances entièrement conçu en *Tétrodons* fut réalisé à Lège, près du Cap-Ferret.

[682] Les foyers, réalisés pour la SONACOTRA (société nationale de constructions pour les travailleurs), sont aujourd'hui détruits.

En dépit de ces rares projets réalisés, la notion d'habitat cellulaire – réduit à son minimum et issu de la technologie – ainsi que celle d'environnement virtuel, que de nombreux architectes tentaient alors de promouvoir, ont souvent été considérées comme de simples idées ludiques et inventives, sans lien réel avec les contingences matérielles de la vie quotidienne. On craignait même parfois que ce type de proposition ne puisse nuire au caractère humain et personnel d'un foyer. C'est certainement en raison de ces réticences et incompréhensions qu'entre 1960 et 1970, certains architectes et théoriciens dont Reyner Banham et Hans Hollein s'exprimèrent sur la question, expliquant que les propositions des différents groupes, en dépit de leur caractère technologique et apparemment détaché des valeurs sociales, était avant tout créées pour l'homme, afin d'améliorer sa qualité de vie et de lui offrir tout les équipements et accessoires dont il pourrait avoir besoin[683]. Ainsi, Banham expliquait-il que la technologie en elle-même était « moralement, socialement et politiquement neutre » et n'était en somme qu' « un ensemble de techniques exploitées pour servir une grande variété de besoins humains. » [684].

Malgré ces prises de positions et le succès relatif de quelques entreprises, certaines craintes se perpétuent, notamment en raison de l'ampleur prise par la technologie et l'imagerie machiniste dans la vie quotidienne. Ainsi en 1976, dans son ouvrage *Mind and Image, an essay on art and architecture*, Herb Greene constate-t-il :

> « L'expression finale à laquelle on aboutit est, je pense, une image d'un déterminisme mécanique et anti-humain. L'image de la machine semble avoir usurpé la place des images des interventions humaines dans le monde. » [685]

Sans bien sûr se limiter à ce seul exemple, il est notoire que ce sentiment de crainte à l'égard de la machine apparaît dans les écrits théoriques concernant l'art et l'architecture, essentiellement à partir des années 1970. L'un des seuls domaines dans lequel l'innovation technologique semble avoir été bien acceptée voire encouragée à la même période est celui du design.

[683] HOLLEIN, Hans, « A comment from Hans Hollein », *in* COOK, Peter (ed.), *Archigram*, *op. cit.*, p.6.
[684] BANHAM, Reyner, « Towards a pop architecture », *op. cit.*, p.43.
[685] GREENE, Herb, *Mind and image, an essay on art and architecture*, the University Press of Kentucky, Lexington, 1976, 210 pages, p.188.

Le travail de Joe Colombo est significatif de ce phénomène. Fasciné par le plastique et les avancées technologiques récentes, auteur d'un projet fantastique intitulé *La Ville Nucléaire*[686], Joe Colombo assure dès 1958 la direction de l'usine familiale qu'il utilise comme une sorte de terrain d'expérimentation pour les nouveaux procédés de construction et les matières plastiques récentes telles que le PVC, le polyéthylène ou la fibre de verre. Ayant abandonné la peinture, il se tourne vers le design, en plein développement en Italie depuis les années 1950, afin de déceler des idées lui permettant de lancer la fabrication de certains modèles à une échelle internationale. Très vite, l'intérêt de Colombo devient personnel, il se prend de passion pour cette discipline qu'il entend révolutionner en lui offrant un impact plus grand et une autonomie réelle par rapport à l'architecture dont elle était trop souvent considérée comme une « branche ». Se sentant investi de la mission de « créer l'environnement du futur », Joe Colombo, au cours de sa courte carrière, va tenter d'exploiter au maximum les possibilités offertes par les nouvelles technologies afin d'améliorer la vie des usagers. Les principes de communication, d'expérimentation seront largement développés dans ses projets proposant des habitations d'un genre nouveau car il considérait, comme de nombreux architectes d'ailleurs, que les nouvelles technologies et le développement de l'audio-visuel allaient changer considérablement le mode de vie des gens en réduisant les distances ou en créant de nouveaux besoins à domicile.

Ses projets, souvent considérés comme visionnaires, atteignent leur apogée avec les différentes versions des *Visiona* à partir de 1969 (**fig. 76**), qui proposent un habitat entièrement condensé sous forme de capsule ou de « container », sans cloisons, et dont les espaces sont uniquement animés par des éléments mobiles pouvant donner à une même pièces des fonctions différentes simultanément ou successivement. Les couleurs vives et les formes arrondies des matières plastiques utilisées ont immédiatement rencontré un vif succès auprès du public, qui découvrait les créations de Colombo dans des revues comme *Domus* ou lors d'événements tels la Triennale de Milan ou l'exposition « Italy : the new domestic landscape », qui eut lieu au Museum of Modern Art de New York en 1972, et à laquelle le designer participa à titre posthume.

[686] Après avoir rejoint le « Movimento Nucleare », un mouvement d'avant-garde fondé en 1951 par ses amis Enrico Baj et Sergio Dangelo, Joe Colombo renoue avec la science (dont il avait abandonné les études pour se diriger vers l'art) en dessinant des visions fantastiques d'une Ville Nucléaire où l'homme exploiterait les avancées dans le domaine des sciences atomiques pour inventer un nouveau mode de vie.

Au-delà de son succès auprès du public et de certains commanditaires (Olivetti, Alitalia), l'influence de Joe Colombo est également due à la théorie de « l'anti-design » qu'il développe à partir de 1969. Comme le souligne Alexandra Midal, ici « le préfixe "anti" n'est ni privatif, ni péjoratif »[687], il s'agit plutôt d'une redéfinition complète de la discipline et de ses ambitions, refusant de limiter le design à la simple création d'énièmes objets de consommation. L'anti-design, selon Colombo, serait porteur d'une nouvelle façon de s'approprier son environnement et de le construire, en replaçant l'homme et ses besoins au centre des projets. Ici, le progrès technologique est accepté en tant que porteur de possibilités nouvelles pour les futurs consommateurs ; les notions de polyvalence, de transformation et de mobilité font ainsi leur apparition :

> « Par le passé, notre conception de l'espace était statique, cette notion classique s'est perpétuée pendant des millénaires. En revanche, notre siècle se caractérise par le dynamisme, par une quatrième dimension : le temps. Il est nécessaire d'introduire cette quatrième dimension dans la conception de l'espace. »[688]

De plus, selon Colombo, le designer se doit d'exploiter cette technologie afin d'offrir aux usagers une chance de « repolitiser » leur quotidien. A terme, le but est de parvenir à une « nouvelle image de la production, qui permettra de dépasser tous les compromis que veut imposer l'appareil de la civilisation industrielle avancée » [689], et destinée à toucher l'ensemble de la collectivité et non plus seulement l'individu. En effet, derrière ces nouvelles conceptions se cache un réel engagement du designer pour un monde démocratique favorisant la cohésion sociale et l'équilibre communautaire, équilibre que seul un design d'un genre nouveau axé sur la technologie et animé d'un esprit ludique pourrait permettre. L'espoir de Colombo était de contribuer, par ses inventions, à l'émergence de ce nouveau mode de vie, technologique, politisé, communautaire et anti-bourgeois. Il est intéressant de noter que la forme de prédilection de Colombo était la capsule, ce qui le rapproche nettement des projets d'architectes contemporains. Selon lui, en effet :

---

[687] MIDAL, Alexandra, « 1969 : design année zéro », *op. cit.*, p.87.

[688] COLOMBO, Joe, cité dans FAVATA, Ignazia, « Colombo : a portrait », *in Joe Colombo and Italian design of the sixties*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, Londres, Thames et Hudson, 1988, 126 pages, p.12.

[689] *Qu'est-ce que le design ? Joe C. Colombo, Charles Eames, Fritz Eichler, Verner Panton, Roger Tallon*, catalogue d'exposition au Centre de Création Industrielle, Paris, du 24/10 au 31/12/1969, Paris, Centre de Création Industrielle, 1969, non paginé. Il s'agit ici d'un extrait de la réponse de Joe Colombo à la question numéro 26 : « Quel est l'avenir du design ? ».

> « Ce concept [il fait ici référence aux théories de Siegfried Giedion] d'une relation entre l'espace et le temps est le paramètre au fondement de toutes nos recherches. Etant donné l'évolution rapide de l'humanité, la capsule doit être autonome et flexible. Elle doit être coordonnée, transformable et utilisée de diverses manières afin de toujours s'adapter à l'usager. »[690]

Il semble ici difficile de distinguer la capsule imaginée par Colombo de celle proposée par les architectes tels Pascal Hausermann ou Haus Rucker Co à la même époque, puisque les matériaux, les arguments et les objectifs semblent être les mêmes. De plus, Colombo, fasciné par le jeu de « Mécano »[691] depuis l'enfance, avait pour habitude de concevoir ses projets à l'aide de maquettes ou de diagrammes, ce qui le rapproche une fois encore de la pratique des architectes contemporains. Cependant, Colombo semble s'être tenu à distance des architectes dits « radicaux », se positionnant dans une démarche différente de ce qui sera plus tard nommé le « controdesign ».

[690] COLOMBO, Joe, cite dans MIDAL, Alexandra, « 1969 : design année zéro », *op. cit.*, p.98.
[691] Inventé en 1901, ce jeu de construction était très prisé des enfants dans les années 1930, lorsque la génération d'architectes et de designers actifs durant les années 1960-70 était enfant.

c- L'influence des « médias froids »

Après ce que Daniel Boorstin nomme la « Révolution Graphique », c'est-à-dire l'abaissement du coût d'impression et l'amélioration des techniques d'imprimerie et de reliure survenues à la fin du XIX[e] siècle[692], le développement de la télévision peut être considéré comme une deuxième révolution, en ce qu'il est le deuxième facteur de diffusion massive des images dans les foyers américains puis européens[693]. La télévision, reine des « médias froids » tels que les définit Marshall McLuhan[694], a en effet un impact considérable sur la culture visuelle mondiale dès le début de sa commercialisation, phénomène qui n'a de cesse de s'accentuer après la Deuxième Guerre Mondiale.

Inévitablement, la télévision influence les artistes et architectes à différents niveaux, comme le souligne Christopher Finch :

> « Artists who have been evoluating during the last two decades could hardly have escaped mass media impact, and most of them have conscioulsy turned this visual experience field into an exploration area and a source of inspiration. » [695]

---

[692] BOORSTIN, Daniel, *L'Image*, *op. cit.*, p.185.

[693] Reyner Banham considérait d'ailleurs la télévision comme le symbole de ce qu'il nomme la « Deuxième Ere des Machines », différenciée de la première par l'amélioration de nombreuses inventions technologiques et l'extension de leur impact à l'ensemble des classes sociales. (Cf. BANHAM, Reyner, *Theory and design in the first machine age*, *op. cit.*, p.10.) Plus tard, John A. Walker notera également : « Some historians consider the invention of the printing as the beginning of the mass media era, but the situation in which billions of individuals are daily exposed to a strong mass media spectrum is part of a typical twentieth century phenomenon. ». (Certains historiens considèrent l'invention de l'imprimerie comme le début de l'ère des mass médias, mais la situation dans laquelle des millions d'individus sont exposés quotidiennement à un spectre de mass médias puissants est un phénomène qui relève uniquement du vingtième siècle.). WALKER, John A., *Art in the age of Mass Media*, Londres, Pluto Press, 1983, 124 pages, p.18 (notre traduction).

[694] Il semble nécessaire ici de préciser que selon McLuhan, la notion de média « froid » englobe la télévision, le dessin animé, la parole (séminaires, conférences) et le téléphone, en ce qu'ils transmettent une information relativement pauvre, incitant le spectateur à une participation importante, impliquant plusieurs de ses sens. Il les distingue des médias « chauds », tels le cinéma, la radio, la lecture et la photographie qui contiennent une grande somme d'information et ne font appel qu'à un seul sens du récepteur. Rappelons néanmoins que McLuhan n'avait créé ces catégories qu'en vue d'expliquer sa théorie des médias, et ne voulait pas créer d'opposition nette ou manichéenne : il est possible de considérer que ce classement relève plutôt de l'échelle de valeur relative.

[695] (Les artistes qui ont évolué durant les deux dernières décennies auraient difficilement pu échapper à l'impact des mass media, et la plupart d'entre eux ont consciemment fait de ce domaine d'expérience visuelle un champ d'exploration et une source d'inspiration.). FINCH, Christopher, *Pop Art, object and image*, Londres, Studio Vista, 1968, 168 pages, p.88-89 (notre traduction). Cet « impact » se ressent dans la production de nombreux artistes américains et européens, ainsi que dans leurs écrits. Citons pour mémoire cette note de Lucio Fontana, écrite en 1949 : « Depuis, je suis de plus en plus convaincu que

En effet, dans le domaine artistique, avant les premières installations vidéo de Nam June Paik qui surviennent à partir de 1963[696] (*Magnet TV*, 1965), l'esthétique de l'image audiovisuelle fait son apparition dans les œuvres, et la télévision est parfois représentée directement, en tant qu'objet connu de tous et porteur de sens, comme dans le célèbre collage de Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's home so different, so appealing ?* (1956, **fig. 73**). La télévision ne serait-elle pas une réponse à la question de l'artiste, si ironique soit-elle ?
En définitive, dans les œuvres d'Hamilton, contrairement à celles de Nam June Paik, les mass médias constituent le contenu des œuvres et non leur *medium*.

En se basant sur la production artistique des années 1960, il est possible de noter que contrairement à l'opinion de Marshall McLuhan selon laquelle le spectateur ressent une « soif de participation active » face à la télévision, puisqu'elle stimule plusieurs de ses sens et le force à réfléchir, compléter et organiser les données diffusées, certains artistes Pop semblent au contraire considérer la télévision comme génératrice de passivité. Ainsi, selon Christopher Finch, les œuvres d'Eduardo Paolozzi telles *Universal Electronic Vacuum* (1967), en incitant le spectateur à sortir de cette passivité à laquelle il semble s'accoutumer, lui permettraient de découvrir les moyens de combattre l'invasion des mass médias, et spécialement de la télévision. Il pourrait ainsi réaliser que la saturation d'images qu'il « considère comme acquise »[697] dans la société n'est qu'un phénomène récent qui mérite d'être analysé avec circonspection. Cette attitude prudente rejoint celle de nombreux intellectuels qui, dans un courant comparable à ceux générés par la crainte des conséquences de la publicité et de la technologie, commencent dès les années 1960 à dénoncer les risques générés par les mass médias sur la

---

l'art vient d'achever une ère, d'où doivent surgir de nouvelles expériences qui évacuent complètement le problème peinture sculpture en utilisant toutes les techniques modernes, c'est-à-dire le néon, la télévision, le radar, ère spatiale, art spatial, c'est-à-dire suivre en art, comme toujours, les sources créatrices de l'homme. ». FONTANA, Lucio, « Note à Giampero Giani », 02/11/1949, citée et traduite dans *Lucio Fontana*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou du 13/10/1987 au 11/01/1988, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, 416 pages, p.285.

[696] Du 11 au 20 mars 1963 a lieu l'exposition des œuvres de Nam June Paik intitulée « Exposition of Musik / Electronic Television », à la galerie Parnass à Wuppertal (Allemagne) : il s'agit de la première exposition incluant des moniteurs de télévision. Dans un esprit rappelant ses liens avec le mouvement Fluxus ou encore les pianos préparés de John Cage, l'artiste pose en effet à même le sol, parmi d'autres objets, treize téléviseurs diffusant des images volontairement illisibles en raison d'une distorsion programmée.

[697] Pour plus de détails, se reporter à FINCH, Christopher, *Pop Art, object and image, op. cit.*, p.158 et 162.

population. John A. Walker, dans son ouvrage *Art in the Age of Mass Media*, analyse ainsi, *a posteriori*, la situation :

> « Many intellectuals, especially those employed in education, are highly critical of the mass media for a number of reasons : the mass media, it is argued, reproduce dominant ideology and are thus a conservative or counter-revolutionary force ; they encourage passivity and apathy ; power is concentrateed in the hands of a few people who are motivated by self-interest, private profit and/or social control ; the culture associated with the mass media tends to be of low-quality, bland, escapist, standardized, stereotyped, conformist and trivial. » [698]

L'absence de qualité des informations transmises par la télévision est en effet l'une des principales critiques présente dans les ouvrages concernant la question des « mass media ». En effet, la télévision est accusée par Daniel Boorstin de ne diffuser que des « pseudo-événements », c'est-à-dire des informations secondaires élevées au rang de première importance, des faits « grossis », déformés et largement médiatisées qui créent une confusion grandissante chez le spectateur qui, face à la masse d'informations mises à sa disposition, ne se sent parfois plus capable de faire des choix et de restituer l'échelle des valeurs[699]. Le manque de fiabilité des médias et leur « crétinisante langue de bois »[700] seront aussi critiqués de façon virulente pendant Mai 68, comme en témoignent certaines affiches aux slogans évocateurs : « Attention, la radio ment », « Presse, ne pas avaler », « On vous intoxique ! ».

---

[698] (De nombreux intellectuels, spécialement ceux employés dans l'éducation, sont très critiques envers les mass médias pour de nombreuses raisons : les mass médias, selon eux, reproduisent l'idéologie dominante et constituent donc une force conservatrice ou contre-révolutionnaire ; ils encouragent la passivité et l'apathie ; le pouvoir est concentré dans les mains d'un petit nombre de personnes qui sont motivées par des intérêts personnels, par le profit privé et/ou le contrôle social ; la culture associée aux mass médias à tendance à être de basse qualité, fade, fuyant la réalité, standardisée, stéréotypée, conformiste et triviale.). WALKER, John A., *Art in the age of Mass Media*, *op. cit.*, p.20 (notre traduction).

[699] En ce qui concerne la question des « pseudo-événements », se reporter à BOORSTIN, Daniel, *L'Image*, *op. cit.*, p.30, 41 et 71-72.

[700] L'expression est empruntée à Jean-Jacques Lebel. (Cf. LEBEL, Jean-Jacques, « Rendons la parole aux murs », *in Mai 68 ou l'imagination au pouvoir, 38 photographies de Bruno Barbey, 278 affiches*, catalogue d'exposition à la Galerie Beaubourg, Vence, d'avril à juin 1998, Paris, Editions de la différence, 1998, 167 pages, p.145.)

En parallèle de ces prises de positions parfois virulentes et subversives, la télévision et les mass médias font également leur apparition dans le domaine de l'architecture, en premier lieu dans les représentations. A l'analyse, il semble que l'influence des artistes Pop soit dominante chez les jeunes architectes européens, non seulement, comme cela a été démontré, au niveau de l'esthétique des représentations, mais aussi en ce qui concerne l'intégration d'éléments de la vie quotidienne à leurs projets. Ainsi, les écrans se multiplient dans les vues intérieures des projets d'habitations, semblant ainsi affirmer un positionnement à la pointe du progrès.

Cependant, alors que dans de nombreuses représentations l'écran n'est que suggéré (Jean-Paul Jungmann, *Dyodon*, 1967, **fig. 113**), dans les collages du groupe Archigram, la télévision est omniprésente, affirmée, soulignée, et si elle est absente, ce sont des écrans géants qui la remplacent. En ce qui concerne les vues intérieures, la télévision occupe toujours une place de choix (Warren Chalk, *Capsule Homes*, 1966, **cat. 85, 88, 91**) et semble considérée comme indispensable. L'utilisation extérieure de télévisions et d'écrans est également envisagée, ce qui est plus inhabituel pour l'époque, à l'exception des « drive-in ». Ainsi, citadins, pêcheurs, campeurs occasionnels, amoureux lovés dans un parc ont tous droit à leur petite télévision, portative le plus souvent. Par exemple, dans les montages illustrant le projet *L.A.W.U.N.* proposé en 1969 par David Greene, les illustrations sont essentiellement des photomontages dans lesquels les télévisions sont visiblement ajoutées à des scènes préexistantes (*Bottery*, **cat. 323**) : il s'agit ici de proposer une anticipation d'un phénomène non encore maîtrisé techniquement, la connexion par les ondes à un réseau mondial de communication et d'information, l'actuel Internet sans fil (« Wireless Fidelity »). En ce qui concerne les écrans géants, ils sont très nombreux dans les vues urbaines proposées par le groupe, et notamment dans la série *Instant City* (1968-70) où ils saturent parfois littéralement le paysage visuel (Ron Herron, *Instant City – Urban Action Tune Up*, 1969, **cat. 285**)[701].

[701] Cette sensation de « saturation » rejoint le commentaire que propose John A. Walker sur l'évolution du paysage urbain et l'influence que cela pouvait avoir sur les artistes des années 1960 : « The fact that Pop artists did not follow the Impressionists and work directly from Nature is an acknoledgement that, for modern city-dwellers, "Nature" – in the sense of fields, trees, and mountains – has been almost completely replaced by a humanly constructed world of buildings, interiors, roads, traffic, signs, posters, newspapers, radio and television broadcasts. In short, we live in a media-saturated environment. » (Le fait que les artistes Pop n'aient pas suivi les Impressionnistes et aient travaillé directement depuis la Nature est une preuve que, pour les habitants des villes modernes, la "Nature" – au sens de vallées, arbres et montagnes – a été presque complètement remplacée par un monde construit par l'homme, constitué d'immeubles, d'intérieurs, de routes, de trafic, de signes, de posters, de journaux, de radio et d'émissions de télévision. En bref, nous vivons dans un environnement saturé de médias.). WALKER, John A., *Art in the age of Mass Media*, *op. cit.*, p.22 (notre traduction).

Il semble donc que les architectes soient influencés par les mass médias au point de les laisser imprégner leurs représentations, phénomène qui rejoint les constats énoncés par McLuhan quelques années auparavant :

> « Voir, percevoir ou utiliser un prolongement de soi-même sous une forme technologique, c'est nécessairement s'y soumettre. Ecouter la radio, lire une page imprimée, c'est laisser pénétrer ces prolongements de nous-mêmes dans notre système personnel et subir la structuration ou le déplacement de perception qui en découle inévitablement. (…) Physiologiquement, l'homme est sans cesse modifié par sa technologie (…). »[702]

Dans une attitude d'attraction/répulsion, et conscients d'être eux-mêmes issus d'un contexte technologique, les architectes témoignent, par le biais des représentations qu'ils produisent, de l'importance toujours grandissante des mass médias dans leur quotidien.

[702] McLUHAN, Marshall, *Pour comprendres les média, les prolongements technologiques de l'homme*, *op. cit.*, p.64.

Chapitre 3
Les modes de représentation de l'architecture

> « Shifts in modes of spatial presentation may reflect fundamental changes in conceptions of architecture and mark major turning points in architectural history. »[703]

Cette réflexion, présentée par James Smith-Pierce en 1967-1968 dans un article intitulé « Architectural drawing and the intent of the architect », révèle une prise de conscience des bouleversements que l'architecture pouvait alors connaître : nouveaux acteurs, nouvelles théories, recherches et sources d'inspiration inédites… Il semble ainsi logique que les représentations créées dans un tel contexte de mutation en portent les marques. Mais au-delà des conceptions et des théories qui peuvent transparaître dans une représentation, il convient de souligner que l'acte de dessiner ou de modéliser l'architecture était encore manufacturé, ce qui le reliait à une tradition créatrice ancienne[704] : l'étude des techniques et des méthodes de représentation s'avère alors nécessaire, afin de distinguer ce qui, dès les premiers instants de la conception, peut distinguer la production de cette période de celle des époques précédentes.

[703] (Des changements dans les modes de représentation de l'espace pourraient refléter des altérations fondamentales dans la conception de l'architecture et indiquer des moments cruciaux de progression au sein de l'histoire de l'architecture.). SMITH PIERCE, James, « Architectural drawing and the intent of the architect », *op. cit.*, p.54 (notre traduction).

[704] Voir à ce sujet le remarquable article de Dalibor Vesely, « Architecture and the conflict of representation », dans lequel l'auteur explique les enjeux de la progressive régularisation de la pratique du dessin en fonction des évolutions mathématiques et techniques conduisant à une rationnalisation progressive. VESELY, Dalibor, « Architecture and the conflict of representation », *op. cit.*, p.21.

A Le dessin, medium *transitoire*

Le dessin fait partie du travail créatif de l'architecte, il en est même, selon certains, l'essence. Dès le Moyen-Âge, cette pratique se généralise jusqu'à devenir une évidence, et fait l'objet de nombreux ouvrages théoriques. Il est possible de considérer que le dessin d'architecture, tel qu'il est pratiqué jusque dans les années 1980 (avant l'utilisation massive du D.A.O.), est héritier d'une pratique affinée mais qui a peu évolué depuis le XVIII^{e} siècle. En effet, les règles de la perspective étant établies, les principaux angles de vue fixés (élévation, axonométrie, etc.), et l'utilisation du papier et de la mine graphite généralisée[705], il semble alors que le principal a été inventé. Bien sûr, chaque architecte possède sa propre technique, choisit son *medium*, ses couleurs et les dimensions de son support, mais l'essentiel demeure inchangé. Analyser les spécificités des dessins d'architecture des années 1960-1970, devrait permettre de comprendre si leurs auteurs se positionnent dans une certaine filiation ou tradition. Dans le cas contraire, les caractéristiques relevées permettront d'établir que la production dessinée est utilisée pour transmettre un message d'évolution de la pratique architecturale, voire d'opposition à cette dernière, ce qui, au regard du contexte politique et universitaire, semble inévitable.

Au fil de leurs notes, lors d'entretiens ou dans leurs écrits, la plupart des architectes – Le Corbusier, Louis Kahn, Ettore Sottsass Jr.[706] par exemple – se sont exprimés sur la

[705] Voir à ce sujet COULIN, Claudius, *Dessins d'architectes, choix de dessins et de croquis du IX^{e} et XX^{e} siècle*, *op. cit.*, p.6 et suivantes.

[706] De nombreux extraits d'articles et d'interviews de Louis Kahn (1901-1974) concernant l'importance du dessin dans sa carrière et dans sa vie sont reproduits dans la catalogue suivant : JOHNSON, Eugene J., LEWIS, Michael J., *Drawn from the source, the travel sketches of Louis I. Kahn*, catalogue d'exposition du 06/04 au 06/06/1996 au Jewish Museum, New York et à l'Art Institute, Chicago, Cambridge (Mass) et Londres, M.I.T. Press, 1996, 136 pages, et en particulier le chapitre « Kahn's graphic modernism », p.1-24. Au sujet d'Ettore Sottsass Jr., retenons ce précieux témoignage publié à l'occasion de la rétrospective qui lui fût consacrée en 1994 au Centre Georges Pompidou : « Alors, quand j'ouvre cette armoire [dans laquelle se trouvent toutes sortes de papiers, crayons et encres], il s'en échappe une odeur grisante, un peu chimique, vaguement exotique. Une odeur pleine de tendresse. Et peut-être que l'envie de dessiner sort-elle aussi de cette armoire en même temps que ces odeurs mystérieuses, ou peut-être que les dessins naissent de l'envie de tracer des signes sur ces feuilles blanches, avec ces crayons et ces couleurs délicates. Je ne crois pas qu'il y ait d'autres mécanismes beaucoup plus impérieux qui entrent en ligne de compte dans mon envie de dessiner. ». SOTTSASS, Ettore, « Notes de voyage : sur les dessins d'architecture », *in Ettore Sottsass*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p.101-102.

question du dessin. Ce fait est notoire car il témoigne de l'importance de cet acte au sein du processus créatif, mais aussi dans le quotidien de tout architecte. Certes, tous les architectes n'ont pas, comme Le Corbusier, un carnet en permanence dans leur poche afin de dessiner tout ce qu'ils peuvent remarquer ou penser[707], mais le dessin demeure un plaisir pour beaucoup d'entre eux, une pratique personnelle et intime, dont la simplicité permet de le pratiquer en tous lieux, à toute heure. C'est ce qui amena Paolo Portoghesi à déclarer :

> « From the late 1960s, drawing, for many architects, became principally a way of affectionately and ironically reflecting on architecture and on personal ideas. »[708]

La dimension ironique évoquée proviendrait de la disparition progressive de la première raison d'être du dessin, la mise en images d'un concept. Portoghesi semble considérer les architectes perpétuant cette pratique comme des résistants (entendre à l'informatique), qui souhaitent perpétuer une pratique destinée à tomber en désuétude, point de vue rejoignant celui de Jean-Paul Jungmann lorsqu'il affirme que « le dessin à la main est devenu une curiosité »[709].

Cependant, les groupes d'architectes des années 1960-1970 qui n'accédaient pas à la commande semblent avoir eu une affection particulière pour ce medium que d'autres semblaient commencer à délaisser. Au sein du groupe Archigram par exemple, le dessin est une pratique très présente et appréciée par tous les membres, même s'il apparaît clairement que le dessinateur de référence du groupe est Ron Herron. En effet, ce dernier ayant pour habitude de signer ses croquis systématiquement – ce qui, comme il a été démontré, n'était pas le cas de ses collaborateurs – il est possible d'avoir un point de vue global sur sa production plastique, dans laquelle le dessin est le *medium* le plus

---

[707] Pour plus de détails, se reporter à ROY, Eve, « Les carnets de voyage : entre outils de travail et œuvres d'art », *Le Corbusier : l'œuvre plastique*, actes des Douzièmes Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Paris, Editions de la Villette, 2005, 223 pages, p.182-201.

[708] (A partir de la fin des années 1960, le dessin, pour un grand nombre d'architectes, devint principalement un moyen de réfléchir avec affection et ironie sur des idées architecturales et personnelles.). PORTOGHESI, Paolo, « The Drawn style », *in* MOSCHINI, Francesco, *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla collezione Francesco Moschini*, *op. cit.*, p.208 (notre traduction).

[709] Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.12.

employé. Cependant, bien que cette technique ait eu sa faveur, il est difficile de pouvoir la commenter comme un ensemble uniforme étant donné qu'à côté des dessins de présentation, souvent réalisés à l'encre ou au crayon sur calque, coexistent une multitude de croquis extraits de ses carnets, pour lesquels les techniques changent en permanence. Ainsi, pour la seule série des *Walking cities*, Herron utilise sur des pages de carnet de l'encre et du feutre, puis de l'encre et du pastel, ou encore du stylo. Le style des dessins reste alors le même, mais des nuances importantes existent dans l'effet général en fonction de la technique utilisée pour le remplissage : le trait noir à la fois ferme et légèrement tremblant de Ron Herron est aisément reconnaissable, et confère une ambiance de bande dessinée aux représentations. Mais selon que la couleur est appliquée au feutre ou au pastel, l'impression est différente, le feutre produisant des sortes de hachures qui induisent une rapidité d'exécution, et le pastel donnant une couleur plus fondue et une ambiance plus apaisée. Toujours dans la même série, Herron semble s'être employé à diversifier sa production car les formats varient de la page de carnet (*Walking City*, 12,5 x 21,5 cm, **cat. 128)** au poster (*Walking City*, 88 x 182 cm, **cat. 127)**. Cette production s'avère donc difficile à étudier en tant qu'ensemble cohérent[710], le sujet seul reliant les représentations entre elles. Il apparaît alors, d'une part, que les dessins ne peuvent être étudiés correctement sans en connaître la destination (croquis personnel, dessin de présentation destiné à être exposé ou publié, etc.), et, d'autre part, que ces dessins, même lorsqu'il s'agit de plans ou d'élévations, indiquent « en plus des traits liés à l'époque et au style, (…) les caractéristiques propres à l'écriture des divers architectes. »[711]

Notons enfin pour clore cette réflexion sur Ron Herron que ce dessinateur passionné et original, dont les représentations ont fait l'objet d'un ouvrage par Reyner Banham[712], était aussi dôté d'un sens certain de la modestie et de l'ironie comme en témoigne cet extrait d'une lettre ouverte qu'il rédigea au début des années 1980 et qu'il intitula « Je dois avouer que je suis un dessinateur paresseux » :

[710] La principale difficulté avec les archves de Ron Herron réside dans le fait qu'elles sont conservées en deux endroits différents, les Archives Archigram, gérées par Dennis Crompton, et les Archives Ron Herron, conservées dans l'agence d'architecture des fils de Ron Herron. Malgré le fait que ces deux lieux de conservation se trouvent à Londres, la communication entre eux est très difficile, ce qui rend quasiment impossible un point de vue global sur la production de ce très prolifique architecte.

[711] COULIN, Claudius, *Dessins d'architectes, choix de dessins et de croquis du IXe au XXe siècle*, *op. cit.*, p.6.

[712] BANHAM, Reyner, « The Visions of Ron Herron », *op. cit.*, 128 pages.

> « Je dois avouer que je suis un dessinateur paresseux. Je me plais à faire un minimum de dessins (l'ajout imperceptible sur une image récupérée, l'image récupérée utilisée dans un contexte différent), pour exprimer une idée ; je ne dessine pas pour le plaisir de faire des dessins. Pour moi, ce sont des instruments de création, un abécédaire à deux dimensions, réalisé avec un minimum d'efforts pour une efficacité maximum. »[713]

Ainsi, malgré une esthétique qui devint sa signature, Herron prétendait que le dessin était un outil de communication, un instrument de visualisation simple, synthétique et efficace.

Cette conception semble être partagée par les membres du groupe Coop Himmelb(l)au qui, à l'époque où Ron Herron appartenait au groupe Archigram, produisaient également des croquis synthétiques et futuristes. La production de ce groupe, en matière de maquettes et d'installations, peut être comparée à celle des autres groupes architecturaux avant-gardistes de l'époque, mais en ce qui concerne les dessins, elle s'en distingue nettement. En effet, les dessins n'étaient en général pas destinés à être exposés, ils étaient donc simplement effectués au crayon, sur papier ou sur calque, de façon hâtive, ce dont témoignent les hachures et les superpositions de traits. Ces dessins sont à proprement parler des croquis, des esquisses inachevées sans couleurs ni ombres, mais contenant l'essence même du projet, son intention. Ainsi, avant de produire les plans définitifs du prototype de la *Villa Rosa* (1968), réalisés sur de grandes feuilles de papier calque, à l'encre et titrées au letraset, les membres du groupe ont travaillé à de nombreuses ébauches. Une grande partie de ces ébauches, conservées au F.R.A.C. Centre (**fig. 78**), retracent le cheminement créateur de l'équipe, et l'on y ressent une certaine frénésie, qui restera la signature du groupe[714]. En revanche, il n'y a apparemment pas de système organisé de travail : les feuilles sont de dimensions différentes[715], les dessins sont situés au centre ou sur les côtés des feuilles, qui sont

[713] HERRON, Ron, « Je dois avouer que je suis un dessinateur paresseux », *in Imagse et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op. cit.*, p.53.

[714] Le groupe Coop Himmelb(l)au a en effet, contrairement aux autres groupes formés à la même époque, continué son activité jusqu'à nos jours en conservant le même duo – Prix et Swiczinsky – comme base. Aujourd'hui considérés comme les représentants d'une architecture déconstructiviste, ils ont développé tout un processus de travail basé sur un dessin premier, proche de l'écriture automatique ou de la courbe du sismographe, travail « frénétique » traité et analysé dans l'article « Ouvert sur le bleu du ciel, Coop Himmelb(l)au au Centre Pompidou », *Techniques et architecture*, février 1993, p.49-50.

[715] Le fait que plusieurs formats réapparaissent fréquemment laisse supposer qu'il s'agit de feuilles de blocs à dessin ou de paquets de feuilles prédécoupées, mais le choix d'un format semble lié au hasard.

parfois couvertes recto/verso, seules certaines esquisses sont annotées, signées, ou numérotées… La pratique de Coop Himmelb(l)au, l'un des groupes les plus novateurs de l'époque, semble donc avoir préservé un rôle traditionnel de visualisation au dessin, le considérant comme un support de communication et de matérialisation d'un concept.
Cette pratique du dessin préparatoire semble finalement avoir été commune à plusieurs groupes d'architectes de l'époque, bien qu'elle fût longtemps ignorée ou oubliée. La récente publication de dessins préparatoires aux collages de la série *Monumento Continuo*, du groupe Superstudio, et plus particulièrement ceux de la célèbre représentation intitulée *New New York* (1969, **fig. 79**) apporte en effet des éléments de compréhension nouveaux par rapport au travail du groupe[716]. Ainsi, ce qui pouvait passer pour un collage provocateur – une structure architecturale continue sur une carte postale représentant Manhattan – prend alors un tout autre sens : les nombreuses ébauches de Natalini, datées elles aussi de 1969 représentant, malgré un trait rapide et schématique, des vues précises de la topographie de la ville témoignent d'une recherche poussée. Les collages résultent de ce travail préparatoire soigné et ne sont donc pas des inspirations, ou des provocations réalisées à la hâte : le travail de contre-utopie du groupe est en réalité longuement réfléchi et préparé, à l'aide de croquis de travail, comme tout projet d'architecture.

Ayant tenté de déterminer certains principes communs aux dessins des années 1960-70, nous partageons le trouble qu'ont ressenti ceux qui ont tenté une telle analyse[717].

[716] Ces croquis, extraits des archives personnelles d'Adolfo Natalini, à Florence, ont été publiés dans un article intitulé « The Continuous monument, an architectural model for total urbanization, Superstudio, 1969 », dans l'ouvrage suivant : VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.140-141.

[717] Prenons l'exemple de Mark Wigley qui, déconcerté, lorsque la tâche de commenter les dessins de Constant à l'occasion d'une exposition lui a incombée, s'exclama : « Which images are we talking about ? What is a drawing exactly ? According to the working definition of the Drawing Center, a drawing is any "unique work on paper". To exhibit the drawings of New Babylon is simply to exhibit over seventy or so sheets of paper. They range in size from around 3 x 4 cm to 200 x 300 cm and are covered with a variety of marks in pencil, charcoal, pastel, crayon, chalk, ink, felt-tip pen, oil, watercolour, fragments of tourist map, text, photographs, newspaper, and Zippertone. (…) The paper Constant used ranges from traditional art paper, to notebook sheets, tracing paper, Xerox paper, collotype printing paper, and photographic paper. » (De quelles images parlons-nous ? Qu'est-ce que le dessin exactement ? Si l'on suit la definition de base du Drawing Center, un dessin est tout "œuvre unique sur papier". Exposer les dessins de la *New Babylon* consiste simplement à exposer quelque soixante-dix feuilles de papier. Leur taille varie d'environ 3 x 4 cm à 200 x 300 cm et ils sont recouverts d'une variété de marques de crayon, fusain, pastel, pastel gras, craie, encre, feutre, peinture à l'huile, aquarelle, fragments de carte touristique, de texte, de photographies, de journaux, et de Zippertone. (…) Le papier que Constant utilisait peut varier du papier d'art traditionnel, aux feuilles de carnets, papier calque, papier Xerox, papier de photocollographie, et papier photographique.). WIGLEY, Mark, « Paper, scissors,

Supports polymorphes, ces dessins se situent à la fois dans une certaine filiation architecturale – amour du dessin en lui-même, nécessité d'utiliser ce *medium* pour communiquer, techniques et supports inchangés – mais aussi dans une évolution indéniable, et notamment en ce qu'ils n'ont pas donné lieu à des réalisations par la suite, ce qui leur confère une certaine liberté dont ne disposaient que rarement les représentations durant les siècles précédents. Aussi, pour répondre à Pieter Uyttenhove qui expliquait que « (…) le dessin, en tant que matière, prend définitivement sa place entre le désir de l'architecte et l'architecture réelle. »[718], est-il possible de conclure que la spécificité des dessins de cette période réside dans leur état transitoire : figés entre l'idée et la réalisation, ils s'imposent comme des témoins précieux d'une partie du processus créateur, souvent ignorée mais néanmoins primordiale à la compréhension du travail de l'architecte.

blur », *in* WIGLEY, Mark (dir.), *Drawing Papers*, n°3 « Another City for another life: Constant's New Babylon », *op. cit.*, p.10 (notre traduction).

[718] UYTTENHOVE, Pieter, « Derrière l'image », *in Le Dessin et l'architecte, excursion dans les collections de l'académie d'architecture*, *op. cit.*, p.18.

B Le collage, entre dislocation et cohésion

> « Collage may be seen as a quintessential twentieth-century art form with multiple layers and signposts pointing to a variety of forms and realities, and to the possibility or suggestion of countless new realities. »[719]

Le collage en tant que technique artistique apparaît au début du XX^e^ siècle, il résulte des premières recherches Cubistes de transgression des codes de représentation picturale, en substituant « au point de vue unique une pluralité du regard qui brise à tout instant la continuité logique de l'illusion spatiale. »[720]. En moins d'un siècle, ce *medium* a été admis par la critique, puis admiré, réinterprété par d'autres artistes et d'autres courants (Surréalisme, Pop Art), intégré à l'histoire de l'art et aux collections des musées. Cependant, il n'est théorisé *per se* que depuis les années 1980[721], les seuls textes antérieurs portant sur cette question traitant en premier lieu d'un artiste, et ensuite de sa technique.

En contribuant au renversement de l'échelle de valeur dans l'art, rejoignant ainsi la démarche des mouvements avant-gardistes, le collage a entraîné de nombreux questionnements. Dans les années 1950, il est utilisé par les artistes Pop en tant que symbole de la fragmentation, de la dislocation du monde de la société de consommation et de la publicité de masse. Il est aussi à relier au développement inédit des sciences humaines, qui ouvrent des champs de réflexion suscitant perplexité et curiosité, dont le principal message consiste en une substitution des réalités à la réalité unique que tout un

---

[719] (Le collage peut être vu comme une forme quintessentielle de l'art du XX^e^ siècle, comportant de multiples strates et signes indiquant une variété de formes et de réalités, et la possibilité ou la suggestion d'innombrables nouvelles réalités.). HOFFMAN, Katherine, *Collage : critical views*, Ann Arbor, Londres, U.M.I. Research Press, 1989, 432 pages, p.1 (notre traduction).

[720] RODARI, Florian, Le Collage : papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés, Genève, Skira, 1988, 179 pages, p.12.

[721] RODARI, Florian, *Le Collage : papiers collés, déchirés, papiers découpés*, *op. cit.* ; HOFFMAN, Katherine, *Collage : critical views*, *op. cit.* ; MONNIN, Françoise, *Le Collage : art du vingtième siècle*, Paris, Fleurus, 1993, 167 pages. L'émergence tardive de ces publications peut être reliée au fait que le collage est une technique récente, qui fut longtemps considérée comme un loisir plus que comme une pratique artistique. Il est aussi possible de considérer que ce n'est qu'après avoir eu différentes périodes de succès – Cubisme, Pop Art – et avoir été elle-même transgressée – notamment par les Décollagistes – que cette technique put enfin être considérée comme partie intégrante de la pratique picturale contemporaine.

chacun pensait pouvoir tenir pour acquise au début du siècle. Réalité de la guerre, de la consommation, des rêves ou de la conquête spatiale, autant d'éléments qui contribuent à appuyer les théories de relativité et de subjectivité de la perception du monde. En plein avènement mondial de la société de consommation, le collage est apparu comme le *medium* le plus à même de rendre la complexité et la multiplicité de la vie quotidienne : à la stratification des images, des signes et des symboles, les artistes répondent par la stratification matérielle des couches de papier sur la toile ; à la richesse kaléïdoscopique de la télévision et de la publicité, ils répliquent par l'accumulation et la fragmentation des images. L'exposition « This Is Tomorrow », qui eut lieu à Londres en 1956, est révélatrice de la recherche que menaient alors les artistes afin de tenter de cerner le monde dans lequel ils vivaient, et de transmettre au public des messages forts, notamment au sujet de l'art et de tout ce que cette notion pourrait englober à l'avenir. Comme le souligne Dick Hebdige :

> « The *form* of Tomorrow counted : the blasphemy of reproduction. Screenprints, cut-ups, photographs from magazines, epidiascopes : the promiscuity of collage which pointedly suggested that the craft-based tradition of the artist as sole point of creation was being superseded by the techniques of mass production and mass reproduction, that, just as the national identity was about to drown in the welter of imported, popular culture, so British painting was about to sink beneath a flood of anonymous, mass-produced images. »[722]

Le message du Pop Art s'étendit rapidement au monde entier, et il n'est alors pas surprenant que les architectes – à la suite de ceux qui étaient déjà impliqués dans ces recherches, comme les membres de l'*Independent Group* – aient intégré ces questionnements et ces techniques nouvelles à leurs travaux. Hans Hollein le premier tenta d'exprimer un concept à l'aide de collages dès la fin des années 1950, mais son

[722] (La *forme* de Tomorrow [en référence à l'exposition This Is Tomorrow] comptait : le blasphème de la reproduction. Les sérigraphies, les cut-ups, les photographies de magazines, les épiscopes : la promiscuité du collage qui suggérait ostensiblement que la tradition héritière de l'artisanat dans laquelle l'artiste seul est au cœur de la création était en train d'être supplantée par les techniques de production de masse et de reproduction de masse, que, tout comme l'identité nationale était sur le point de se noyer dans la profusion (le déferlement) de culture populaire, importée, la peinture Britannique était sur le point de couler sous un flot d'images anonymes, produites en masse.). HEBDIGE, Dick, « In poor taste : notes on Pop », *in* LEFFINGWELL, Edward, MARTA, Karen (ed.), *Modern Dreams, the rise and fall and rise of Pop*, *op. cit.*, 191 pages, p.82 (notre traduction). (Le texte initial, ayant donné naissance à cet article complété, était paru en 1983 dans le n°8 de la revue *Block*).

travail, en raison des jeux illusionnistes qu'il y intègre (*Aircraft carrier in the landscape*, 1964, **fig. 66**), relève plutôt du montage ou du photomontage, que du collage, avec les inexactitudes et incohérences visuelles que ce dernier suppose. Cependant, le travail de pionnier accompli par Hollein ne laissa pas d'influencer celui des autres jeunes architectes de l'époque, en Autriche, mais aussi dans les autres pays européens[723].

Le travail du groupe Archigram peut être cité une fois encore comme une recherche polymorphe qui englobe toutes les nouveautés de l'époque, qu'elles soient commerciales ou artistiques, attitude qui intégra évidemment le collage dès les premières années de travail commun. Leur popularité leur permit ainsi d'attirer l'attention sur ce *medium*, comme le souligne David Walters :

> « (…) Archigram (…) brought back collage into the repertoire of architectural aesthetics as a major element in their confrontational polemics against these same typological orthodoxies. »[724]

En effet, la pratique du collage devint rapidement omniprésente dans les recherches du groupe. A l'instar de leurs prédécesseurs de l'*Independent Group*, les membres d'Archigram prirent l'habitude de découper et de conserver des images trouvées dans des magazines[725], en les classant plus ou moins par catégories – éléments d'architecture, animaux, publicités, jeunes femmes séduisantes[726] – mais sans pour autant ériger cela en travail systématique. Ces images étaient ensuite réutilisées, parfois à plusieurs reprises, afin d'animer les représentations.

---

[723] Au sujet de l'influence qu'a eu le travail d'Hollein sur les architectes italiens des groupes Archizoom et Superstudio, voir STAUFFER, Marie-Theres, « Utopian reflections, reflected utopias, urban design by Archizoom and Superstudio », *op. cit.*, p.32-33, et note 53 p.36.

[724] (Archigram (…) ramena le collage dans le repertoire de l'esthétique architecturale en tant qu'élément majeur de leurs polémiques conflictuelles contre ces mêmes orthodoxies typologiques.). WALTERS, David, « The architect as superhero : Archigram and the text of serious comics », *op. cit.*, p. 4.

[725] Cette « récolte » fut en particulier pratiquée par Eduardo Paolozzi dès le début des années 1950. Au sujet de la mise en place de cette pratique au sein de l'*Independent Group*, voir LEFFINGWELL, Edward, MARTA, Karen (ed.), *Modern Dreams, the rise and fall and rise of Pop*, *op. cit.*, p.12 et 41.

[726] L'habitude que prirent les jeunes architectes de découper les jeunes femmes des publicités et de les insérer dans leurs projets leur fut parfois reprochée, ce qui conduisit Reyner Banham à prendre leur défense en ces termes : « Il ne fallait pas prendre le graphisme opportuniste d'Archigram pour un manifeste idéologique en faveur de la société de consommation : si tant de femmes souriantes peuplaient les dessins du groupe, c'est tout simplement qu'on ne trouvait rien d'autre à découper dans les magazines en couleur des années soixante. » Reyner Banham, cité et traduit dans DUMONT, Marie-Jeanne, « Shebam! Pop! Wizz! Rétrospective Archigram à Pompidou », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°293, juin 1994, p.13.

L'exemple de la série *Instant City* (1968-1970) est à ce titre significatif. Les collages que Peter Cook produisit alors résultent d'un travail long et minutieux, et mettent à profit une multiplicité de techniques rare pour l'époque. De plus, bien qu'ils se ressemblent beaucoup, certains collages se distinguent des autres par d'infimes détails que seule une observation attentive peut révéler : dans le cas du collage *Instant City, the airship in the Lancashire*, deux copies quasiment identiques existent ainsi, l'une est conservée au F.R.A.C. Centre et datée de 1969 (**cat. 276**), la seconde aux Archives Archigram et datée de 1970 (**cat. 277**).

Ces deux représentations, à première vue identiques, résultent du collage d'une photographie de la maquette du *Instant City airship* (1969-1970), conservée au F.R.A.C. Centre) (**cat. 275**), survolant un paisible village au bord d'un lac, dans une région vallonnée, le tout sur un fond constitué de carton plume coloré, laissé en réserve. Il apparaît cependant à l'analyse que de nombreux détails distinguent ces images, comme par exemple les personnages et les motifs projetés sur les écrans de cinéma suspendus sous le dirigeable, ou les couleurs de remplissage de certaines zones du dessin, qui confèrent des ambiances générales très différentes : ainsi, les tons de jaune, d'orange et de rouge du dirigeable de l'image du F.R.A.C. contrastent avec le noir et blanc du second dirigeable. Dans l'image du F.R.A.C., le paysage passe alors au second plan, il est d'ailleurs très peu détaillé – il a dû être photocopié – et est seulement rehaussé par quelques zones bleutées, donnant l'illusion d'un lac et de nuages dans le ciel uni. Dans l'image des archives Archigram en revanche, le paysage et les éléments architecturaux collés sont beaucoup plus détaillés et colorés, et certaines zones du lac et des montagnes sont teintées – certainement au zip-a-tone – en orange vif, ce qui, ajouté aux points rouge de la zone de jonction entre le dirigeable et le paysage, donne une ambiance dynamique et percutante, dans laquelle le dirigeable apparaît nettement comme un élément étranger dans ce paysage vallonné, qui, une fois l'animation et le *fun* insufflés, repartira en laissant peu de traces. Dans l'image du F.R.A.C., le paysage paraît plus « contaminé », il semble que l'on se situe dans la phase d'infiltration que les architectes nommaient « highest intensity »[727]. La mise en parallèle de ces deux représentations démontre que malgré leur apparente similitude, chaque exemplaire est

[727] (Intensité maximale). Cette appellation est extraite d'un schéma produit par Peter Cook en 1968 et intitulé *Instant City infiltration*, dans lequel il détaillait les six étapes de son projet comme suit : « 1. Before IC : a sleeping town ; 2. Descent ; 3. Event ; 4. Highest intensity ; 5. Infiltration ; 6. Network takes over. » (1. Avant Instant City : une ville endormie ; 2. Descente ; 3. Evènement ; 4. Intensité maximale ; 5. Infiltration ; 6. Le réseau s'empare de la ville.) Peter Cook, *Instant City infiltration*, schéma, 1968, Archives Archigram, Londres.

unique et transmet des messages proches mais non identiques. De plus, l'image conservée à Londres comportant beaucoup plus de détails que la première, dont elle devrait pourtant découler en raison de la datation proposée, il semble qu'elle soit en réalité antérieure à celle du F.R.A.C.[728]. Cela serait logique lorsqu'on observe que le dirigeable de l'image du F.R.A.C. est une simple photocopie sur laquelle du feutre rouge a été passé, alors que sur l'autre image, le dirigeable est indéniablement une photographie originale. Passés ces détails, il n'en demeure pas moins que les collages du groupe Archigram sont des travaux élaborés, détaillés, travaillés comme des pièces uniques même dans le cas d'une série, et témoignant d'un soin particulier quant au mélange des techniques et des *media*. Ces images colorées, provocantes et anticonformistes, aux nombreux détails attirant l'attention du spectateur et relevant à la fois de l'esthétique Pop et du schéma technique, connurent rapidement un succès certain, notamment par l'intermédiaire de la revue *Archigram*. Cependant, selon Charles Jencks, ce succès ne relevait pas de la nouveauté de telles représentations mais de leur esthétique de l'emprunt, de « l'objet trouvé » :

> « In fact none of this was new ; at least not in the sense that a space capsule is new. Because what Archigram was essentially doing was consciously borrowing (stealing) images from any and every possible source and then turning them into urban forms : a method of *ad hoc* addition where the theft remains clear for everyone to admire. Only the whole, only the metaphor was new while the parts remained familiar objects from the past. »[729]

[728] Cette hypothèse serait plausible selon Dennis Crompton, Cook ayant vendu il y a quelques années certaines des représentations de sa collection personnelle au F.R.A.C. Centre, une erreur de datation a aisément pu être commise. Entretien avec Dennis Crompton, Londres, 15 février 2008.

[729] (En réalité, rien de tout cela n'était nouveau ; en tout cas pas dans le sens où une capsule spatiale est nouvelle. Parce que ce qu'Archigram faisait principalement consistait à emprunter (voler) consciemment des images de toutes les sources possibles et imaginables et à les transformer ensuite en formes urbaines : une méthode d'addition *ad hoc* où le vol demeure clair (évident) afin que tout le monde puisse l'admirer. Seul l'ensemble, seule la métaphore étaient nouveaux tandis que les parties demeuraient des objets familiers (connus) du passé.). JENCKS, Charles, *Modern movements in architecture*, Harmondsworth, Penguin Book, 1973, 431 pages, p.288 (notre traduction).

Souvent jugés choquants[730], voire « hystériques »[731], ces collages n'étaient pas pour autant dépourvus de dimension ludique, en raison de l'aspect cocasse ou inattendu des associations créées par certains emprunts (*Intant City : urban action tune up*, 1969 ; *Walking City (in the desert)*, 1973, **cat. 285, 127**). Il en résulte que ces collages sont indéniablement des créations uniques, sémantiquement et structurellement complexes : « They offered a collage – in all its meanings – a cut-and-paste, drawn *tour d'horizon* of urban networking (…). »[732]

Pour autant, Peter Cook considère que les collages d'Archigram, malgré leurs qualités indéniables, n'étaient pas les productions les plus abouties de l'époque. En effet, il a déclaré dans un article son admiration pour les collages de ses homologues italiens de l'époque, rassemblés dans le groupe Superstudio :

> « That the Superstudio collages have another aesthetic quality is almost irrelevant. Yet they were indeed the most perfect, most juicy, most professional graphics to emerge from any of the "groups" up to the period of 1973. »[733]

Et en effet, comparés aux collages que pouvait produire le groupe Archigram, les collages de Superstudio se distinguent par leurs couleurs, leurs détails, leurs grandes dimensions et leur qualité d'éxécution. L'esthétique « fait-maison » est dépassée au profit d'images construites, centrées sur une scène principale, composée, organisée comme un tableau, avec soin (*Life, Supersurface, fruits and wine*, 1971, **fig. 80**). Malgré l'évidence de certains collages, clairement identifiables et assumés – à l'inverse de la démarche illusionniste des photomontages – l'effet d'ensemble est toujours celui d'une

[730] Nous suivons ici l'interprétation de David Walters, lorsqu'il déclare : « The collages of Archigram were intentionally shocking, brash and "difficult", deliberately fracturing the illusion of real space, or providing multiple overlapping views, as opposed to the cultured urban elegance of the "Civilian Dream". » (Les collages d'Archigram étaient volontairement choquants, bravaches et "difficiles", fracturant délibéréméent l'illusion de l'espace réel, ou fournissant de multiples vues imbriquées, opposées à l'élégance urbaine cultivée du "Rêve civilisé".). WALTERS, David, « The architect as superhero : Archigram and the text of serious comics », *op. cit.*, p.4.

[731] « The neurotic rythm of their assemblies, the hysteria of their collages, reveals a fully narrative use of design. » (Le rythme névrotique de leurs assemblages, l'hystérie de leurs collages, révèlent un usage pleinement narratif du design). BRANZI, Andrea, « Il ruolo dell'avanguardia : "L'Africa è vicina" », *op. cit.*, p.38 (notre traduction).

[732] (Ils ont offert un collage – dans tous les sens du terme – un copier-coller, un tour d'horizon dessiné de l'environnement urbain.). LOUIS, Eleonora, STOOS, Toni, introduction du catalogue *Archigram : symposium zur ausstellung schriftenreihe des kunsthalle Wien*, *op. cit.*, p.9 (notre traduction).

[733] (Que les collages de Superstudio aient eu d'autres qualities esthétiques est ici relativement hors de propos. Cependant, force est de constater qu'ils étaient les illustrations les plus parfaites, les plus sexy, les plus professionnelles à avoir jamais émergé d'aucun des groupes jusqu'à l'époque de 1973.). COOK, Peter, « Natalini Superstudio », *op. cit.*, p.49 (notre traduction).

scène unique et unifiée, et non comme cela est souvent le cas dans les représentations d'Archigram, d'une image morcellée et difficile à appréhender au premier regard.
Outre les raisons techniques qui peuvent justifier de telles différences – la reprographie et la photographie évoluent rapidement – des raisons sémantiques peuvent entrer en considération. En effet, la démarche de communication du groupe italien diffère foncièrement de celle du groupe anglais : ne disposant pas eux-mêmes d'une revue qui serait à même de diffuser leurs idées, les membres de Superstudio se devaient en effet de répondre à certaines exigences esthétiques et techniques afin de pouvoir prétendre à être publiés. Ils furent aidés dans cette entreprise par leur confrère Alessandro Mendini (né en 1931), avec lequel ils collaborèrent notamment pour créer les Global Tools, et qui fut directeur de la revue *Casabella* de 1970 à 1976. Cependant, malgré le soutien conséquent que Mendini pouvait leur apporter, les architectes devaient fournir certains efforts afin d'obtenir l'aval de l'ensemble du comité de rédaction, contrainte à laquelle un groupe comme Archigram n'était que rarement soumis. En outre, les membres de Superstudio considéraient leurs représentations comme les vecteurs de messages politiques forts et préféraient proposer une scène unique et synthétique au public, plutôt qu'une quantité d'images et de mots entremêlés à décrypter patiemment[734].

Quelle est, alors, l'utilité du collage dans une telle démarche, lorsqu'on sait que le groupe produisait également des photomontages dont l'effet visuel et les qualités plastiques étaient indéniables ? Mises à part de potentielles raisons techniques que la chronologie ne permet pas de confirmer – les différentes techniques coexistent – il semble que le choix du collage résulte d'une volonté délibérée de susciter la gêne et l'étonnement chez le spectateur. En effet, dans les photomontages, l'illusion est parfois trop aboutie, trop lissée pour que le message fasse sens. L'utilisation du collage laisse délibérément le spectateur réfléchir sur le caractère grotesque ou irréalisable de tels « assemblages » : ainsi, dans le collage *New New York* (1969, **fig. 79**), la structure infinie du *Monumento Continuo* reste indéniablement une structure étrangère à la ville de New York, qui ne pourra jamais s'y intégrer[735]. Même si l'imagination peut combler

[734] Les textes et les images ont d'ailleurs toujours été clairement séparés dans la production de Superstudio, l'image constituant à elle seule le centre et le corps du message. La seule exception à cela est constituée par les affiches produites par le groupe, qui conservèrent cependant toujours une plus grande place pour l'image que pour le texte, réduit au strict nécessaire (*Affiche pour l'exposition « l'Architettura Interplanetaria »* à la Galleria Mana, Rome, 1971).
[735] Il est d'ailleurs intéressant de noter que la forme triangulaire choisie pour la trame ajoutée au paysage urbain rappelle étrangement une représentation produite par Hans Hollein la même année (1969), et

de telles incohérences, le message de Superstudio est clairement celui d'une impossible interaction, d'un décallage, entre la ville préexistante et les structures impersonnelles et continues auxquelles l'homme est promis. En somme, le collage renforce la sensation de dystopie. Il en va de même pour les collages *Life, Supersurface, fruits and wine*, et *Amore : la macchina innamoratrice* (**fig. 81**), tous deux réalisés entre 1971 et 1973, dans lesquels des scènes de vie banales – un pique-nique entre amis, deux amoureux enlacés – sont accollées à des éléments technologiques, respectivement, une grille infinie de services et une machine générant le sentiment amoureux. Dans les deux cas, la simplicité, la pureté de la scène première induite par la nonchalence et la nudité partielle ou complète des personnages – les amoureux sont totalement nus, tels Adam et Eve, et une végétation luxuriante renforce la métaphore paradisiaque – semble ternie, compromise, par le collage de la structure technologique. Le message, renforcé par le collage, est clair : introduire trop de technologie et de *hardware* dans la vie quotidienne peut conduire à une vie dénuée de cohérence et de simplicité, une vie dématérialisée et déracinée. Mais d'un autre côté, grâce au collage, le spectateur peut se rassurer : il ne s'agit que d'un effet visuel, d'une superposition hypothétique sans conséquence. Le monde dans lequel il vit n'a pas encore subi trop de dommages, il n'est pas perverti comme celui de l'image qu'il observe.

Formidable outil de synthèse, de juxtaposition et de mélange, le collage pourrait donc être compris, paradoxalement à la sensation de morcellement qui lui est traditionnellement attachée, comme une technique inclusive, intégrant des éléments sans rapport apparent dans une unité, celle de la toile de fond ou du support de façon plus générale. Technique de « collision »[736], à la fois génératrice d'illusions et de rapprochements inattendus, le collage demeure un *medium* extrêmement fragile et souvent éphémère, en raison des matériaux de récupération et des colles qui furent

intitulée *Kopenhagenprojekt* (**fig.**) (Copenhagen buried en anglais). Sur une photo de Copenhague, Hollein avait ainsi peint toute une partie de la ville dans un gris-bleu opaque, libérant seulement une zone triangulaire au premier plan, créant un effet de perspective. A l'arrière-plan, la ville recouverte ou « enterrée » comme semble l'indiquer le titre anglais, a disparu sous cette structure non identifiée (s'agit-il d'une structure construite, des conséquences d'une catastrophe, d'une inondation contenue par des vitres transparentes ?). Seuls quelques clochers ou bâtiments élevés émergent de cette masse mystérieuse, vestiges d'un passé conservés mais apparemment partiellement condamnés. Notons toutefois que la forme triangulaire d'Hollein s'oriente vers le fond de l'image, donnant une sensation dynamique d'entrée dans la ville, alors que sur l'image de Superstudio, la pointe du triangle est orientée vers le spectateur, comme si le *Monumento Continuo* allait continuer sa conquête, englobant tout sur son passage.

[736] Nous empruntons cette expression à David Walters. Cf. WALTERS, David, « The architect as superhero : Archigram and the text of serious comics », *op. cit.*, p.2.

souvent utilisés, sans que les architectes aient eu conscience de l’avenir qui pouvait lui être réservé.

C Le photomontage, tradition du XXe siècle

La photographie est un *medium* récent qui suscita pourtant, dès ses premières années d'existence, l'intérêt des artistes, qui tentèrent de se l'approprier et de le transformer. Les expériences du Pictorialisme, entre autres, symbolisent la tentative de transformer la pratique photographique en art, avec ce que cela suppose d'imperfections, d'effets visuels, et d'unicité des œuvres. Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin souligna ainsi, dès 1935, les multiples interrogations soulevées par le développement de la photographie et questionna ses potentielles conséquences sur le monde de l'art, qu'il synthétisa dans la notion d' « aura »[737].

Au cours du XXe siècle, de nombreux artistes furent attirés par cette technique qui leur permettait de produire des créations inédites, de les multiplier à loisir, mais surtout, de les transformer à l'aide de procédés lumineux ou de montages. Les Surréalistes et Dada furent ainsi parmi les premiers à expérimenter le champ passionnant de la recherche dans le domaine du photomontage, ouvrant la voie à plusieurs décennies d'expérimentations, encouragées par les progrès spectaculaires dans le domaine des techniques cinématographiques, et notamment celles relevant du montage filmique[738], qui dévoilèrent les multiples possibilités du photomontage.

Durant l'entre-deux-guerres, l'utilisation du photomontage se répandit très largement en Europe et en Union Soviétique. Il était en effet considéré, comme le souligne Sally Stein, comme : « a supremely modern graphic form, valued for its dynamic capacity to connote urbanism, industrial accélération, and the explosive potential for change – as well as réaction – in social and sexual relationships. »[739]. La première exposition entièrement consacrée au photomontage qui eut lieu à Berlin, en 1931, confirma

[737] « Tous ces caractères se résument dans la notion d'aura, et on pourrait dire : à l'époque de sa reproductibilité technique, ce qui déperrit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. ». BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2004 [1955, rédigé en 1935], 78 pages, p.16.

[738] Voir à ce sujet PHILLIPS, Christopher, « Introduction », *in* TEITELBAUM, Matthew (ed.), *Montage and Modern life, 1919-1942*, catalogue d'exposition à l'Institute of Contemporary Arts de Boston, du 07/04 au 07/06/1992, Cambridge (Mass.) et Londres, M.I.T. Press, 1992, 208 pages, p.31 et suivantes.

[739] (une forme graphique éminemment moderne, reconnue pour sa capacité dynamique à évoquer l'urbanisme, l'accélération industrielle, et le potentiel explosif pour le changement – autant que pour la réaction – dans les relations sociales et sexuelles.) STEIN, Sally, « "Good fences make good Neighbors", American resistance to photomontage between the wars », *in* TEITELBAUM, Matthew (ed.), *Montage and Modern life, 1919-1942*, *op. cit.*, p.133 (notre traduction).

l'intérêt de la sphère artistique pour cette technique picturale nouvelle[740]. Aux Etats-Unis, en revanche, les techniques de collage et de photomontage étaient peu utilisées, voire critiquées dans des ouvrages théoriques tel *Technics and civilization*, publié par Lewis Mumford en 1932[741].

Il faudra attendre les années 1950 pour que la technique photographique soit récupérée et intégrée à des créations artistiques outre-Atlantique, par l'entremise des artistes Pop :

> « (…) artists like Warhol and Rauschenberg accept the photographic image for its own sake. (…) An artist who uses a photographic image is not merely avoiding the issue of having to reproduce a subject manually. He is introducing on to the picture surface something which has, for the mass media oriented audience, an objective existence ; something which is not tangible but which has all the other attributes of common-sense reality. The introduction of the photographic image is, therefore, in most particulars very much akin to the introduction of real objects. »[742]

Cependant, les artistes Pop utilisèrent le plus souvent les photographies dans des montages morcelés, jouant sur la collision incongrue de thèmes et d'images sans autre lien que celui d'avoir été choisis par l'artiste. Leur travail utilise la photographie mais se rapproche plus du collage, en raison de l'absence de caractère illusionniste des représentations produites.

---

[740] *Fotomontage : Ausstellung im lichthof des ehemaligen kunstgewerbemuseums*, catalogue d'exposition, Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, Berlin, du 25/04 au 31/05/1931, Berlin, Editions du Staatliche Museen, 1931, non paginé.

[741] Le reproche que Mumford adressait à cette technique était de ne pas résulter d'un réel travail de création photographique, et d'être donc construite à partir de procédés illusionnistes comme ceux de la peinture. Il considérait en effet que « As for the various kinds of *montage* photography, they are in reality not photography at all but a kind of painting, in which the photograph is used – as patches of textiles are used in a crazy quilt – to form a mosaic. Whatever value the montage may have derives from the painting rather than from the camera. ». (En ce qui concerne les divers styles de la photographie de *montage*, ils ne s'agit en réalité pas du tout de photographie mais d'une sorte de peinture dans laquelle la cliché est utilisé – comme les fragments de textiles sont intégrés à une incroyable courtepointe – afin de créer une mosaïque. Quelle que soit la valeur que le montage puisse avoir, elle provient bien plus de la peinture que de l'appareil photo.). MUMFORD, Lewis, *Technics and civilization*, New York, Harcourt Brace, 1934, 495 pages, p.338-339 (notre traduction).

[742] FINCH, Christopher, *Pop Art, object and image*, *op. cit.*, p.97-98.

En ce qui concerne l'architecture, en revanche, il faut attendre le début des années 1960 pour que le photomontage, « tradition du XX^e siècle »[743], apparaisse parmi les techniques de représentation. Hans Hollein va notamment utiliser cette technique dans ses recherches théoriques et formelles, transgressant certaines limites, afin d'explorer le thème de la métamorphose architecturale :

> « L'œuvre est toujours une métamorphose ; l'idée de transformation est très présente dans ma pensée, visible dans mon travail, et cela de manière très démonstrative. Par exemple, dans les photomontages qui constituent une part importante de mes premiers travaux, avec la transposition d'objets dans un autre domaine, une autre dimension, avec un autre contenu. »[744]

Par le biais de collages et de photomontages, Hollein va ainsi parvenir à interpeller, à susciter l'attention, le brouillage visuel introduit dans des montages tels *Schattenberg castle* (1963) suscitant questionnements et réactions. En effet, ce projet initie une série de représentations basée sur l'implantation d'un élément technologique ou consommable disproportionné, ici une calandre de Rolls-Royce, dans un paysage préexistant afin de créer une illusion d'architecture, ici un château[745]. Utilisant successivement un théodolite (*High-rise building : Theodolite*, 1963, **fig. 65**), une bougie de voiture surdimensionnée (*High-rise building : Sparkplug project*, 1964), ou un porte-avions (*Aircraft-carrier-city in landscape*, 1964, **fig. 66**) pour évoquer l'image d'un gratte-ciel brutalement implanté au milieu d'un paysage naturel vallonné et désert, Hollein joue sur l'ambiguïté de l'image et sur son caractère illusionniste afin de transmettre son message. La transposition et la transgression, héritières des pratiques artistiques de l'emprunt (« objet trouvé ») et du *ready-made*, sont chères à Hollein en ce qu'elles lui permettent de détourner certaines images techniques ou publicitaires et de

---

[743] « Ah oui ! On cherchait à savoir quels allaient être les modes d'expression qu'on allait utiliser. Et dans la revue *Utopie*, en cherchant quels étaient les moyens d'expression possible, le photomontage pouvait être un de ces moyens. C'était une tradition du XX^e siècle et nous avons beaucoup utilisé le photomontage dans les articles et la revue, mais aussi dans des livres, comme *Des raisons de l'architecture - l'architecture comme problème théorique dans la lutte de classes*. ». Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.14-15.

[744] Hans Hollein, cité dans « Entretien entre Hans Hollein et François Burkhardt », *in Hans Hollein, métaphores et métamorphoses*, catalogue d'exposition au C.C.I., Paris, du 18/03 au 08/06/1987, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, non paginé.

[745] Comme l'explique Dominique Rouillard, ici : « Le photomontage permet cette transposition instantanée, sans justification ni modification. ». ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*, *op. cit.*, p.199.

les nommer « architecture » : le message est alors double, consistant à la fois à attirer l'attention sur l'entrée massive de la technologie et de la consommation dans la discipline architecturale, et à inciter à la prudence quant au pouvoir suggestif et inductif des images omniprésentes dans le paysage quotidien. Hollein utilise d'ailleurs lui-même des procédés empruntés au monde de la publicité pour réaliser ces représentations puissantes : le photomontage, le détournement et l'agrandissement de détails figurent en effet depuis les années 1930 parmi les procédés publicitaires les plus fréquemment utilisés en raison de leur efficacité et de l'immédiateté de leur message[746].

En parallèle, il développa aussi des photomontages incluant des éléments architecturaux dans des paysages urbains aisément reconnaissables. Dans la série *Urban renewal in Manhattan* (1964, **fig. 82**), il dispose ainsi une sorte de vaisseau spatial immense à l'entrée du quartier de Manhattan, l'incrustant dans le tissu urbain par le biais du photomontage. L'image ainsi produite, une vue aérienne dans laquelle les formes arrondies et technologiques du vaisseau contrastent nettement avec l'alignement orthogonal des rues new-yorkaises, a une dimension effrayante, digne d'un film de science-fiction. Par ses « travaux d'imagination architecturale »[747], Hollein transmet le message d'un avenir difficile à prévoir, et susceptible de briser les certitudes et de modifier ce que l'on considérait comme immuable.

Comme l'a souligné Marie-Theres Stauffer, l'influence d'Hollein, de sa conception inclusive de l'architecture (*Alles ist architektur*) et de ses représentations laissa une impression profonde auprès des jeunes architectes italiens de l'époque, qui introduisirent cependant une nuance à ses recherches :

> « Thus, while Hollein's critique is primarily expressed in the absurdity of the use to which technology is put, Archizoom and Superstudio focus on the absurd consequences of the evolution of technology. »[748]

[746] Voir à ce sujet STEIN, Sally, « "Good fences make good Neighbors", American resistance to photomontage between the wars », *in* TEITELBAUM, Matthew (ed.), *Montage and Modern life, 1919-1942*, *op. cit.*, p.128-189.

[747] TAYLOR, Brandon, *Collage, l'invention des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2005 [2004], 224 pages, p.191.

[748] (Ainsi, alors que la critique de Hollein est exprimée principalement par l'absurdité de l'utilisation de la technologie, Archizoom et Superstudio se concentrent sur les conséquences absurdes de l'évolution de la technologie.). STAUFFER, Marie Theres, « Utopian reflections, reflected utopias, urban design by Archizoom and Superstudio », *op. cit.*, p.32 (notre traduction).

Le travail du groupe Superstudio est fortement marqué par l'héritage des transgressions visuelles d'Hollein, qu'ils vont s'approprier afin d'en effectuer une sorte de synthèse. Ainsi, au lieu d'implanter un élément isolé surdimensionné dans un paysage naturel, les membres de Superstudio vont préférer superposer d'immenses éléments architecturaux de leur création à un paysage naturel ou construit. S'éloignant de la poésie dont certaines des représentations d'Hollein étaient dotées, en raison de leur caractère métaphorique notamment[749], les photomontages de Superstudio introduisent une dimension dystopique et parfois effrayante. Le paysage est le plus souvent dominé, écrasé par les structures construites, sensation renforcée par l'opposition visuelle entre un fond photographique et des éléments dessinés superposés : sur le fond coloré ou grisé, la trame du *Monumento Continuo* par exemple, se détache nettement en tant qu'élément artificiel, trop régulier, trop lisse pour pouvoir s'intégrer au site (*Liebe GrüBe aus Graz von Superstudio*, 1969, **fig. 83**).

Dans la série intitulée *Manhattan, photomontage*, réalisée en 1969, les architectes ont souhaité conserver des photographies des différentes étapes de leur travail de photomontage, afin de faire apparaître le « recouvrement » progressif de la ville de New York par la structure continue du *Monumento Continuo*. Ils reprennent ici un questionnement amorcé par Hollein, celui de la « contamination » d'un tissu urbain régulier par des éléments architecturaux nouveaux, mais le radicalisent à l'extrême en allant, étape après étape, toujours plus loin dans l'effacement de la ville. Ces photomontages – obtenus par collages successifs sur photographie – possèdent donc un statut particulier car, en ce qui concerne les étapes intermédiaires, ils deviennent des œuvres uniques, seules preuves du processus créatif ayant abouti au montage final, *Manhattan, photomontage final* (**fig. 84**). La technique du photomontage est ici utilisée de façon inédite, sur le modèle d'un reportage photographique ou d'un montage filmique, et prend en considération la dimension temporelle de ce travail de création.

La disparition du paysage – naturel ou construit – sous la structure écrasante du *Monumento Continuo* est récurrente dans les photomontages de ce groupe, comme si, pour eux, la photographie ne pouvait constituer qu'une part infime d'une représentation d'architecture, peut-être en raison de son trop grand réalisme. Dans *Monumento Continuo con De Maria* (1969, **fig. 85**), le paysage a presque entièrement disparu,

[749] Au sujet de la question de la métaphore dans l'œuvre d'Hollein, voir « Entretien entre Hans Hollein et François Burkhardt », *in Hans Hollein, métaphores et métamorphoses*, *op. cit.*, non paginé.

masqué par une immense structure continue quadrillée qui occupe toute la partie centrale de l'image :

> « Un'architettura tutta egualmente emergente in un unico ambiente continuo : la terra resa omogenea dalle tecnica, dalla culturae da tutti gli inevitabili imperialismi. »[750]

Sur cette image, seule une petite ouverture, ménagée à l'arrière-plan, à droite, permet d'entrevoir une colline, vestige isolé du monde tel qu'il était alors connu. Au premier plan, De Maria[751], allongé face contre terre, semble inconscient[752]. Contrairement aux représentations d'Hollein, les parties photographiques sont ici minimes, comparées aux parties dessinées, et le terme de photomontage désigne en réalité des collages assez bien réalisés pour être trompeurs et créer l'illusion d'une vue globale et unifiée[753], en somme, il s'agit de photocollages.

[750] (Une architecture émergeant tout également dans un unique environnement continu : la terre rendue homogène par la technique, par la culture de tous les impérialismes inévitables.). SUPERSTUDIO, « Discorsi per immagini », *Domus*, n°481, décembre 1969, p.44 (notre traduction).

[751] Nous supposons qu'il s'agit de Walter De Maria, artiste italo-américain né en 1935, alors actif aux Etats-Unis et figure représentative du Earthwork. L'année précédent cette représentation de Superstudio, en 1968, il avait achevé le *The Mile Long Drawing in the Desert* dans le Désert des Mojaves, initié en 1962, et constitué de deux murs longs d'une mile chacun. La similitude entre les murs infinis de l'artiste et le *Monumento Continuo* des architectes peut avoir été à l'origine d'une telle représentation.

[752] Notons que, alors que dans les représentations d'Archigram par exemple les personnages étaient toujours debout, souriant, ou, lorsqu'ils étaient allongés, nonchalants et abandonnés, dans les collages de Superstudio plusieurs attitudes différentes coexistent. Ici, la position du personnage est ambiguë, on ne sait discerner s'il est en train de se reposer ou s'il est sur le point de mourir, ou simplement évanoui devant l'impact des murs massifs qui se dressent devant lui. Sa position, au premier plan, doit être rapprochée d'un photomontage de Hollein, *Condition humaine*, présenté à la Biennale de Venise en 1972 (**fig. 145**). Hollein choisit alors de présenter au premier plan de son image une femme nue, étendue sur le dos, les bras et les jambes écartés, la tête sur le côté et les yeux clos. La main droite a été coupée. Cette position, qui peut évoquer *L'origine du Monde* par son côté provocateur, est dérangeante en ce qu'elle n'est pas naturelle, et évoque une opération chirurgicale, voire une crucifixion. Le fait que le corps de la femme soit étendu sur une table blanche quadrillée, rappelant étrangement les tables *Quaderna* de Superstudio, ajoute au malaise en renforçant l'opposition visuelle entre la chair et le revêtement lisse de la table. Comme dans l'image de Superstudio, le contraste entre les créations humaines technologiques, lisses et froides, et le corps humain est saisissant et dérangeant. Le titre de la représentation ne laisse que peu de doutes quant aux questionnements sous-jacents à une telle image, et les choix faits par Hollein indiquent l'état de ses réflexions sur le rapport de l'homme à son environnement à cette période : destruction, asepsie et froideur.

[753] Notons d'ailleurs que dans la plupart des catalogues d'exposition ou des ouvrages traitant de l'œuvre de Superstudio, les représentations évoquées sont désignées par le terme de « photomontage ». Cependant, l'examen précis des représentations, ainsi que des notices des archives des musées ou centres d'archives dans lesquels les représentations sont conservées nous permettent aujourd'hui de préciser qu'il s'agit de collages.

A la même époque, Constant, dans son travail sériel sur la *New Babylon*, expérimenta également la technique du photomontage, mais dans une démarche très différente. Il mit ainsi au point une technique basée sur l'utilisation de maquettes qu'il avait lui-même créées. Il les photographiait selon différents procédés (photographie argentique, collotype, etc.) puis modifiait ses photographies, à l'aide d'encre, de crayon, d'aquarelle, et parfois par photomontage (*Vue des secteurs babyloniens*, 1971, **fig. 88**). Toutes les combinaisons entre ces différentes techniques sont envisagées, le processus n'étant pas figé : Constant se situe dans une démarche de recherche formelle d'une part, mais aussi dans une recherche d'effets picturaux innovants, positionnant la *New Babylon* dans une unicité aussi bien théorique que technique. Il aimait varier les formats de ses supports et de ses maquettes. Il en va de même pour les tirages photographiques et les photomontages en particulier, pour lesquels il adopte des formats imposants, en vue de conférer aux photographies un impact visuel fort. Placé devant de telles images, le spectateur se sent inclus dans un paysage en devenir. La mobilité et la transformation permanente que Constant souhaitait pour la *New Babylon* sont sensibles dans de telles créations qui montrent, par leur diversité, qu'une seule représentation de cette ville mouvante est impossible, même pour son créateur.

Le photomontage, malgré – ou peut-être en raison de – son « instabilité sémantique »[754], a donc permis aux architectes d'explorer des voies nouvelles dans leurs recherches, inspirés par les multitudes de possibilités offertes par cette technique. L'audace des expérimentations qui furent entreprises a généré des représentations inédites et le plus souvent uniques, ce qui renforça l'ambiguïté de leur statut.

[754] Nous empruntons l'expression à Sally Stein. STEIN, Sally, « "Good fences make good Neighbors", American resistance to photomontage between the wars », *in* TEITELBAUM, Matthew (ed.), *Montage and Modern life, 1919-1942*, *op. cit.*, p.141 (notre traduction).

D Les procédés de reproduction et de coloration

Les différentes techniques évoquées témoignent d'une recherche permanente de la part des architectes, dans le domaine de la représentation et des effets picturaux. L'image étant souvent leur seul moyen de communication, elle acquit au fil des années une importance capitale et devint un objet d'expérimentation. Outre l'ampleur et la variété des techniques de dessin, le collage et le photomontage introduisent un morcellement et une simultanéité de points de vue[755] inédits en architecture : par ces techniques, les architectes peuvent proposer à la fois des visions de projets, mais aussi des idées innovantes dans le domaine de la représentation de l'architecture.

Parmi la multiplicité de recherches picturales, un lien peut être trouvé, celui de la reproduction et du traitement de la couleur. En effet, rares sont à l'époque les représentations qui sont produites en noir et blanc ou « au trait ». Les dessins eux-mêmes vont souvent être colorés, au feutre ou au pastel, ou accolés à des images imprimées ou photographiques. L'image, à l'instar des concepts dont elle témoigne, devient complexe, reproductible, et les techniques mixtes s'imposent naturellement comme moyens de transmission. Plusieurs innovations techniques vont également contribuer à cette évolution, et notamment tous les « papier-transferts » qui sont alors commercialisés et acquièrent rapidement les faveurs des cabinets d'architectes[756]. Les motifs avaient en effet été multipliés, proposant personnages, ombres, motifs de remplissage (hachures, pointillés, quadrillages etc.) et couleurs (unies ou dégradées), comme se le remémore François Chaslin :

[755] Voir LAVIN, Maud, « Photomontage, mass culture and modernity, utopianism in the circle of new designers », *in* TEITELBAUM, Matthew (ed.), *Montage and Modern life, 1919-1942*, *op. cit.*, p.56.

[756] Le principe, nommé « screentone » était le plus souvent cité en tant que zip-a-tone. « Zip-a-tone » était en réalité une marque déposée (1937), mais le nom devint rapidement couramment utilisé pour désigner tous les types de papiers-transfert, le produit « Zip-a-tone » dominant le marché dans ce domaine. On retrouve ainsi ce terme dans la description de certaines représentations, sans majuscule, donc en tant que nom commun, parfois même sans trait d'union ou légèrement transformé (zipaton, zipotone). Cela consistait en une feuille transparente dont une face comportait un motif réalisé industriellement à l'aide d'une encre grasse, légèrement adhésive, destinée à être appliquée sur la feuille du projet. Une fois les feuilles superposées, il suffisait de repousser ou frotter à l'aide d'un stylo ou d'une règle afin que le transfert s'opère. Le principe, inventé dans les années 1930, se développa essentiellement à partir des années 1950 pour devenir très courant dans les années 1960, dans les cabinets d'architecture.

> « Le plus souvent, faute de temps à perdre, on envoyait le nègre chez le fournisseur du coin acheter quelques planches de zipaton, ces décalcomanies pour bureaux d'études. On y trouvait des figures stéréotypées, vite démodées, dessinée par des mains anonymes, allemandes peut-être ou américaines, et diffusées partout tout au long des années soixante. Elles offraient des personnages tout faits, en abondance : messieurs pressés à chapeau mou et nœud papillon, pipe au bec et sacoche à la main, dames cambrées tirant un chien dans d'étranges contorsions, ribambelles d'enfants, cyclistes ou porteurs de valise, arbres fil de fer, pâquerettes en pots, et toutes les voitures du moment, Dauphine et Dyna Panhard de face et de dos, de profil et en plan. C'était certes bien commode mais cela n'entretenait pas chez les professionnels le goût du beau dessin (…). »[757]

Malgré le caractère uniformisant de telles planches, certains architectes comme les membres du groupe Archigram les utilisèrent abondamment, essentiellement pour effectuer rapidement certains remplissages, mais peu pour les personnages, qu'ils préféraient découper dans des magazines. Ce que ces architectes appréciaient dans ce système de transfert était bien évidemment le caractère régulier des remplissages à motifs, l'uniformité des couleurs et le gain de temps que cela procurait, mais surtout, cela conférait à leurs représentations une dimension « industrielle », partiellement artificielle, qui correspondait à leur recherche picturale et à leur souhait d'intégrer les évolutions technologiques à leurs projets. Pour reprendre les termes de Robert Bruegmann : « Il en résulte une architecture "usinée" représentée par des dessins qui ont eux-mêmes l'air usinés. »[758]

De fait, la diversité des techniques utilisées a souvent eu pour conséquence l'absence de détail dans les notices des représentations d'Archigram, ou la simple mention – trop imprécise pour être satisfaisante – de « technique mixte ». Cependant, cette variété doit être analysée en ce qu'elle témoigne d'un processus créatif précis, et peut également donner des indices sur les techniques de conservation à mettre en œuvre, pour des représentations dont la durée de vie a dépassé les espérances des auteurs, mais dont les

[757] CHASLIN, François, « De coupables dessins ? », *in Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op. cit.*, p.53.
[758] BRUEGMAN, Robert, « Le crayon et le sketchboard électronique : la représentation architecturale et l'ordinateur », *in L'Architecture et son image, quatre siècles de représentations architecturales*, catalogue d'exposition au Centre Canadien d'Architecture, Montréal, du 07/05/1989-07/08/1989, Montréal, Editions du Centre Canadien d'Architecture, 1989, 369 pages, p.144.

media n'avaient pas été choisis en fonction de leur longévité mais seulement pour les effets visuels qu'ils pouvaient créer. Le processus créatif semble toutefois avoir été relativement régulier, selon ce texte de Mike Webb :

> « Between us we must have kept dye line printing companies in business well beyond their predicted life span. This is how it went : first you take your drawing (drawn in ink on tracing paper) to the printer and ask for the now defunct True To Scale or TTS. With this type of reproduction the inked areas would appear as the solid color of your choice printed on the paper of your choice. You then got to work with the airbrush, transparent color overlays, and finally… back to the printer for the plastic lamination that would entomb for eternity the fragile layers comprising the drawing ; not unlike the varnish layer the old masters applied to their finished oil paintings. »[759]

Les représentations telles *Instant City, Tuned suburb* (1968, **cat. 305-306**) ou *Walking City (in the desert)* (1973, **cat. 127**) résultent donc de la juxtaposition de plusieurs procédés sur un même support, technique qui, malgré l'apparente liberté du rendu final, relevait néanmoins d'un ordre relativement figé, et nécessitait des étapes techniques pour lesquelles il fallait faire appel à un professionnel. Ainsi, en dépit de leur caractère spontané, ces représentations sont inscrites dans une temporalité précise dont les étapes ne pouvaient être interverties, et dont la fin était marquée par le recouvrement plastique de l'ensemble, rendant toute modification ultérieure impossible.

Parmi les expérimentations menées par le groupe Archigram, la photocopie peut également être évoquée. Cette technique, inventée vers la fin des années 1960, reçut très rapidement dans le groupe un accueil unanime en enthousiaste. Les architectes furent en effet fascinés par les possibilités que cela inaugurait, dont la première fut de reproduire certaines de leurs créations antérieures en les photocopiant et en les modifiant

[759] (A nous seuls nous avons dû maintenir le commerce des compagnies d'imprimerie bien au-delà de leur durée de vie normale. Voici comment cela se passait : tout d'abord vous amenez votre dessin (réalisé à l'encre sur calque) à l'imprimeur et vous demandez le maintenant disparu TTS (True To Scale). Avec ce type de reproduction, les parties encrées apparaissaient dans la couleur unie de votre choix, imprimée sur le papier de votre choix. Ensuite, vous devez travailler avec l'aérographe, disposer des couches de couleur transparente, et finalement… retourner chez l'imprimeur pour le laminage plastique qui scellait (enterrait) à jamais les couches fragiles y compris le dessin ; ce qui n'était pas sans rappeler la couche de vernis que les maîtres anciens appliquaient sur leurs peintures à l'huile lorsqu'elles étaient achevées.) WEBB, Mike, « Boys at heart », COOK, Peter (ed.), *Archigram*, *op. cit.*, p.2 (texte écrit en 1999) (notre traduction).

légèrement, perpétuant ainsi leur pratique sérielle en intégrant une dimension technique supplémentaire et une rapidité d'exécution nouvelle (*Instant City – The IC in the Lancashire*, 1969-1970, **cat. 276-277**).

La seconde utilisation de la photocopie consista à réaliser des photomontages par photocopie, technique qui ne nécessitait aucune connaissance technique particulière, et relevait simplement du collage et de la reproduction[760]. Les représentations *Living Pod in urban renewal* et *Living Pod after Piranesi* (**cat. 198-199**), non datées, résultent de ce procédé, qui fut très rarement utilisé par le groupe. Ce deux images sont ressemblantes – le sujet est une capsule de survie au milieu d'un paysage en ruine – et transmettent le même questionnement mais diffèrent cependant en certains points. En effet, dans *Living Pod in urban renewal*, la capsule d'habitation se trouve dans un paysage créé par Archigram, à l'image d'une toile de fond ou d'un décor, dans le seul but de créer une ambiance générale de dévastation et de catastrophe. Dans *Living Pod after Piranesi*, en revanche, le décor est constitué par une gravure du Piranèse, *Camera sepolcrale*[761] (**fig. 9**), qui n'a pas seulement été utilisée en tant qu'image d'ambiance choisie au hasard, mais consciemment et patiemment modifiée afin de mettre en scène le *Living Pod*. Certains éléments ont ainsi été supprimés ou déplacés, comme le sphinx qui occupait l'emplacement du *Living Pod* (on en discerne d'ailleurs encore la cuisse derrière la capsule) qui a été collé au premier plan. La capsule masque une partie de la scène qui se trouvait à l'arrière-plan, ouvrant la perspective en bas de l'image, avec un petit personnage méditatif destiné à attirer l'attention. La stèle qui se trouvait à côté du sphinx a, quant à elle, disparu. En plus de la capsule ont été ajoutés les supports (de part et d'autre du sphinx), qui ont été traités de façon à se confondre avec l'image initiale. Ce travail créatif, ce jeu avec l'œuvre du Piranèse, une référence primordiale pour l'histoire de la représentation d'architecture, aboutit à un résultat assez unifié pour

[760] Une troisième utilisation de la photocopie est apparue plus tardivement dans le travail d'Archigram, lorsque Mike Webb a photocopié intégralement son propre corps nu pour en faire un autoportrait des temps modernes (document non numéroté, 1994, Archives Archigram).

[761] Le titre entier figure sur la reproduction également. Cette gravure est extraite de l'ouvrage Prima parte di architetture, e prospettive inventale, ed incise da Gio. Batt.a Piranesi Architetto Veneziano dedicate al Sig. Nicola Giobbe, Rome, Edition des Frères Pagliarini, 1743. (Première partie d'architectures et de perspectives inventées et gravées par Gio. Batt.a Piranesi, architecte vénitien, dédiées à M. Nicolas Giobbe.). Cet ouvrage (son premier, il a alors 23 ans) se composait d'un frontispice (texte de dédicace), de douze planches sans légende ni numérotation et de quatre pages de texte. Il s'agit d'une édition très rare, connue par des copies relativement différentes car incomplètes ou présentant les planches dans un ordre différent. La « chambre funéraire » dont il s'agit ici mesure 36 x 27 cm. (Cf. FICACCI, Luigi, Piranesi, the complete etchings, Köln, Taschen, 2000, 799 pages, p.54 et 67).

pouvoir être qualifié de photomontage. Mais il s'agit d'un photomontage bon marché, réalisé « for fun » par un David Greene inspiré et taquin :

> « David just did that kind of things. That's what he did. When we were at the A.A., you know, the books, it was not like today, protected etc. We didn't really realize the value of the books we got there. When we needed to find an idea, a picture, we just went to the library and picked up a book, and worked with it. That's probably what David did with the Piranesi etching. But after that, what you see is just a photocopy, nothing more ! That's what he did at that time. »[762]

Le rendu final étonne en raison de l'encre sépia qui a été utilisée pour le tirage, renforçant le brouillage visuel entre la prétendue « simple photocopie », et la gravure. La technique de la gravure aurait certainement permis au travail créatif d'Archigram de repousser encore certaines limites, mais il s'agissait d'un procédé trop coûteux et trop long pour qu'ils le choisissent. De plus, il semble réellement qu'ils appréciaient trop le collage au sens large du terme, et l'intégration d' « objets trouvés » que ce procédé suppose, pour se lancer dans l'apprentissage d'autres techniques.

Pourtant, à la même époque, certaines techniques de gravure bénéficièrent d'un regain d'intérêt, notamment en France où les étudiants choisirent ce procédé pour la création de leurs célèbres affiches[763]. On ne retrouve néanmoins que rarement la gravure dans les

---

[762] (David faisait ce genre de choses. C'était son truc. Quand on était à l'AA, vous savez, pour les livres, ce n'était pas comme aujourd'hui, protégés etc. On ne réalisait pas vraiment la valeur des livres qu'on avait là-bas. Quand on avait besoin de trouver une idée, on allait simplement à la bibliothèque, on choisissait un livre, et on travaillait avec. C'est probablement ce que David a fait avec la gravure de Piranèse. Mais après, ce que vous voyez n'est qu'une photocopie, rien de plus ! C'était le genre de choses qu'il faisait à cette époque). Interview de Dennis Crompton, Londres, 1er mai 2004 (notre traduction).

[763] Dans l'article « "Défense de ne pas afficher", Mai 1968 il y a 30 ans », Pierre Nahon explique en effet comment les techniques de gravure furent récupérées et utilisées par les étudiants : « Estimant qu'ils participaient à une œuvre collective, les étudiants conservèrent l'anonymat à leurs affiches. Techniquement, ils utilisèrent tout d'abord le pochoir et la lithographie puis, en plus du linoléum et de l'offset, ils se servirent beaucoup de la sérigraphie, déclenchant ainsi le renouveau de ce moyen d'expression. Plusieurs projets adoptés en assemblée furent imprimés en sérigraphie puis leur format réduit en offset. Le procédé de l'Ozalid utilisé pour le tirage des plans d'architecte fut quelquefois retenu. Le noir domine le plus souvent dans ces affiches, qu'agrémentent aussi de très beaux tons dans les bleus, rouges, violines ou verts… ». NAHON, Pierre, « "Défense de ne pas afficher", Mai 1968 il y a 30 ans », *in Mai 68 ou l'imagination au pouvoir, 38 photographies de Bruno Barbey, 278 affiches*, catalogue d'exposition à la Galerie Beaubourg, Vence, d'avril à juin 1998, Paris, Editions de la Différence, 1998, 167 pages, p.63. Le procédé Ozalid est un procédé de reproduction de dessin à l'encre sur calque par insolation. Voir aussi les entretiens réalisés par Laurent Gervereau, « La Sérigraphie à l'Ecole des Beaux-Arts. Entretien avec Rougemont », et « « L'Atelier populaire de l'Ex-Ecole des Beaux-Arts. Entretien

représentations d'architecture de l'époque, à part quelques exemples isolés, notamment dans l'œuvre protéiforme de Constant[764]. Le caractère remarquable des gravures produites par Constant réside d'une part dans leur rareté – il n'en existe qu'une dizaine à notre connaissance – mais aussi dans leur précision d'exécution, en dépit de leurs petites dimensions. En effet, contrairement à ses autres travaux pour lesquels Constant semble apprécier les grands formats, il choisit, lors de l'expérimentation de cette technique, des formats très réduits (de 5,5 à 15 cm de large, et de 8,8 à 23,5 cm de long). Dans certains cas, la cuvette est visible, dégageant un large bord laissé vierge, et diminuant d'autant la place réservée à l'image, qui atteint la taille d'une vignette (*Sectoren van New Babylon*, 1968). Une explication possible du format réduit de ces représentations peut être liée au matériel que Constant utilisait, car il s'agissait certainement d'une presse artisanale bien que nous n'en ayons pas trouvé de preuve formelle. Ces dimensions peuvent aussi simplement être dues à la difficulté de la technique de gravure du métal, pour laquelle Constant aurait donc préféré demeurer dans des dimensions restreintes. Plusieurs lithographies, produites à la même époque, mais de plus grandes dimensions, semblent confirmer cette théorie, la lithographie étant d'une exécution plus simple pour un peintre. Quoi qu'il en soit, les gravures de Constant demeurent du plus grand intérêt, en ce que l'artiste a su combiner différents effets, les juxtaposant afin de rendre des textures aussi variées que dans ses photomontages, la couleur en moins. Il n'est que d'observer le traitement des surfaces du sol et des superstructures dans *Sectoren van New Babylon* (1968) ou dans *Sector* (1970, **fig. 87**) pour être convaincu de la maîtrise que Constant avait alors acquise. Son souci de représenter une ville changeante et mouvante trouve dans la technique de la gravure un *medium* approprié, conduisant à des représentations parfois quelque peu confuses (*Torens, Uitzicht*, 1970), mais toujours d'une grande qualité d'exécution. Enfin, le fait que Constant ait signé et numéroté certaines de ses gravures confirme

avec Gérard Fromanger », *in* DREYFUS-ARMAND, Geneviève, GERVEREAU, Laurent, *Mai 68, les mouvements étudiants en France et dans le monde*, catalogue d'exposition à l'Hôtel National des Invalides du 03/05 au 10/07/1988, Nanterre, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, 1988, 303 pages, respectivement p.180-183 et 184-191.

[764] Constant semble en effet avoir tenté d'expérimenter une quantité très importante de techniques différentes, peut-être en raison de son passé de peintre. Outre la peinture, le dessin à l'encre, au feutre ou au crayon, les photomontages et collages, Constant aurait également utilisé le zip-a-tone, comme ses contemporains, selon Simon Sadler. Voir SADLER, Simon, « New Babylon versus Plug-in City », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.63.

l'attachement qu'il pouvait avoir pour cette technique, et la valeur qu'il accordait à de telles représentations.

Au début des années 1970, la représentation d'architecture européenne est donc variée et polymorphe, elle explore des domaines artistiques et techniques inédits, ce qui peut constituer l'une des justifications de son caractère unique dans l'histoire de la discipline. Cependant, la recherche effrénée – par opposition à la « recherche patiente » – dont font preuve la majorité des groupes à l'époque, pourrait être le symptôme d'un processus plus profond, d'une remise en question plus forte, celle du questionnement sur la matérialité de l'architecture :

> « The marks we left on the paper, or the pieces of photos glued together, and the blueprints of perspectives and axonometrics, and the sheets from the copier, the drawings done with coloured pencils or shaded ones done with the airbrush, were ways and maps for ancient or future journeys. (…) then the images slowly disappeared, as if in a mirror (…). »[765]

Selon Superstudio, le seul aboutissement possible de ces questionnements théoriques et techniques que sont les représentations, la seule réponse capable de s'imposer de façon satisfaisante, serait celle de la dématérialisation progressive de l'image, anticipant celle de l'architecture.

[765] (Les marques qu'on laissait sur le papier, ou les morceaux de photos que l'on collait ensemble, et les plans de perspectives et d'axonométries, et les feuilles du photocopieur, les dessins faits avec des crayons de couleur ou ceux que l'on ombrait à l'aérographe, étaient des chemins et des cartes vers des voyages anciens et futurs. (…) puis les images disparurent lentement, comme dans un miroir (…).). NATALINI, Adolfo, « How great Architecture still was in 1966… (Superstudio and Radical Architecture, Ten Years on) », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, 319 pages, p.188 (notre traduction). Texte initialement paru le 18 juillet 1977.

E La maquette, entre visualisation et invention

Les années 1960-1970 apparaissent comme une époque de paradoxes, et l'architecture n'échappe pas à cette règle. Sans parler des tendances constructives coexistant tout en s'opposant souvent, la simple étude des représentations d'architecture révèle des approches contradictoires. Ainsi, alors que les membres de Superstudio annonçaient une dématérialisation progressive de l'architecture, devant aboutir à une remise en question globale de la pérennité et de l'enracinement – thèse qu'ils soulevaient peut-être avec plus de passion que d'autres, mais qui n'était pas isolée pour autant – certains de leurs contemporains vont réinterpréter une forme de représentation qui se rattachait à une certaine tradition architecturale, la maquette[766].

Cependant, la pratique de la maquette durant cette période va se distinguer de celle des siècles précédents, et notamment en raison de la destination souvent inconnue de telles représentations : réalisées en dehors de toutes commandes, on ne peut leur attribuer aucun des deux rôles traditionnels qui leur sont traditionnellement conférés, à savoir donner les proportions d'une future construction et susciter l'intérêt des commanditaires[767]. Il est vrai que, dans une certaine mesure, le second aspect peut apparaître lors de la diffusion de la maquette qui peut, potentiellement, attirer l'attention et aboutir à une commande. Mais cela reste totalement hypothétique, d'autant que la plupart des représentations relevaient souvent, comme il a été démontré, bien plus de la démonstration que du projet proprement dit. En revanche, la raison pour laquelle les architectes recourent à la maquette, l'aide à la visualisation, demeure inchangée. Considérée par Andrea Branzi comme « the most synthetic instrument for

[766] La pratique de la maquette relie en effet les jeunes architectes à la tradition de l'enseignement de l'architecture et aux Modernes, bien que cette pratique ait connu différents revers de popularité au cours de la première moitié du siècle, période durant laquelle elle évolua néanmoins grâce aux artistes qui tentèrent de se l'approprier. En effet, il convient de souligner que de nombreux mouvements artistiques d'avant-garde, travaillant en étroite collaboration avec des architectes, tels le Suprématisme, le Constructivisme et le Néo-Plasticisme, avaient intégré la maquette à leur pratique, lui conférant le statut d'objet autonome, et minimisant la frontière entre sculpture et architecture. Cette frontière tendra à disparaître avec les recherches du groupe Espace et d'André Bloc au début des années 1950.

[767] Pour plus de détails sur l'histoire de la maquette, et plus précisément durant les temps Modernes, voir l'article synthétique mais néanmoins très complet de Monique Mosser : MOSSER, Monique, « Models of French architecture in the age of Enlightenment », *Daidalos*, n°2, décembre 1981, p.83-97. Voir aussi BRAYER, Marie-Ange, « Un objet "modèle" : la maquette d'architecture. Histoire critique d'un mode de représentation. » *in Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre*, *op. cit.*, p.15-25.

communicating (…) »[768], elle est réalisée depuis toujours dans une démarche de miniaturisation du réel, permettant une vue d'ensemble, destinée aussi bien à l'architecte lui-même qu'au public qui ne dispose pas forcément de la même aptitude à la projection mentale qu'un professionnel. Selon Lévi-Strauss en effet,

> « Plus un objet est petit, moins redoutable il apparaît. Etant quantitativement réduit, il apparaît qualitativement simplifié. Plus précisément, cette transposition quantitative accroît et diversifie notre pouvoir sur un objet analogue et grâce à celui-ci l'objet lui-même peut être maîtrisé, soupesé, embrassé d'un seul coup d'œil. »[769]

La vision d'ensemble est ainsi supposée permettre une meilleure anticipation des étapes constructives mais aussi, dans le cas de projets « spontanés », de donner une image instantanée et fortement sémantique de l'idée sous-jacente. Alors qu'un plan ou une coupe peuvent aux yeux de certains se résumer à de simples lignes, la maquette va fournir une importante quantité d'informations en un instant : relations spatiales des volumes entre eux, échelle de grandeur par rapport à un personnage témoin, profondeur et perspective des différents espaces, etc. De plus, selon Rudolf Arnheim, des études auraient prouvé que les manipulations mentales que l'homme est capable de faire à partir d'un objet en trois dimensions seraient comparables aux manipulations manuelles d'un tel objet[770].

La maquette se révèle donc un outil pratique de conception et de communication, qui va permettre aux jeunes architectes n'accédant pas à la commande de s'entraîner à la construction et de créer en trois dimensions, car, malgré la petite échelle de proportion, cette pratique se rapproche plus du travail constructif que le dessin. Chacun va cependant inclure dans la création des maquettes ses propres centres d'intérêt et certaines caractéristiques qui peuvent être considérées comme des signatures. Par exemple, Yona Friedman, lorsqu'il réalisa, dans un souci de diffusion et de

[768] « As the most synthetic instrument for communicating, the relief model has itself become a project : however absurd, it soothes the neurotic and exorcizes almost certain failure. ». (En tant qu'instrument le plus synthétique pour communiquer, la maquette en relief est elle-même devenue un projet : aussi absurde que ce soit, cela soulage les neurones et exorcise pratiquement l'échec certain). BRANZI, Andrea, « Un Plastico d'oro » (Radical Notes n°16), *Casabella*, n°390, juin 1974, p.7 (notre traduction).
[769] LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1972, cité dans ARNHEIM, Rudolf, *Dynamique de la forme architecturale*, *op. cit.*, p.127-128.
[770] ARNHEIM, Rudolf, *Dynamique de la forme architecturale*, *op. cit.*, p.127-128.

vulgarisation de l'architecture[771], les grandes maquettes de la *Ville Spatiale*, se plut à réutiliser des matériaux de récupération, tels que des morceaux de polystyrène, des bracelets indiens, des rouleaux d'essuie-tout en carton, etc. (*Ville Spatiale*, 1958-60, **fig. 89-90**). En raison de ces matériaux, les formes potentielles des unités d'habitation se trouvaient réduites à des plans carrés ou rectangulaire, surplombés de couvertures en plein cintre (des demi-rouleaux d'essuie-tout symbolisaient les toitures). La pauvreté de ces matériaux ainsi que leur faible possibilité d'évolution confèrent à cette ville une certaine uniformité apparente, malgré la disposition manifestement libre des unités au sein de la structure. Cette dernière prend en revanche un aspect fort différent selon qu'elle est représentée par un grillage fin argenté, ou par des bracelets indiens[772] : dans le premier cas, l'ensemble a un aspect très horizontal et la structure semble constituer un seul niveau surélevé sur lequel les unités prolifèrent en nappes, dans la seconde maquette, le réseau formé par les bracelets indiens détermine deux niveaux superposés, toujours sur pilotis, mais il semble que la structure soit plus contraignante, les bracelets déterminant des « tunnels » ou des « tiroirs » dans lesquels les cellules doivent s'insérer et s'adapter, ce qui ne semble pas si évident à en juger par l'équilibre précaire des blocs de polystyrène les symbolisant. Dans ces deux maquettes, la technique choisie semble donc influer sur l'aspect de la représentation, mais aussi sur certains choix opérés par l'architecte, qui, en voulant faire passer le message fort d'une « architecture non déterminée et non déterminante », se retrouve lui-même paradoxalement contraint par les matériaux qui étaient censés libérer la pratique architecturale.

Les maquettes du groupe Coop Himmelb(l)au peuvent également être évoquées en ce qu'elles possèdent une originalité certaine, qui, là encore, permet de relier la représentation à ses créateurs sans doute possible. Il ne s'agit donc pas d'un simple outil

[771] Friedman, en effet, souhaitait relativiser le rôle de l'architecte, afin que tout un chacun se sente libre d'énoncer son opinion sur l'architecture, et, à terme, d'y prendre part. La vulgarisation à laquelle il aspirait consistait en conférences, expositions et publications, dans lesquelles il s'évertua à expliquer l'architecture avec des mots simples, et à redonner confiance aux habitants quant à leur libre arbitre et à leur capacité de jugement.

[772] Notons ici que, malgré le fait que les bracelets indiens soient des objets de récupération bon marché, Marie-Ange Brayer considère qu'il est possible de les rattacher à la théorie de l'ornement de Friedman : « Ce rôle assigné à l'ornement se retrouvera à tous les stades de la démarche architecturale de Friedman, ainsi ses maquettes de quartier spatial aux configurations sphériques réalisées à l'aide de bracelets indiens. La *Ville Spatiale* est par conséquent une grille ouverte sur laquelle viendront se greffer les "abris" individuels enrichis de décors, reflets du plaisir de leurs habitants, vecteurs de l'expression individuelle. L'ornement peut donc potentiellement structurer l'espace habitable, assurant la circulation du sens dans l'architecture "mobile". ». BRAYER, Marie-Ange, « Yona Friedman », *in Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre*, *op. cit.*, p.216.

de visualisation et de mise à l'échelle, mais d'un support de création dans lequel le style de l'architecte, ou du groupe, transparaît clairement. *Cities with pulsating frame* (1967, **fig. 91**) est une maquette de grande dimension (environ 60 cm. de diamètre), représentant une allégorie de ville-cœur. Le cœur était en effet l'une des métaphores favorites du groupe, qui admirait ses formes, son efficacité et ses pulsations[773]. Ils reprirent ainsi ce thème dans divers projets, tels *Herzstadt, Weisser Anzug* (1969, **fig. 51**), ou l'*aktion Harter Raum* (Vienne, 1970, **fig. 70**). Cependant, la maquette de *Cities with pulsating frame* se distingue des autres projets, notamment en raison des matériaux qui ont été utilisés : sur un axe vertical métallique est greffée une structure ovoïde en fil de fer, sur laquelle sont fixés des cercles de bois (des ronds de serviette apparemment) et dont s'échappent différents réseaux de tuyaux, horizontaux, verticaux et obliques. Les couleurs des plus petits tuyaux, transparents ou rouges, rappellent indéniablement celles des vaisseaux sanguins, mais le fait qu'ils soient sectionnés donne une sensation étrange de rupture et d'isolement. Il est alors possible d'interpréter cette maquette soit comme une figure métonymique symbolisant un ensemble plus vaste que le spectateur est libre d'imaginer, soit de la considérer comme un « cœur arraché d'une poitrine » pour suivre la métaphore établie par Coop Himmelb(l)au, cœur auquel les vaisseaux sectionnés ne laissent aucun espoir de survie. Métaphore biologique, spatiale, partiellement basée sur la récupération d'éléments totalement extérieurs au monde de l'architecture, cette ville – si tant est qu'il s'agisse encore d'une ville – déroute et surprend. Ainsi, contrairement aux maquettes des décennies précédentes, qui, selon Marie-Ange Brayer « (…) apparaissent comme des instruments de propagande technique, outils d'exploration de nouveaux systèmes constructifs et de nouveaux matériaux (acier, plastique, etc.) », ici l'utilisation de matériaux industrialisés et d'éléments à connotation technologique ne peut être réellement considérée comme résultant d'un positivisme et d'une acceptation d'un état de fait, mais plutôt comme une certaine dénonciation d'une certaine déshumanisation, déconnexion, entre l'homme et l'architecture.

[773] En témoigne cet extrait du texte « In the Beginning was the City », datant vraisemblablement de la fin des années 1960 : « All that is and was the real New York. To this reality we only added the dream of poetry : **the city throbs like a heart – the city flies like breath**. And an expanding feeling for life fulfils these imaginary cities. » (Le vrai New York était et est encore tout cela. A cette réalité, on a seulement ajouté le rêve de la poésie : la ville palpite comme un cœur – la ville s'envole comme un souffle. Et un élan pour la vie remplit ces villes imaginaires.). COOP HIMMELB(L)AU, « In the Beginning was the City », *in* COOP HIMMELBLAU, *Architecture is now : projects, (un)buildings, actions, statements, sketches, commentaries, 1968-1983, op. cit.*, p.194 (notre traduction). La mise en forme respecte cele du texte d'origine.

Grâce à la maquette, qui suscite une quantité de réflexions et de réactions en un instant, l'architecte a l'opportunité de laisser une empreinte visuelle forte dans la mémoire des spectateurs et des lecteurs.

La maquette peut aussi devenir elle-même sujet de représentation, par un effet de mise en abyme saisissant. Le cas de la photographie de la maquette du *Instant City Airship* (1969-1970) d'Archigram, réutilisé dans un collage du groupe la même année, a déjà été évoqué, mais il ne constitue pas un phénomène unique. En effet, à la même période, Constant expérimentait lui aussi la réutilisation de ses propres productions dans des représentations de la *New Babylon*. Dans un souci de liberté des futurs Néo-Babyloniens, Constant souhaitait en effet laisser ses représentations inachevées, ou les rendre suffisamment imprécises pour qu'elles ne soient pas comprises comme des directives, mais comme de simples suggestions. Ainsi, les premières représentations de la *New Babylon* qu'il exposa furent des photographies du projet, retouchées pour la plupart, créant une certaine mise à distance nécessaire à l'assimilation de l'essence du projet sans qu'il soit trop précis pour diriger l'imagination des spectateurs. Par la suite, Constant réalisa des maquettes de New Babylon, mais une fois encore, plutôt que de les exposer et de risquer d'influencer les spectateurs, il décida de les photographier. Outre l'intérêt d'un tel procédé à la fois artistique et architectural, les représentations qui en ont résulté sont d'une originalité certaine, et proposent un nouveau regard sur la maquette d'architecture. Premièrement, les maquettes étaient réalisées en plexiglas, ainsi :

> « L'œil ne peut se poser, on ne peut que traverser du regard la maquette, qui n'est qu'un mirage. »[774]

Ce travail du plexiglas avait d'ailleurs commencé dès 1958-59, avec différentes maquettes du *Spatiovore* (**fig. 92**). Cependant, malgré leur transparence, ces dernières étaient photographiées de manière relativement conventionnelle, avec seulement quelques effets de plongée ou contre-plongée accentuant le caractère fantastique du vaisseau « mangeur d'espace. Les photographies des maquettes de la *New Babylon* suivront en revanche un processus créatif différent :

[774] BRAYER, Marie-Ange, « Un objet "modèle" : la maquette d'architecture », *in Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre*, *op. cit.*, p.21.

> « Les maquettes étaient photographiées à vol d'oiseau, ce qui renforçait leur aspect de structures flottantes, se détachant d'un sol brut comme d'un paysage lunaire : pure transparence sur fond noir, strié des déplacements virtuels des New Babyloniens. »[775]

Le résultat obtenu par une telle pratique est saisissant, et se distingue des clichés du *Spatiovore* par une esthétique picturale qui s'éloigne de la photographie. *Detail van Oriënt Sector* (1959), est ainsi une vue intérieure du niveau inférieur de la maquette, mais les effets de profondeur de champ, la rythmique des pilotis et des écrous, ainsi que les jeux de lumière sur le plexiglas et le métal, font que le regard est captivé, transporté dans un univers, et non confronté à une image-constat. Constant travaillera ainsi dans différentes directions, mettant en scène ses maquettes dans des jeux visuels trompeurs : *Groep sectoren* (1959, **fig. 93**), photographie aérienne de la maquette du même nom déposée sur un fond strié, donne par exemple l'illusion d'un collage, sensation renforcée par le choix de la disposition des éléments et du cadrage de l'image, qui peut aisément être rapproché du phototype *Groep Sectoren* (1959) ou de l'aquarelle sur photographie *New Babylon/Den Haag* (1964). Autre effet visuel intéressant, celui créé en 1969 à l'occasion de la photographie de la maquette *Fragment van een sector*, dans laquelle la moitié de l'image, au premier plan, réfléchit de façon floue la maquette, à l'image d'un bassin devant un édifice, suscitant un questionnement sur la taille de ce « Secteur » et sur son existence.

Dans tous les cas, ces maquettes soulevèrent des questions au sein de l'Internationale Situationniste, lorsque Constant en faisait partie, comme en témoigne cet article extrait de la revue *Potlatch*, et datant de 1959, donc de l'année de naissance des maquettes et de leurs photographies :

> « Avec ces premiers essais de Constant, le problème des maquettes de l'urbanisme unitaire est seulement ouvert. Cependant, cette exposition [au Stedelijk Museum d'Amsterdam] peut marquer le passage, à l'intérieur de la production artistique moderne, de l'objet-marchandise se suffisant à lui-même et dont la fonction est d'être simplement regardé, à l'objet-projet dont la

[775] Ibidem.

valorisation plus complexe en appelle à une action à mener, action d'un type supérieur concernant la totalité de la vie. »[776]

Le statut de la maquette évolue encore par la suite, dans le courant des années 1960-70, lui permettant d'acquérir autonomie et « style » : objet d'affirmation d'une conception non seulement architecturale mais aussi artistique. Leur position transitoire, entre l'idée et une création qui ne verra jamais le jour, leur confère une puissance qui est celle de l'inachevé et de l'imaginaire. Au lieu de décrire le futur, elles s'inscrivent dans le présent, constituant un acte, une prise de position, une « instanciation »[777].

[776] « Premières maquettes pour l'urbanisme nouveau », *Potlatch*, n°30, 15 juillet 1959, *in* DEBORD, Guy (ed.), *Potlatch 1954-1957*, Paris, Gallimard, 1996, 291 pages, p.287.

[777] L'expression est empruntée à Marie-Ange Brayer. BRAYER, Marie-Ange, « Un objet "modèle" : la maquette d'architecture. Histoire critique d'un mode de représentation. » *in Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre*, *op. cit.*, p.24.

Chapitre 4

Les nouvelles conceptions de la ville

Nouveaux acteurs, nouvelles sources d'inspirations, nouveaux moyens de représentation conduisent à une redéfinition de la notion de ville. En effet, les architectes qui considèrent que la construction traditionnelle ou la construction « au kilomètre » ne sont pas satisfaisantes, et qui ne veulent pas non plus se résoudre à perpétuer les préceptes Modernes[778] auxquels ils n'adhèrent pas, vont devoir tenter d'inventer une nouvelle conception de la ville, afin d'ancrer leur protestation dans le concret. Les propositions diverses qui vont être faites par de jeunes architectes formés dans des écoles en mutation, et préférant l'action – dans ses multiples acceptions – à l'attente, vont ainsi tenter de répondre à la fois au contexte historique et démographique, tout en intégrant des données technologiques afin de proposer une ville en phase avec l'évolution des mentalités qui était alors en cours.

En adoptant un point de vue global, et grâce à un certain recul, il est possible de déterminer plusieurs grandes thématiques récurrentes dans les représentations de la ville entre 1960 et 1975, dont la plupart se trouvent étonnamment synthétisées dans l'article « L'Avenir de l'architecture », publié par Hollein, en allemand, dans la revue *Bau*, en novembre 1965, et traduit en français dans *Aujourd'hui, art et architecture*, en mai-juin 1966[779]. L'analyse d'Hollein atteste d'une conscience émergeante du caractère polymorphe des propositions urbaines de l'époque, qu'il semble important d'explorer afin d'en déterminer les principales innovations et les éventuelles conséquences.

---

[778] Certains des préceptes Modernes sont, en toute logique, conservés, mais il s'agit de sortir du caractère jugé strict et dogmatique de cette tendance architecturale. Il n'en demeure pas moins que certaines idées capitales semblent toujours d'actualité, comme celle énoncée par Siegfried Giedion, José Luis Sert et Fernand Léger en 1943, dans *Nine points to monumentality* : « Today modern architects know that buildings cannot be conceived as isolated units, that they have to be incorporated into vaster urban schemes. There are no frontiers between architecture and town planning. » (Aujourd'hui les architectes modernes savent que les bâtiments ne peuvent plus être conçus en tant qu'unités séparées, qu'ils doivent être incorporés à de plus vastes schémas urbains. Il n'y a pas de frontière entre l'architecture et l'urbanisme.). GIEDION, Siegfried, SERT, José Luis, LÉGER, Fernand, *Nine points to monumentality*, 1943, cité dans SADLER, Simon, *The Situationist city*, *op. cit.*, p.130 (notre traduction).

[779] HOLLEIN, Hans, « L'avenir de l'architecture », *op. cit.*, p.55 (texte initialement paru en allemand dans la revue *Bau*, en novembre 1965).

A La ville-corps

Décrire la ville par une métaphore biologique ou anthropomorphique est un leitmotiv de l'histoire de l'architecture, une image devenue familière au point que lorsque Le Corbusier s'avisa d'introduire sa métaphore de la « machine à habiter », cela fut très mal interprété. Cependant, l'image employée Le Corbusier, outre le fait qu'elle ait été incomprise, repose sur un fait indéniable, celui de l'ère technologique dans laquelle les architectes devaient insérer leurs projets. Alors que certains choisirent, comme cela sera étudié ultérieurement, de produire une architecture aussi mécanisée et technologique que le monde dans lequel ils vivaient, d'autres cependant préférèrent perpétuer la métaphore de la ville-corps afin de transmettre au mieux leurs théories.

Dans les années 1960, il n'est pas réellement possible de parler d'architecture « organique », en ce que les formes organiques et les matériaux naturels sont relativement peu présent. Mais il est peut-être possible d'emprunter le terme d' « architecture biomorphique » à Charles Jencks pour commenter les projets s'inspirant du fonctionnement et de la forme du corps humain ou animal, tout en intégrant les plus récentes découvertes dans le domaine de la technologie et de l'automation[780].

Dans la plupart des représentations ayant choisi cette approche de la ville, il est rare que cette dernière soit représentée dans son intégralité. La vision proposée est le plus souvent fragmentée ou métonymique, une habitation symbolisant l'ensemble de la ville. Les structures cellulaires figurent parmi les métaphores biomorphiques les plus

[780] Dans *Architecture 2000, predictions and methods*, paru en 1971, Jencks définit les différentes traditions architecturales et explique que, selon lui, dans les années 1990, la tradition biomorphique devrait s'imposer comme la tendance dominante : « Ainsi si les biologistes prédisent que la décennie autour de 1990 verra une pléthore de fantastique, de découvertes biologiques sensationnelles, il n'est pas imprudent de prédire que "l'âge biologique" aura une grande influence sur les architectes, leur fournira des analogies et des outils spécifiques et sera entraînée par la tradition "intuitive" pour devenir "l'école Biomorphique" d'architecture. » « Dans les années 1990 ces deux traditions [activiste et intuitive] pourraient fusionner en l'école Biomorphique et émerger comme le plus fort, unique mouvement à la fin du vingtième siècle, car beaucoup des découvertes sensationnelles qui sont envisagées en biologie et en automatisation satisferont le désir des deux traditions de plus d'autonomie personnelle et de liberté. ». JENCKS, Charles, *Architecture 2000, predictions and methods*, Londres, Studio Vista, 1971, p. 48 et 89 (notre traduction). Il est intéressant de noter que Jencks, à l'instar de ses contemporains, insistait sur la notion d'autonomie de l'habitant, et sur le caractère inevitable de l'intégration de la technologie et de la science dans la construction.

employées : en proposant un abri réduit à sa forme la plus ancestrale et la plus simple, les architectes opèrent un retour aux sources surprenant pour l'époque, qui ne peut qu'évoquer les « coquilles » que Bachelard décrit et théorise dans *La Poétique de l'espace*[781]. Les architectes actifs en France tels Haüsermann (né en 1936), Antti Lovag (né en 1920) ou Chanéac figurent parmi ceux qui approfondirent le plus leur expérimentation de l'habitat cellulaire, construisant pour cela des prototypes, et travaillant en étroite collaboration afin que leurs cellules puissent – malgré leurs différences formelles et structurelles – s'emboîter entre elles[782] afin de former un urbanisme cellulaire, développé en nappes (Chanéac, *Cellules polyvalentes*, 1960-61, **fig. 95**) ou en hauteur (Haüsermann, *Construction spatiale*, 1970, **fig**. **96**).

> « L'architecture moderne ayant abusé des espaces olympiens, il convient de rétablir l'équilibre avec des espaces plus sécurisants. »[783]

Cellules ou bulles vont ainsi être imaginées pour fournir une sensation de confort et de sécurité à leurs occupants, tout en proposant une solution créative et aisément industrialisable à la crise du logement annoncée par les statisticiens. Les architectes travaillant sur ces thématiques y voient aussi une réponse aux questionnements environnementaux naissants, en raison de la faible implantation au sol que de telles structures supposent, et de leur caractère mobile et démontable. Les sites pourraient ainsi être occupés de façon temporaire ou saisonnière, et les denrées naturelles préservées. De plus, en cas de situation de surpeuplement, ces unités cellulaires pourraient être installées sur des structures tridimensionnelles, enjambant ainsi terrains inconstructibles ou villes préexistantes. Après les métaphores de la cellule et de la prolifération, Chanéac explorera celle du parasite : en effet, il utilisait lui-même ce terme pour décrire ses cellules, car elles étaient conçues pour pouvoir se greffer sur une façade d'immeuble, comme en témoigne la représentation *Cellules polyvalentes* (s.d., **fig. 45**), constituée d'une page de magazine représentant une cité de logements en tours et en barres, sur lesquels Chanéac a dessiné au feutre une multitude de petits points colorés. Il s'agit en réalité des cellules « parasites », attachées telles des coquillages à un

[781] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 2004 [1957], 204 pages et plus spécifiquement p.105-129.
[782] « Nous avions convenu de coordonner la forme des ouvertures de connexion afin de rendre possible la juxtaposition et la superposition de nos modules, un peu à la manière des modules spatiaux américains et soviétiques. ». CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, *op. cit.*, p.148-149.
[783] CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, *op. cit.*, p.74.

rocher, et permettant un agrandissement des appartements existants. Le message de Chanéac est double car, en plus de provoquer en proposant des extensions « en kit », que tout un chacun pourrait installer sur sa fenêtre ou loggia, il souligne, par l'irrégularité et les couleurs vives de ses cellules[784], la monotonie et la fadeur des immeubles qui étaient alors construits.

La fascination pour les éléments biomorphiques voire zoomorphiques est récurrente dans les représentations de Chanéac, et l'un des exemples les plus imagés qu'il ait produit semble être la *Ville Alligator* (1967, **fig. 98**), dont « le principe consiste à soulever la trame de circulation pour créer un espace entre elles et le sol naturel. »[785]. Dans le dessin qu'il produit pour illustrer ce projet, Chanéac utilise l'encre, la gouache et le feutre pour rendre différents tons de rose, fuchsia et prune, accentuant d'autant l'analogie de la circulation routière avec la circulation sanguine. Le réseau routier prend l'allure d'artères dont les attaches au sol évoquent des nœuds musculaires. Les personnages représentés nus, debout ou nonchalamment installés dans leurs cellules, évoquent quant à eux des fœtus dans leurs placentas, ou des images de science-fiction plus ou moins engageantes (clonage, univers concentrationnaire, vaisseaux spatiaux, etc.). Cependant, Chanéac ne présenta pas ce projet comme le paroxysme de la mobilité, ou de la technologie, il cherche au contraire à trouver dans ces formes proches des formes naturelles un moyen de rassurer ses spectateurs ou lecteurs au sujet de l'avenir :

> « Dès 1963, j'ai dessiné des structures enracinées et pour bien montrer mon scepticisme devant une expression trop technique de ces structures, j'en ai conçu un type que j'ai qualifié d'anti-technique. Qu'il s'agisse des structures de la *Ville cratère* ou de la *Ville alligator*, j'ai toujours voulu exprimer qu'elles étaient issues du sol et que leurs racines étaient permanentes afin de faire oublier ce que la mobilité peut avoir d'angoissant. J'ai été rapidement contre la mobilité intégrale (…). »

En parallèle de ces recherches inspirées par les cellules et la circulation sanguine, certaines représentations vont adopter des formes rappelant étrangement celles

[784] Au fil des années, les cellules qui étaient à l'origine blanches ou grises, furent en effet imaginées moulées dans du plastique brillant coloré (*Etude de modules gothiques*, maquette, 1973), voire argenté (*Cellules amphores*, 1973). Chanéac a sûrement ici subi l'influence d'Haüsermann qui avait produit, dès 1969, une maquette constituée de cellules en métal doré (*Cellules, Ets Cadilon, Bourget*, 1969).

[785] Chanéac, cité dans *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre, op. cit.*, p.144.

d'organes, et plus spécialement celles du cœur humain. Les projets de Coop Himmelb(l)au, utilisant et assumant cette image, ne sont donc pas, malgré l'originalité dont ils font preuve, des cas isolés. Ainsi, dès 1968, en parallèle du *Herzraum* de leurs confrères, les membres d'Haus-Rucker-Co inventèrent le *Gelbes Herz* (le « cœur jaune » ou « cœur en or »), cellule gonflable, transportable et pouvant accueillir deux personnes. A l'origine de ce projet se trouvait l'idée selon laquelle « (…) a concentrated experience of space could offer a direct approach to changes in consciousness. »[786] La forme arrondie et la structure du *Gelbes Herz*, réalisé en matière plastique (P.V.C.) gonflable, peuvent en effet rappeler celle d'un cœur, mais ses dimensions, 3,60 mètres de hauteur, 4,80 mètres de longueur et 2,40 mètres de largeur, lui confèrent un caractère imposant disproportionné. L'analogie avec l'organe ne se situe donc pas dans le registre de la *mimesis*, mais plutôt dans celui de la *diegesis*, les architectes se permettant une interpréation du thème du cœur avec des matériaux synthétiques aux couleurs vives, des proportions agrandies de façon exponentielle et des effets de transparence. Dans le but de créer une expérience forte et de développer la perception psychologique et sensorielle de l'environnement, le *Gelbes Herz* était doté d'un système de ventilation gonflant et dégonflant alternativement les cavités qui le constituaient, à l'image des ventricules d'un vrai cœur humain. Ce dispositif offrait ainsi à l'usager :

> « (…) the possibility to leave the real world environment for a certain period of time, to enter a space that acts as a strong contrast to the natural environment. (…) The visual and acoustic sensations help the user to find a new way of relaxation. The soft and pulsing movement of the device determines a general mood of relaxation. Easy and relaxed one returns back to the real world. »[787]

Ce dispositif offrant apaisement et experience sensorielle pouvait être utilisé seul ou en couple (**fig. 68**), permettant à certains de profiter d'une parenthèse dans leur rythme de

[786] (Une expérience concentrée de l'espace pourrait offrir une approche directe des changements de conscience.). ORTNER, Laurids, « Yellow Heart », notice consultable sur le site Internet de Laurids Ortner.

[787] (La possibilité de quitter l'environnement du monde réel pour un certain temps, pour entrer dans un espace qui propose un fort contraste avec l'environnement naturel. (…) Les sensations acoustiques et visuelles aident l'usager à trouver une nouvelle façon de se relaxer. Les mouvements souples et les pulsations du dispositif établissant une ambiance générale de relaxation. Détendu et relaxé, on peut alors revenir dans le monde réel.). SCHMIEDEKNECHT, Torsten, « The Ephemeral in the work of Haus-Rucker-Co », *op. cit.*, p.38-39 (notre traduction).

vie effrenné, voire d'une seconde lune de miel[788]. Ainsi, l'image du cœur ne relève pas seulement d'un registre biologique, mais aussi d'un registre plus métaphorique, s'intaller à l'intérieur du cœur permettant d'expérimenter des sensations, mais aussi des émotions.

Malgré la similitude et l'intérêt des approches des deux groupes autrichiens, l'analogie entre la ville ou l'habitation et le cœur humain aurait été, selon Simon Sadler, initiée par Archigram dès 1961, avec le *Fibreglass project*, également nommé *Seaside Entertainments Building* (**cat. 33-34**) :

> « Biology and technology, only metaphors for Brutalists, were models for Archigram. Greene took the cue in his startling 1961 *Seaside Entertainments Building*, its main chambers hovering translucent like the muscles of a heart from an aorta service tower. The implication was that the Seaside Building could comfortably become part of a larger architectural/biological machine. »[789]

Les formes de ce projet assez inhabituel pour le groupe Archigram rappellent en effet des formes organiques[790], d'autant que le matériau utilisé pour réaliser cette maquette, de la fibre de verre, lui confère une apparence « brute », fibreuse et légèrement transparente évoquant une grande fragilité[791]. Cependant, les représentations de type biomorphique demeurent des exceptions dans le travail d'Archigram – si l'on excepte les réseaux de tuyaux des mégastructures, héritiers du *Bowellism* – car le groupe

---

[788] « Honey moons are short. You are married a lot of days different from honey moons. Get into the yellow heart. With your wife. Do you remember ? Venice, the tiny Coconut-Island, the hill with cloud-ears. » (La lune de miel est courte. Vous êtes mariés pendant bien des époques différentes de la lune de miel. Entrez dans le cœur jaune. Avec votre femme. Vous vous souvenez ? Venise, la petite Ile-Noix-de-Coco, la montagne aux oreilles de nuage.). Haus-Rucker-Co, « Favola », *Domus*, n°475, juillet 1969, p.18 (notre traduction).

[789] (La biologie et la technologie, simples métaphores pour les Brutalistes, étaient des modèles pour Archigram. Greene prit la suite dans son surprenant *Seaside Entertainments Building* de 1961, ses chambres (à air) principales faisant du sur place, translucides, comme les muscles d'un cœur depuis une tour de service aorte. Cela impliquait que le *Seaside Building* pourrait aisément faire part d'une plus grande machine architecturale/biologique). SADLER, Simon, « The Brutal birth of Archigram », *Twentieth century architecture*, n°6 (n° special «The sixties, life, style, architecture»), 2002, p.124 (notre traduction).

[790] Ce projet rappelle aussi l'un des projets les plus anciens assimilé à Archigram, le *Furniture Manufacturers Association Building*, dessiné par Mike Webb en 1957. Dans le premier ouvrage collectif du groupe, ces deux projets étaient d'ailleurs mis en parallèle. Cf. COOK, Peter (ed.), *Archigram*, *op. cit.*, p.10-11.

[791] Cette maquette n'a d'ailleurs pas survécu aux différentes expositions et est aujourd'hui détruite.

préférait considérer que l'architecture de l'avenir irait en se miniaturisant et en se dématérialisant. Le rapport au corps n'était pas pour autant absent de leurs recherches, mais la plupart des représentations, et surtout après 1966 eurent tendance à montrer une architecture de câbles et de casques, permettant à ses utilisateurs d'expérimenter un nouveau mode de vie, généré par le « piped environment »[792], grâce aux sensations. Cette notion est par exemple illustrée dans le collage *The Electronic tomato* (1968) (**cat. 316**), décrit en ces termes par Warren Chalk, David Greene et Ron Herron :

> « For the great indoors, get instant vegetable therapy, from the new ELECTRONIC TOMATO – a groove gizmo that connects to every nerve end to give you the wildest buzz. »[793]

Alors que le *Suitaloon* recouvre encore l'intégralité du corps par ses câbles d'énergie, et que l'*Electronic tomato* stimule les terminaisons nerveuses de tous les membres, chez Archigram, progressivement, l'architecture va se réduire à un simple casque : seule la tête, regroupant quatre des cinq sens et le cerveau, va être stimulée. Le reste du corps semble oublié, et l'environnement est ramené à une stimulation sensorielle technologique.

[792] Le « piped environment » (l'environnement-tuyauterie) est une expression inventée par Dennis Crompton pour désigner le nouvel environnement dans lequel, progressivement, toutes les formes de communication et d'énergie passent par des tuyaux, dématérialisant les rapports et accentuant l'autonomie. Il a développé cette notion dans l'article « The Piped environment », reproduit dans. COOK, Peter (ed.), *Archigram*, *op. cit.*, p.83.

[793] (Pour des intérieurs géniaux, offrez-vous la thérapie végétale instantanée de la nouvelle TOMATE ELECTRONIQUE – un truc-machin-chouette sensationnel qui se connecte à chaque terminaison nerveuse pour vous donner le grand frisson.). CHALK, Warren, GREENE, David, HERRON, Ron, « Manzak and Electronic Tomato », *in* COOK, Peter (ed.), *Archigram*, *op. cit.*, p.124 (notre traduction). La mise en forme reprend celle du texte d'origine.

B La ville-machine

> « As I have said elsewhere there has been, in this century, a slow-growing sensibility of the machine-served city. A seeing that its very existence and continued and continuous maintenance is a miracle, and that its fabric is delicate. It is far more dependant on active opting-in and on the restraint of its citizens than any human fabric devised before. It has become a thing we can wonder on in all its complexity, a thing we imagine as being capable of being "perfected" in the sense that any thing or event was before, that is, mostly in the mind's enjoyment, but glimpsed fragmentary in reality. »[794]

Alors que l'Europe connaît un développement technologique sans précédent, certains architectes vont adopter une démarche « tautologique », en s'inspirant de l'esthétique technologique lors de l'élaboration de leurs projets[795] :

> « The instruments representing a project are still bound up with simulation and the miniaturization of reality, and condition the parameters of the project itself. This very serious limitation means that architecture tends to renew itself only the linguistic plane : even many avant-garde groups have made this mistake

[794] (Comme je l'ai dit ailleurs, il y a eu, au cours de ce siècle, une sensibilisation progressive à la question de la ville alimentée par la machine. Une conscience que sa propre existence en continu et son entretien continuel résulte d'un miracle, et que sa texture est délicate. Celle-ci est bien plus dépendante d'une implication régulière et de l'autodiscipline de ses citoyens que n'importe quel tissu jamais inventé par le passé. C'est devenu quelque chose qui inspire la fascination en raison de sa complexité, quelque chose que l'on imagine pouvoir se perfectionner à tout moment, comme tout être ou événement auparavant, c'est-à-dire, un fragment de l'imagination, mais entrevu de façon incomplète en réalité.). SMITHSON, Peter, « The slow growth of another sensibility: architecture as townbuilding », *in* GOWAN, James (ed.), *A continuing experiment, learning and teaching at the Architectural Association*, *op. cit.*, p.63 (notre traduction).

[795] Cette démarche n'est cependant pas un cas isolé dans l'histoire de l'architecture, car nombre des projets de villes idéales ou imaginaires se sont inspirés de l'esthétique machiniste au fil des siècles, en écho avec la littérature d'anticipation ou de science-fiction. Cependant, les XIX^e^ et XX^e^ siècle vont voir coexister deux attitudes principales : l'intégration et la mise en valeur des innovations technologiques, d'une part, et le rejet ou la dissimulation d'autre part. Les projets de mégastructures se positionnenent dans l'intégration, mais vont plus loin que ceux du siècle précédent qui aboutirent souvent à un certain éclectisme, en revendiquant un certain brouillage visuel avec le monde de l'industrie. Pour répondre à « l'univers de la précision » technique qu'évoquait Tafuri pour justifier l'esthétique architecturale parfois confuse du XIX^e^ siècle, de nombreux architectes vont adopter un mimétisme inédit, accentuant la confusion entre l'architecture et l'ingénieurie. (Cf. TAFURI, Manfredo, *Projet et utopie, de l'avant-garde la métropole*, *op. cit.*, p.40-41).

(Archigram, Metabolism) by accepting the tautology that the architecture of a technological civilization should be a technological architecture, or that the architecture of an organic society must be organic itself. Still present is the old allegorical relation between architecture and society, in which the city is not simply a usable structure but a great figurative system representing society. »[796]

L'intérêt des réflexions de Branzi repose en partie sur le fait qu'il estime que l'esthétique des représentations et les paramètres du projet sont liés, dans une certaine réciprocité : si les *media* sont originellement choisis dans le but de donner une apparence précise à un projet, ils vont aussi influencer le rendu final, donc l'architecture elle-même si elle est construite, en raisons de leurs qualités intrinsèques, mais aussi des libertés et des contraintes qu'ils engendrent.

Dans le cas des représentations de villes inspirées des découvertes technologiques, les techniques utilisées varient, mais la plupart vont chercher à se rapprocher le plus possible du monde de l'industrie et de l'ingénierie. Les « villes-machines » qui vont alors être représentées font écho, par leurs réseaux de câblages, de tuyaux, par leurs dimensions monumentales et l'emploi de matériaux métalliques ou synthétiques, aux usines, hangars et installations pétrochimiques qui étaient alors réalisés[797]. L'importance dans ces constructions de la structure porteuse, le plus souvent métallique, inspirera le terme de « mégastructure » spontanément employé pour désigner les projets de « villes-machines », à partir du début des années 1960. Les représentations de mégastructures pullulèrent durant une décennie environ dans les écoles et revues d'architecture, au

[796] (Les instruments utilisés dans la représentation d'un projet d'architecture sont encore liés à la simulation et à la miniaturisation de la réalité, et conditionnent les paramètres du projet lui-même. Cette limitation assez grave se traduit par le fait que l'architecture tend à se rénover uniquement sur le plan linguistique : même parmi les groupes d'avant-garde, nombreux sont ceux (Archigram, les Métabolistes) qui ont commis cette erreur en acceptant la tautologie selon laquelle l'architecture d'une civilisation technologique devrait être une architecture technologique, ou que l'architecture d'une société organique devait être elle-même organique. L'ancienne relation allégorique entre architecture et société, selon laquelle la cité n'est pas seulement une structure utilisable mais un système figuratif omniprésent représentant la société, est toujours présente.). BRANZI, Andrea, « Un Plastico d'oro » (Radical Notes n°16), *Casabella*, n°390, juin 1974, p.7 (notre traduction).

[797] A titre d'exemple, les membres d'Archigram allèrent ainsi visiter les installations de Cap Kennedy (cf. CELESTE, Patrick, RAYNAUD, Michel, « Archigram : la production d'un discours », *op. cit.*, p.74.), tandis qu'en France, les travaux récents des ingénieurs bénéficiaient d'articles dans les revues d'architecture. Citons ainsi l'article de Robert Le Ricolais sur les travaux de Konrad Wachsmann, paru dès 1954, et qui eut de grandes répercussions, sur le travail de Ricolais, mais aussi sur la jeune génération d'architectes français qui découvrirent alors les possibilités offertes à l'architecture de l'avenir par de telles structures. Cf. Le RICOLAIS, Robert, « Les Réseaux à trois dimensions : à propos du projet de hangar d'aviation de Konrad Wachsmann », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°55, septembre 1954, p.10-13.

point qu'Hollein les inclut dans son article intitulé « L'avenir de l'architecture », paru en 1965 en Allemagne, puis en 1966 en France :

> « Ces villes [les mégastructures] changent la surface de la terre, elles ne sont plus une extension en deux dimensions – par addition – d'un plan bidimensionnel. Elles se développent en volume aux nombreux niveaux entrelacés. La circulation quitte le sol. Les moyens de communication ne sont plus seulement horizontaux et verticaux comme les trains, les rues et les ascenseurs ; du fait de la tridimensionnalité pluridirectionnelle, les moyens de communication percent la ville de lignes fluides obliques et dynamiques comme l'escalier mécanique, le transporteur à bande, le trottoir roulant, l'oléoduc (aujourd'hui nous pouvons pratiquement tout transporter par canalisation). Tous ces moyens de transport se rejoignent aux points principaux, aux points de transfert, aux points de rencontres. Il est possible d'accéder à cette ville de tous côtés, d'y monter et d'y pénétrer, elle est en surface et en profondeur. Les mégastructures représentent le squelette de la ville et en contrôlent le volume. »[798]

Parmi les premiers projets de mégastructures se trouve *Plug-in City* (1964), l'un des projets les plus développés par le groupe Archigram[799]. Cette ville « à brancher », se décline en une série de modules séparés (« Plug-in offices », « Capsule homes », 1964, **cat. 156-159, 83-100**), mais les représentations les plus frappantes sont les coupes de l'ensemble de la mégastructure. Ainsi, *Plug-in City – Maximum pressure area*, dessin réalisé par Peter Cook en 1964 (**cat. 145-150**), est l'une des représentations de mégastructures les plus célèbres et les plus reproduites du groupe. Différentes versions existent, certaines en noir et blanc d'après l'original à l'encre et au crayon, d'autres colorées puis recouvertes de film plastique selon la méthode détaillée précédemment[800], mais pour chacun des tirages, les grandes dimensions permettent au spectateur d'être confronté à la complexité des multiples détails de cet assemblage de structures

[798] HOLLEIN, Hans, « L'avenir de l'architecture », *op. cit.*, p.55 (texte initialement paru en allemand dans la revue *Bau*, en novembre 1965).
[799] Toutes versions et techniques confondues, on compte en effet environ une cinquantaine de représentations pour ce seul projet.
[800] WEBB, Mike, « Boys at heart », COOK, Peter, *Archigram, op. cit.*, p.2. Voir aussi note 759.

immenses rappelant un jeu de construction pour enfants[801]. L'esthétique de la machine permet ici aux architectes de développer la thématique du mouvement perpétuel, à l'aide de structures métalliques et de grues destinées à déplacer les *Capsule homes* en cas d'installation ou de déménagement, et éventuellement à les jeter. La ville devient une structure mouvante, déroutante par ses dimensions et l'énergie qui s'en dégage – l'emploi massif des obliques dans les représentations y contribue fortement – et manifestement bruyante. L'héritage du *bowellism* se retrouve dans les tours cylindriques rappelant des pistons, et dans les énormes tuyaux qui surgissent ça et là, et qui ont très probablement inspiré le texte de Hollein. Cependant, malgré son dynamisme et les changements permanents qui semblent s'y opérer, la *Plug-in City* sera dépassée la même année par un autre projet développé par Ron Herron, *Walking City* (1964-1973) (**cat. 109-141**), mégastructure mobile sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

L'esthétique de *Plug-in City* eut une influence considérable sur les contemporains du groupe anglais, et notamment sur les autrichiens Eilfried Huth (né en 1930) et Günther Domenig (né en 1934), dont le projet *Überbauung Ragnitz* (1965-69, **fig. 99**), développé uniquement en maquettes, est un hommage évident aux recherches d'Archigram. Ils y intégrèrent les notions de flexibilité sociale et la réflexion sur la nécessaire disparition de l'habitation familiale isolée en raison de la future population mondiale. Bien que moins connu et moins prolifique que ses homologues autrichiens ou européens, ce groupe, dénommé « Planungsgruppe Domenig/Huth » mais le plus souvent simplement désigné par le nom de ses membres, s'inscrit, avec ce projet, dans la droite ligne des projets contemporains, notamment par les thématiques complémentaires qui furent associées à cette mégastructure, et notamment celle de l'implication de l'habitant dans la construction et l'évolution de la ville[802]. Il est intéressant de noter que ce projet de « surélévation urbaine » leur permit de remporter le Grand Prix d'Urbanisme et d'Architecture à Cannes en 1969, et de lancer ainsi leur

[801] Cette analogie était d'autant plus forte dans la maquette *Plug-in City, Paddington east version*, produite par le groupe en 1964 pour illustrer le projet, et entièrement réalisée en légos (**cat. 164**). Cette maquette a aujourd'hui disparu.

[802] « Legitimierte Eigenleistung ist Ausgangspunkt neuer schöpferischer Tätigkeit und Gedankenbildung. Die Kluft des Mißverständnisses zwischen Kunst und der Masse der Bevölkerung wird dadurch verschwinden. » (La contribution personnelle légitimée est le point de départ pour de nouvelles créativité et production d'idées. Cela permettra de combler l'abîme d'incompréhension entre l'art et la volonté de la population de masse.). DOMENIG, Günter, HUTH, Eilfried, « Propositionen », *Bauen + Wohnen*, n°5, 1967, p.183 (notre traduction).

carrière internationale. La thématique de la mégastructure est donc réellement considérée dans la profession, et ne relève pas de la seule fantaisie.

Parmi les différentes propositions de mégastructures qui interviennent entre 1960 et 1975, la plupart possèdent le dénominateur commun d'inclure les voies de communication et de circulation dans les niveaux inférieurs des superstructures, qui s'additionnent ou « enjambent » des tissus urbains préexistants ou permettent d'occuper des zones inconstructibles. Les productions du groupe Architecture Principe vont cependant se distinguer des autres représentations de mégastructures, comme le souligne Michel Ragon :

> « En imaginant une mégastructure oblique qui puisse être gravissable, Parent se sépare des autres prospectifs dont les mégastructures sont en fait d'immenses architectures agrandies à la dimension d'une ville. La ville obstacle que certains esquivent en l'élevant sur de très hauts piliers (…), est au contraire, avec Parent, collée au sol. »[803]

Les recherches d'Architecture Principe reprennent le thème de la « ville-machine », mais en l'interprétant, dans le sens d'une recherche relativement plus proche de l'homme et de la nature. Sur des panneaux d'affichage, Parent colla ainsi en 1972 une série de messages intitulés « Demain la ville », constitués d'un dessin de « circulation habitable »[804], accompagné d'un texte incitant les habitants des villes à renouer avec la nature :

> « Habitant des banlieues.
> On dit que tu habites les villes que tu mérites…
> Réponds **NON !**
> On dit que les architectes sont satisfaits de construire ces casernes dans des déserts…
> **C'est FAUX !** Brise ce quiproquo.
> Exige que la nature pénètre dans ta ville.

[803] RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, *op. cit.*, p.152.
[804] La notion de « circulation habitable » est détaillée dans l'article éponyme publié par Paul Virilio dans *Architecture Principe*, n°3, avril 1966, non paginé, et dans le numéro spécial de la revue qui fut consacré à cette notion, en juillet 1966 (*Architecture Principe*, n°5, juillet 1966, non paginé).

> Dans le pavé, le goudron, le ciment… **PLANTE !**
> Ta ville, c'est l'équilibre entre les arbres et le ciment, entre la santé et la protection. »[805]

Ce texte, qui constituait un panneau de « Demain la ville 3 » (**fig. 100**) était affiché à côté d'un dessin de Parent, reproduit en grande dimension, et représentant une architecture s'étendant à l'infini au milieu de motifs de cercles concentriques symbolisant la nature. Au milieu des arbres, les immeubles en chevrons semblaient s'étirer à l'infini et à l'horizontale, telles des lianes proliférantes…

La conception d'Architecture Principe, alliant mégastructure et ville verte reste cependant un cas isolé, les architectes partisans des mégastructures ayant dans l'ensemble proposé des projets tendant plus vers la technologie *per se*, sans paraître se soucier de l'environnement naturel. Ainsi, les Situationnistes affirmèrent sans complexe être contre l'idée de la ville verte (en référence aux utopies naturalistes et aux recherches des Modernes), et se fier uniquement à la technologie et à l'artifice pour libérer l'homme de l'aliénation du travail. Il était ainsi possible de lire, dans le troisième *Bulletin de l'Internationale Situationniste* paru en 1959 :

> « Contre l'idée d'une ville verte, que la plupart des architectes modernes ont adoptée, nous dressons l'image de la ville couverte, où le plan des routes et des bâtiments séparés, a fait place à une construction spatiale continue, dégagée du sol, qui comprendra aussi bien des groupes de logements, que des espaces publics (permettant des modifications de destination selon les besoins du moment). (…) Loin d'un retour à la nature, de l'idée de vivre dans un parc, comme jadis les aristocrates solitaires, nous voyons dans de telles constructions immenses la possibilité de vaincre la nature et de soumettre à notre volonté le climat, l'éclairage, les bruits, dans ces différents espaces. »[806]

Le vocabulaire et la tonalité de cet extrait témoignent d'une attitude conquérante, délibérément franche et provocatrice, allant à l'encontre de la réflexion proposée par

[805] PARENT, Claude, « Demain la ville 3 », texte imprimé, 1972 (Archives d'Architecture Contemporaine, IFA, Paris, 056 IFA 600/9). La mise en forme reprend celle du texte d'origine.
[806] CONSTANT, « Une autre ville pour une autre vie », *op. cit.*, p.38.

Architecture Principe, ou même par Archigram dont les structures, malgré leurs proportions démesurées, n'étaient jamais présentées comme devant supplanter la nature, mais plutôt comme devant l'explorer et, au besoin, l'exploiter. Pour les Situationnistes, le temps de la demi-mesure est révolu et il s'agit d'imposer la structure artificielle, née de la main de l'homme, dans une nature qui ne correspond plus aux besoins et au rythme de la société contemporaine. Cependant, cette apparente euphorie conquérante et dévastatrice s'impose selon eux comme le seul moyen de maîtriser l'avenir : une *tabula rasa* présentée comme salutaire et nécessaire à la destruction des anciennes formes de communication et de construction afin de les remplacer par des « constructions nouvelles supérieures »[807]. Les représentations produites par Constant sont révélatrices de ce positionnement théorique, elles ne présentent souvent aucun élément permettant de les situer dans un environnement naturel ou urbain, existant ou inventé. Seule la structure est mise en avant, et les techniques s'allient pour conférer aux représentations un aspect technique, souvent froid ou métallique, mais toujours travaillé avec soin (*Sector*, 1970, **fig. 87**). Constant considérait ses représentations comme des démonstrations, et le message qu'elles transmettent concernant la technique répond aux textes que Conntant publia à ce sujet :

> « La peur de la technologie est réactionnaire. La libération des masses est rendue possible par le développement technique uniquement. Sans l'automation de la production, le potentiel créatif des masses reste une illusion. Pour *New Babylon* la technologie est une condition sine qua non… ceux qui se méfient de la machine et ceux qui la glorifient montrent la même incapacité de l'utiliser. Le travail machiniste et la production en série offrent des possibilités de création inédites et ceux qui sauront mettre ces possibilités au service d'une imagination audacieuse sont les créateurs de demain… Nous devons inventer de nouvelles techniques dans tous les domaines, visuels, oraux, psychologiques, pour les unir plus tard dans l'activité complexe qui engendrera l'urbanisme unitaire. »[808]

[807] Voir à ce sujet NYS, Philippe, « Les Situationnistes », *in* RACINE, Michel (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France du XIX^e siècle au XXI^e siècle*, *op. cit.*, p.250.
[808] Constant, cité dans RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, *op. cit.*, p.367.

Malgré la frayeur que de tels projets ont pu susciter chez certains critiques qui y ont vu le spectre d'un avenir totalitaire[809], la réflexion sur les mégastructures anime le débat architectural jusqu'au milieu des années 1970[810], posant la question des conséquences de l'accroissement de la population, de la densité urbaine quasi-incontrôlable, et des avantages qu'offrirait une plus grande mobilité dans l'avenir.

[809] C'est le cas de Jean Dethier qui analyse ainsi la situation : « Durant les années 60, d'innombrables projets de mégastructures urbaines préconisent des traitements de choc pour guérir ce que l'on appelle désormais le "mal des villes". Par leur dérisoire apparence d'objets extraterrestres parachutés de façon aléatoire en n'importe quel lieu, ces divagations évoquent un univers totalitaire de science-fiction. Croyant s'inscrire dans une modernité euphorique de surconsommation et de croissance illimitée, les auteurs des mégastructures se trompent de cible : ils contribuent en fait à réduire la crédibilité des architectes et à les marginaliser davantage dans une société qui ne s'identifie pas à ces fantasmes mégalomaniaques et cherche déjà, tout au contraire, à être sécurisée par rapport aux accélérations frénétiques et aux premiers dérapages de la Modernité. ». DETHIER, Jean (dir), *La Ville moderne en Europe, visions urbaines d'artistes et d'architectes, 1870-1996*, catalogue d'exposition au Museum of Contemporary Art de Tokyo en 1996, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1996, 262 pages, p.195.

[810] La publication de Reyner Banham, *Megastructures : urban futures of the recent past*, parue en 1976, dressa en effet un bilan des projets de mégastructures des quinze dernières années, signalant, comme toute étude ou exposition rétrospective, la fin d'une tendance. BANHAM, Reyner, *Megastructures : urban futures of the recent past*, *op. cit.*, 224 pages.

C *La ville mobile*

> « Ces ensembles pourront être mobiles. Nous avons la maison mobile, nous aurons des villes mobiles. »[811]

Depuis le X^e^ CIAM[812] tenu à Dubrovnik en 1956, la question de la mobilité se retrouve au centre de nombreux débats, notamment liés à la conscience d'un rythme de vie accéléré et d'une progressive dématérialisation de certaines opérations quotidiennes. L'architecture traditionnelle, pérenne, statique, apparaît pour certains obsolète, on la compare à un « poids mort » dont il va falloir se défaire pour s'adapter à la vie dynamique de la seconde moitié du vingtième siècle. En parallèle de la réflexion menée sur l'automatisation et sur l'évolution de l'environnement humain, de nouvelles formes d'habitat vont être proposées, s'inspirant le plus souvent des principes d'habitat minimum des peuples nomades, de la caravane ou de la capsule spatiale, en raison de leurs multiples possibilités d'implantation et de leur facilité d'installation. Guidés par des exemples célèbres comme le prototype de *Maison de week-end* de Charlotte Perriand (1934) ou le *Cabanon* de Le Corbusier à Cap Martin (1950), les architectes vont imaginer des solutions qu'ils jugent adaptées aux exigences de la nouvelle société, en proposant des projets de logements mobiles, transportables, parfois même périssables, et souvent réduits à de simples cellules équipées.

Dans ce domaine, on considère en général que Ionel Schein fit office de pionnier en réalisant dès 1956 les prototypes de la *Maison tout en plastique*[813] (**fig. 101**) et des *Cabines hôtelières mobiles*, cellules préfabriquées réalisées en matières plastiques. L'intérêt de ces expérimentations résidait dans le principe de l'adjonction ou du retrait d'un élément architectural amovible : en créant ses *Cabines*, Schein se basait sur le fait

[811] HOLLEIN, Hans, « L'avenir de l'architecture », *op. cit.*, p.55 (texte initialement paru en allemand dans la revue *Bau*, en novembre 1965).
[812] Au cours du CIAM de 1956, un projet dessiné de *Cité Mobile* fut présenté par une équipe de quatre architectes dont Jacques Perré-Lahaille et Guy Rottier.
[813] La *Maison tout en plastique* fut présentée en 1956 au Salon des Arts Ménagers à Paris par Ionel Schein, Yves Magnant et R.-A. Coulon, et est, selon Philippe Bancilhon « la première maison en plastique du monde » (cf. Gérard MONNIER (dir.), *Les Années ZUP, architectures de la croissance 1960-1973*, Paris, Picard, 2002, 301 pages, p.189).

avéré selon lequel les structures hôtelières subissent de fortes variations d'occupation, et doivent donc en permanence être à même de s'adapter aux fluctuations de demande. Ainsi, la possibilité d'ajouter ou d'ôter à loisir des chambres s'imposait, et Schein y répondit par des « cabines » autonomes, préfabriquées[814], entièrement équipées et faciles à relier entre elles et/ou à une structure principale. Même si ce projet ne fut jamais concrétisé, l'étude précise de Schein, les arguments qu'il avait alors avancés – flexibilité, autonomie, assemblage – marquèrent les esprits et influencèrent nombre d'architectes du monde entier, dont Kisho Kurokawa qui se déplaça en France dès 1956 pour étudier ces prototypes et dessins qui eurent une l'influence indéniable sur les « capsules » que l'architecte japonais développa par la suite.

Schein ouvrit ainsi la voie à une série de recherches sur la question de la mobilité en architecture, mobilité qui s'appliquait dans un premier temps à un élément unique. Il convient ici de souligner qu'à l'époque, cette notion de mobilité de l'architecture semblait pour beaucoup irréalisable, puisqu'elle était rattachée à des domaines précis, tels le commerce, l'industrie, la reconstruction, ou encore le domaine militaire ; ou à une temporalité circonscrite, celle des loisirs[815]. Mais les jeunes architectes désireux de faire évoluer l'architecture de la seconde moitié du XX^{e} siècle, et d'emprunter aux ingénieurs leurs passionnantes innovations ne tenaient plus compte de ces distinctions : dans un société globale et dynamique, il leur semblait inconcevable de restreindre leurs recherches à des domaines dont les circonscriptions allaient bientôt s'avérer obsolètes. Certains groupes d'architectes vont alors être créés dans le but de mener ces recherches, et adopter des noms explicites chargés de revendications, tels « Groupe d'Etude d'Architecture Mobile » (G.E.A.M.), créé en 1958[816], « Groupe International

[814] Il s'agissait de cabines monocoques à angles droits constituées de plastique moulé stratifié (polyester et fibre de verre) et prévues pour deux personnes. Schein en présenta le prototype en plâtre moulé et peint au Troisième Salon International de l'équipement hôtelier à Paris en novembre 1956, accompagné des côtes précises et d'une étude financière poussée attestant de la faisabilité du projet. Cependant, ce dernier ne fut jamais réalisé.

[815] Voir ROY, Eve, « Formes, concepts et développement de l'abri de loisirs en France dans les années 1960 », *Anthropologie des abris de loisirs*, actes du colloque tenu à l'Université de Paris X-Nanterre du 25 au 27 octobre 2006, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, à paraître fin 2008.

[816] Le G.E.A.M., créé à l'initiative de Yona Friedman, regroupait de nombreux architectes dont David-Georges Emmerich, Frei Otto, Paul Maymont, Eckhard Schulze Fielitz… Le manifeste publié à l'occasion de la création de ce groupe d'étude porte le titre évocateur suivant : *L'architecture mobile*. Le groupe organisa également sous ce même titre une exposition à Amsterdam en 1962, à laquelle se joignit notamment Constant.

d'Architecture Prospective » (G.I.A.P.), formé en 1965[817] ou « Habitat Évolutif », constitué en 1971[818]. Cependant, ces regroupements étaient le plus souvent un moyen d'officialiser et de renforcer des recherches entreprises individuellement. Ainsi, lorsque Chanéac adhéra à Habitat Evolutif dans les années 1970, il travaillait déjà depuis près de dix ans à des projets de *Cellules*, inspirées par les principes mis au jour par les *Cabines* de Schein. Les *Cellules polyvalentes* de Chanéac (1958-1960, **fig. 102**) sont ainsi pensées comme des extensions provisoires d'une construction pérenne, que l'on pourrait par exemple se procurer par le biais de catalogues de vente par correspondance, alors très prisés. Les coques en polyester seraient ensuite acheminées par la route et installées en seulement deux heures[819], non plus seulement au sol comme les *Cabines hôtelières* de Schein, mais aussi en élévation, en se superposant ou en s'accrochant à une façade préexistante :

> « Les cellules parasites sont des éléments volumétriques, habitables, produits en grande masse par l'industrie ou construits spontanément par les individus. Elles peuvent s'implanter en quelques heures sur les terrasses des habitations pour créer instantanément des volumes habitables complémentaires : chambres d'enfants, chambres d'amis… »[820]

L'architecte envisageait pour ce projet une production massive permettant de varier les assemblages, les couleurs et les matériaux afin de ne pas créer de monotonie, et d'impliquer davantage l'habitant dans les choix architecturaux, ce qui aboutirait à l'avènement d'une « architecture industrialisée poétisée ». Notons que ses *Cellules* avaient également une portée polémique et provocatrice, car elles dénonçaient le manque de flexibilité des logements destinés aux familles mais aussi la fadeur et la monotonie de l'habitat contemporain : en qualifiant lui-même ses *Cellules* de « parasites », Chanéac insistait sur la volonté de se greffer sur des réalisations statiques de façon anarchique[821]. Même si la majorité des recherches de Chanéac est restée au

[817] Le G.I.A.P. doit son existence au critique Michel Ragon, il était composé de Yona Friedman, Paul Maymont, Pascal Haüsermann, Walter Jonas, Ionel Schein et Nicolas Schöffer.
[818] L'association « Habitat Évolutif » a été fondée par Pascal Haüsermann, rejoint dans un premier temps par Jean-Louis Chanéac et Antti Lovag, puis, entre autres, par Guy Rottier et Arthur Quarmby.
[819] Ces possibilités étaient également liées aux dimensions des cellules, soit 400 x 360 x 360 cm.
[820] Jean-Louis CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, (*op. cit.*), p.81.
[821] Le document précédemment évoqué, intitulé *Cellules polyvalentes*, et composé d'une page de magazine sur laquelle Chanéac avait dessiné des cellules « parasites » multicolores peut ici être à nouveau cité. Il est issu de ses archives personnelles et présenté dans le catalogue de la collection du F.R.A.C.. En

stade de « l'architecture de papier », il eut néanmoins l'opportunité d'expérimenter la viabilité de cette « architecture insurrectionnelle », pour reprendre ses propres termes, en fixant une cellule sur l'appartement de son ami Marcel Lachat, dans une H.L.M. de Genève, en 1971[822] (**fig. 49**).

Ce geste « insurrectionnel » de Chanéac n'est pas sans évoquer la démarche entreprise par les membres du groupe Haus-Rucker-Co, qui réalisèrent l'année suivante, en 1972, un prototype de leur projet *Pneumacosm*, sur lequel ils travaillaient depuis 1967, à l'occasion de la cinquième « Documenta » de Kassel en 1972 . Le *Pneumacosm*, une unité d'habitation autonome « prête-à-brancher », n'existait alors qu'à l'état de dessins et de collages qui avaient été publiés ou exposés depuis plusieurs années, et fut ainsi pour la première fois construit à l'échelle et greffé sur la façade du musée Friedericianum à l'aide d'une structure métallique, formant une « verrue » incongrue porteuse de l'idéal de vie de ses concepteurs. Cette structure, baptisée *Oasis n°7*, était constituée d'une cellule en PVC de huit mètres de diamètre[823] gonflée à l'aide d'une puissante pompe à air (**fig. 103**). Cette « bulle » transparente était agrémentée de deux palmiers sur lesquels était fixé un hamac, l'ensemble s'opposant à la rigueur néoclassique du bâtiment. On retrouve dans ce projet, comme dans celui de Chanéac, la volonté de transgression des traditions et des constructions traditionnelles, ainsi que l'acceptation d'une architecture jugée « parasite » ou « inappropriée ». Pour ces jeunes concepteurs, seules de telles expérimentations provocantes étaient à même de faire réfléchir les spectateurs sur la nature de leur future architecture, et de leurs futures villes. A leurs yeux, la mobilité devait se traduire par la flexibilité des unités d'habitations en tout premier lieu. S'ajoute à ces réflexions l'idée de l'habitat minimal qui témoigne d'un questionnement commun sur le surnombre, la population mondiale ayant doublé au cours des cinquante dernières années[824].

---

jouant sur les couleurs, sur le dynamisme, et sur l'irrégularité de la répartition de ces éléments « parasites », il affirme sa volonté de transformer et d'animer ces grands ensembles de logements, qu'il présume inadaptés à l'homme. (*Cellules polyvalentes*, s.d., 14,5 x 23,5 cm, en dépôt au F.R.A.C. Centre. Cf. *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre*, (*op. cit.*), p.143.)

[822] Voir à ce sujet Marie-Ange BRAYER, « Mobilité et migration dans l'architecture des années 50 et 60 », *Vision Machine, op. cit.*, p.196.

[823] Notons que de telles dimensions n'étaient envisageables qu'en raison du matériau utilisé : si cette cellule avait été solide comme celles de Chanéac, elle aurait été trop complexe à transporter, à livrer et à installer. En utilisant un matériau gonflable, le groupe Haus-Rucker-Co propose un projet pour lequel les dimensions et le poids ne représentent plus un obstacle.

[824] Témoin de ces préoccupations, le thème de la Triennale de Milan fut, en 1968, « Le Plus Grand Nombre ».

Cependant, en parallèle de ces recherches sur les cellules « complémentaires », certains considérèrent que la cellule minimale devait pouvoir être déplaçable et autonome, dépassant ainsi le stade d'extension, d'annexe ou de résidence de loisir[825]. De plus, l'étude de l'architecture vernaculaire, mieux connue en raison d'ouvrages à tendance ethnographique qui se multiplient à partir des années 1960, permit à nombre d'architectes de comprendre l'importance et la logique des constructions mobiles[826]. Ce qui marqua alors les esprit était le fait de parvenir à survivre dans des conditions souvent extrêmes (désert, haute montagne) à l'aide d'un habitat minimal, composé d'une structure légère, de peu de matériaux et représentant un faible encombrement en cas de déménagement. Ces habitats nomades apparaissaient qui plus est en étroite relation avec le site qu'ils occupaient, malgré – ou peut-être en raison de – la dimension provisoire des installations. Pour les architectes, ces habitations, ces campements, étaient la preuve qu'une autre forme d'architecture était envisageable, détachée de la pesanteur et de la pérennité traditionnelles.

C'est dans ce contexte qu'apparut le *Living Pod*, en 1965. Clairement influencé par les « comics » et la science-fiction, ce projet de David Greene proposait une « gousse » ou « cosse » (« pod ») d'habitation dotée d'équipements variés, dont des pieds télescopiques en cas de terrain inondé ou de changement d'orientation, des « capsules de nettoyage » destinées à la toilette quotidienne, un système de climatisation, un distributeur de nourriture amovible, des écrans de séparation gonflables… le tout clairement présenté et détaillé sous forme de plans, coupes, élévations et maquettes. Il est intéressant de noter le caractère ambigu de ces documents car, en dépit de leur évidente valeur polémique et provocatrice, souvent jugée « radicale », on y décèle une volonté de convaincre en s'appuyant sur une démonstration logique et technique qui n'aurait pas lieu d'être s'il s'agissait de simples divagations architecturales. Les représentations de cette série (dessins, collages et maquettes), témoignent d'ailleurs

[825] Ces questionnements étaient partagés par les designers, dont Joe Colombo qui proposa en 1969 un projet de capsule d'habitation intitulé Visiona 1, en 1969, et équipé de « blocs » préfabriqués de cuisine ou de sanitaire. Selon lui : « Ce concept [il fait ici référence aux théories de Siegfried Giedion] d'une relation entre l'espace et le temps est le paramètre au fondement de toutes nos recherches. Etant donné l'évolution rapide de l'humanité, la capsule doit être autonome et flexible. Elle doit être coordonnée, transformable et utilisée de diverses manières afin de toujours s'adapter à l'usager. ». Joe Colombo, cité dans MIDAL, Alexandra, « 1969 : design année zéro », *op. cit.*, p.98.

[826] Cela se ressent notamment dans la récurrence de l'image de l'oasis, ou du nomade simplement équipé d'une tente et d'un chameau (David Greene, texte de présentation du projet *Living Pod*, 1965, Haus-Rucker-Co, *Oasis n°7*, 1972).

d'un soin très important apporté aux détails techniques et aux équipements, attention destinée à faire oublier le manque de place dont l'occupant pourrait souffrir à l'intérieur d'une telle capsule. Tout en conservant une distance critique de rigueur, il convient de constater que le texte accompagnant ce projet est évocateur d'une prise de conscience des changements à l'œuvre dans la société contemporaine, et de la volonté de faire accepter l'habitat mobile comme une solution viable :

> « Although this capsule can be hung within a plug-in urban structure or can sit in the open landscape it is still a "house". Really one is left with a zoom-land trailer home. Probably a dead end. A basic assumption that must be reassessed in terms of the possibility of increasing personal mobility and technological advance. Anything is probable. The outcome of rejecting permanence and security in a house brief and adding instead curiosity and search could result in a mobile world – like early nomad societies[827]. »

La thématique du nomade moderne est alors récurrente, elle est par exemple très présente dans le travail des architectes italiens, qui, réfléchissant sur la dématérialisation de l'architecture, trouvèrent dans cette idée une illustration appropriée, comme en témoigne le photomontage intitulé *Life – the encampment* (1971-72), produit par le groupe Superstudio. Cette représentation, issue de la série des *Atti Fondamentali*, développée à partir de 1971, présente une famille, composée de sept personnes nues dont un nourrisson, et, à l'arrière-plan, une tente informe et des montagnes. La seule marque de l'emprise architecturale sur le territoire est un quadrillage réfléchissant recouvrant tout le sol (il s'agit du *Monumento Continuo*), dont l'aspect régulier et technologique contraste avec le reste de l'image présentant un campement plutôt primitif et dépouillé. Cette grille infinie représente pour Superstudio les réseaux d'énergie et de communication, conçus pour recouvrir l'ensemble du globe, afin que les nomades modernes puissent installer leurs campements à chaque endroit qui leur conviendra et qui sera disponible. Les réseaux pourvoyant aux besoins essentiels, les

[827] (Bien que cette capsule puisse être accrochée dans une structure urbaine *plug-in* ou déposée dans un paysage ouvert, il s'agit toujours d'une "maison". On se trouve vraiment avec une caravane *zoom-land*. Probablement une impasse. Une hypothèse de base qui doit être réexaminée en termes de possibilités d'une mobilité personnelle et d'une avancée technologique croissantes. Tout est possible. La conséquence du rejet de la permanence et de la sécurité dans l'étude d'une maison au profit de la curiosité et de la recherche pourrait aboutir à un monde mobile – comme les sociétés nomades primitives.). GREENE, David, « Living Pod », COOK, Peter (ed.), *Archigram*, *op. cit.*, p.52 (notre traduction).

notions d'intimité et de nudité ne semblent plus avoir cours : les hommes évoluent dans un espace dont les limites se sont dématérialisées, où la frontière entre l'intérieur et l'extérieur n'est plus identifiable. Seule exception, la tente, symbole de la nécessaire emprise au sol, du besoin de posséder une structure, si minimale soit-elle, qui offre protection et confort à ses occupants.

Ces différents projets expérimentaux, qui n'ont pas donné lieu à des constructions et peuvent même être dans certains cas considérés comme des dystopies, témoignent d'un désir évident de se défaire de la matérialité, de la pesanteur et de l'enracinement de l'architecture afin d'offrir à l'occupant plus de liberté et de mobilité. Cependant, en parallèle de ces différentes approches de la mobilité, le paroxysme de la réflexion sur la mobilité semble avoir été atteint dès 1964, lorsque Ron Herron créa ses *Cities : Moving*, surnommées *Walking Cities* (**cat. 109-141**). Le concept défendu par ce projet est celui d'une ville montée sur pieds télescopiques qui, tel un vaisseau spatial ou un paquebot, offriraient à la fois le confort d'une habitation personnelle et l'expérience d'une migration constante, pour voyager mais aussi en vue de s'approvisionner en énergie, ou de se rapprocher d'un lieu où le marché du travail serait en pleine expansion[828]. Pour défendre la faisabilité de ce projet, le groupe Archigram invoquait notamment les structures mobiles de Cap Kennedy, les véhicules d'exploration spatiale et les stations off-shore. Cependant, les représentations de ce projet, telles *Walking city (in the desert)* (1973, **cat. 127**), n'offrent que des visions extérieures des « vaisseaux » – souvent surnommés les « cafards » en raison de leurs pieds télescopiques et de leur forme ovoïde –, ne permettant pas de visualiser clairement quelle serait l'organisation réelle de tels vaisseaux s'ils existaient. De plus, le principe du collage, utilisé de façon évidente, laisse entendre qu'il s'agit plus de visions volontairement irréalistes et provocantes destinées à alerter l'opinion sur le manque de mobilité de la vie urbaine. Les dimensions (88 x 182 cm) et les couleurs vives de *Walking city in the desert* en font une sorte de fresque pastiche, où la science fiction cohabite avec l'histoire (les pyramides de Gizeh, au centre de l'image) et avec les jolies jeunes filles découpées dans des magazines et idéalement positionnées dans une oasis.

[828] Cette idée est à rattacher au contexte socio-économique anglais : la fermeture de nombreuses usines et fabriques causait alors (et cela se perpétue parfois jusqu'à aujourd'hui) de véritables « zones sinistrées » pour l'emploi. (Entretien avec Dennis Crompton, Londres, 1er mai 2004).

D La ville « spatiale » et la ville-pont

La mobilité était présentée comme l'une des réponses possibles à la question de la surpopulation et de la raréfaction des ressources naturelles ainsi que des terrains constructibles. Un autre type de propositions destinées à pallier ces problèmes futurs consista à projeter des villes « spatiales » ou formant des ponts. Reprenant une idée développée dans les réflexions sur la ville idéale depuis le XIX^e^ siècle[829], plusieurs architectes vont avoir recours à l'image du pont ou de la superstructure pour illustrer leurs propositions architecturales et urbaines (Claude Parent, *Les Ponts urbains*, 1971, René Sarger, *Projet pour le doublement du périphérique parisien par une ville-pont comprenant une autoroute express suspendue*, 1973).

Partant du principe d'une multiplication de la surface originale de la ville grâce à des plans surélevés, Yona Friedman, « the Daddy of the megastructure »[830], fit office de pionner lorsqu'il proposa ses premières esquisses de *Ville Spatiale* (**fig. 33**) dès la fin des années 1950. Ce projet fit l'objet de nombreuses publications et conférences, basées sur la question « métaboliste »[831] de la mobilité sociale au sein d'une structure fixe, mais aussi sur la défense de l'indétermination. En effet, Friedman souhaitait faire élever au-dessus des villes existantes, ou des terrains inconstructibles, des structures métalliques à faible emprise au sol, créant une trame dans laquelles les habitants seraient laissés libres d'intégrer leurs modules d'habitation à leur gré, dans la limite d'occupation totale de cinquante pour cents de la structure complète. La structure importait beaucoup pour Friedman, qui travailla d'ailleurs longuement à cette question

[829] Citons notamment les recherches de l'espagnol Antonio Soria y Mata (1844-1920) et d'Eugène Hénard (1849-1923). Sur un plan plus concret, rappelons que les ponts habités existaient au Moyen-Âge et furent pour la plupart détruits précisément au XIX^e^ siècle, avant que cette thématique ne soit considérée comme utopique ou visionnaire. Ainsi, alors que le début du XX^e^ siècle fut guidé par la logique fonctionnaliste de séparation des fonctions (habiter, circuler), on assite dans la seconde moitié du siècle aux prémisses de la démarche de complexification du sens et des fonctions de l'architecture, qui sera portée à son point culminant par les post-modernes.

[830] (Le Père de la mégastructure). L'expression est de Peter Cook. COOK, Peter, *Experimental architecture*, *op. cit.*, p.104.

[831] Le principe dit « métaboliste » est celui d'une structure générale relativement permanente, dans laquelle évoluent des « cellules » obsolescentes, en perpétuel renouvellement. C'est à partir de cette théorie qu'à la même époque, des architectes japonais se réunirent sous l'appellation de « Groupe Métaboliste ».

au sein du G.E.A.M. en collaboration avec Eckhard Schulze-Fielitz[832] (*Raumstadt*, 1959, **fig. 57**) et David-Georges Emmerich (*Agglomération, sous une coupole stéréométrique*, s.d., **fig. 107**) afin de parvenir à une proposition satisfaisante, démontable et modulable. Il opta finalement pour une structure tridimensionnelle montée sur pilotis et composée d'éléments triédriques dessinant des « quartiers » au sein de la ville ainsi constituée :

> « (…) la base concrète de cette nouvelle attitude est donnée par "l'infrastructure", qui est une ossature vide (…). L'ossature vide peut être "meublée" par des éléments d'habitation, tels que murs, planchers, plafonds, cloisons, équipements sanitaires, etc. L'aménagement de ces "remplissages" permet une énorme variété de solutions, et les aménagements seront naturellement choisis par les "habitants individuels" (…). Cette méthode permettra de convertir l'architecture et l'urbanisme en une "démocratie directe" dans laquelle toutes les décisions seront prises par l'habitant (individuellement et en groupe).
> Ce système suit la définition de la démocratie, comme étant une organisation où la majorité a toujours raison sans que la minorité ait tort. »[833]

Mise à part cette structure réfléchie et composée avec précision en fonction du site d'implantation, l'ensemble des constructions est ensuite laissé au seul jugement de l'usager, afin de lui assurer la plus grande liberté quant aux choix esthétiques et techniques. L'architecte n'est plus alors qu'un conseiller, qui tend à s'effacer le plus possible afin de laisser place à l'« autoplanification » et à l'irrégularité. Il reste néanmoins disponible pour toute discussion ou conseil non directif afin que l'occupant puisse se sentir libre de démonter, déplacer, ou transformer de mille sortes son logement, tout en étant « (…) préalablement informé des conséquences à attendre de

[832] Les propos de Schulze-Fielitz peuvent d'ailleurs être cités afin d'illustrer cette pensée commune qui les animait : « Ich suchte damals etwas anderes. Eine serielle, offene, anpassungsfähige, multifunktionale Universalstruktur, die verschiedene Figurationen, Füllungen und Räume zulässt, nicht monoton, montierbar und demontierbar. Ich suchte nach den Gesetzen des Raumes. Ergebnis war 1959 die Raumstruktur. » (J'étais à la recherche d'une structure universelle à la fois sérielle, ouverte, flexible et multifonctionnelle, qui permettrait différentes configurations, aménagements et espaces, polyvalent, montable et démontable. J'étais à la recherche des lois de l'espace. Le résultat en fut la *Raumstruktur* en 1959.). SCHULZE-FIELITZ, Eckhard, Entretien avec Stephan Strauß, *Der Baumeister*, septembre 1999, p.42 (notre traduction).

[833] Yona Friedman, cité dans DAHINDEN, Justus, *Structures urbaines de demain : analyses, thèses, projets*, *op. cit.*, p.199.

son choix »[834]. L'accent est porté sur la mobilité de l'habitant plus que sur celle de l'architecture. Les propositions de Friedman furent soutenues par des représentations simples et attractives, des dessins et des maquettes essentiellement, qui surent – dans un « double-codage » – toucher le public, qu'il soit amateur ou professionnel. Le projet de Friedman figura ainsi rapidement dans des ouvrages de références, et reçut les commentaires élogieux de personnalités aussi diverses que Peter Cook[835] ou Pierre Restany[836]. Lorsqu'il publia *Utopies Réalisables*, en 1976[837], Friedman, après plus de vingt années de recherches sur le thème de la *Ville Spatiale*, expliquait encore compter sur la surélévation des villes pour assurer l'autorégulation sociale et l'équilibre entre ville et campagne[838].

La notion d'urbanisme spatial est aussi présente dans le travail de Constant, qui tenta pendant près de vingt ans de valoriser les avantages de tels changements dans la conception de l'urbanisme, à travers son projet de *New Babylon*. Bien qu'il n'emploie pas le terme d'urbanisme spatial pour décrire son projet, les liens avec le travail de Friedman sont nombreux, et furent confirmés lorsque Constant fut invité à participer à l'exposition *L'architecture mobile*, organisée par le G.E.A.M. à Amsterdam en 1962.
Cependant, la différence fondamentale entre les deux approches réside dans le fait de considérer que tout acte individuel entrepris au sein de la *New Babylon* entre dans la

[834] FRIEDMAN, Yona, « L'architecture mobile 1956-1958 », *Yona Friedman, une utopie réalisée*, catalogue d'exposition au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, Editions du Musée d'Art Moderne, 1975, 85 pages, p.12.

[835] « Friedman in fact has been the Daddy of the megastructure which can move accross any kind of terrain – and, if necessary, poise itself above already existing cities. He has made a succession of amendments to his central idea of an ideal structure : he states that since man needs to maintain equilibrium between his internal and external environment and the means to maintain this equilibrium are often rare, a rational distribution becomes necessary. The physical shape of towns is an obstacle to this distribution and in order to overcome the obstacle he postulates a special town contained in a many-level space frame grid high above earth level supported on pylons 200-250 ft apart. (…) ». (En réalité, Friedman a fait office de Père de la mégastructure qui peut se déplacer à travers tous types de terrains – et, si nécessaire, se metre en équilibre au-dessus de villes existantes. Il a apporté une série de modifications à son idée centrale de la structure idéale: il considère qu'étant donné que l'homme se doit de maintenir un équilibre entre son environnement intérieur et son environnement extérieur, et que les moyens de maintenir un tel équilibre sont souvent très rares, une distribution (spatiale) rationnelle s'avère nécessaire. La forme physique des filles est un obstacle à une telle distribution et, dans le but de dépasser cet obstacle, il propose une ville spéciale, circonscrite à l'intérieur de grilles réparties sur différents niveaux, suspendues au-dessus du sol, et supportées par des pylons d'environ 60 à 75 mètres de hauteur.). COOK, Peter, *Experimental architecture*, *op. cit.*, p.104-105 (notre traduction).

[836] « Remplies à moitié ces villes-ponts ignorent la saturation de l'urbanisme passé. On y branche sa maison comme le téléphone ou la radio sur le réseau dont les vides calculés figurent les chemins de la liberté individuelle dans la solidarité collective. ». RESTANY, Pierre, « L'Architecture mobile », *Yona Friedman, une utopie réalisée, op. cit.*, 85 pages, p.v.

[837] FRIEDMAN, Yona, *Utopies réalisables*, Paris, Union Générale d'Editions, 1976, 310 pages.

[838] Voir à ce sujet BRAYER, Marie-Ange, « Mobilité et migration dans l'architecture des années 50 et 60 », *in Vision Machine*, (*op. cit.*), p.193.

sphère publique en ce qu'il modifie la structure globale dans laquelle le groupe social vit, alors que Friedman estimait que les modifications et migrations entreprises par les individus avaient une influence limitée à leur seul foyer. En somme, cela se résume à la disparition de la propriété privée dans le travail de Constant, ce qui peut le mettre en perspective avec la plupart des grandes utopies communautaristes[839]. Les seules frontières consenties sont celles des « secteurs », destinés à proposer les équipements sociaux nécessaires, mais dans les représentations (dessins, collages, maquettes, montages photographiques…) ces derniers apparaissent connectés et dynamiques.

Le projet de *New Babylon*, parmi la multitude de formes que Constant lui attribue (*Rode sector*, 1958 ; *Vue des secteurs babyloniens*, 1971, **fig. 94, 71**), est intéressant en ce qu'il constitue une sorte de « labyrinthe dynamique[840] » destiné à proposer une nouvelle qualité de vie à l'*homo ludens* de demain. L'espace habitable est conçu comme un espace entièrement couvert, mêlant espace privé, espace public et infrastructures d'équipements. Cependant, contrairement à certains de ses confrères qui cherchaient à asseoir leurs propositions théoriques sur des données techniques, notamment par l'élaboration de prototypes, Constant prétendait ne pas vouloir donner de directives trop précises quant à l'élaboration de son projet. Cependant, certaines descriptions apparaissent paradoxalement précises :

> « La ville future doit être conçue comme une construction continue sur piliers, ou bien comme un système étendu de constructions différentes, dans lesquelles sont suspendus des locaux pour logement, agrément, etc., et des locaux destinés à la production et à la distribution, laissant le sol libre pour la circulation et les réunions publiques ; l'application de matériaux ultra-légers et isolants, comme on en expérimente actuellement, permettra une construciton

[839] Dès 1516, dans *L'Utopie* de More, il est possible de lire : « Partout où la propriété est un droit individuel, où toutes choses se mesurent par l'argent, là on ne pourra jamais organiser la justice et la prospérité sociale, à moins que vous n'appeliez juste la société où ce qu'il y a de meilleur est le partage des plus méchants, et que vous n'estimiez parfaitement heureux l'Etat où la fortune publique se trouve la proie d'une poignée d'individus insatiables de jouissances, tandis que la masse est dévorée par la misère. ». MORE, Thomas, *L'Utopie*, Paris, Librio, 2002 [1516], 125 pages, p.46. Ce rejet de la propriété individuelle dans le cadre d'une proposition de société nouvelle est récurrent dans l'histoire de l'utopie, on le retrouve aussi au fil des siècles dans les écrits de Campanella (CAMPANELLA, Tommaso, *La Cité du soleil*, Genève, Librairie Droz, 1972 [1623], 65 pages), ou de Cabet par exemple (CABET, Etienne, *Voyage en Icarie*, Paris, Bureau du Populaire, 1845 [1840], 600 pages).

[840] Le terme est emprunté à Marie-Ange Brayer (BRAYER, Marie-Ange, « Constant Nieuwenhuys », *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre*, (*op. cit.*), p.152.)

légère et des supports très espacés. De telle manière que l'on pourra constituer une ville de plusieurs couches : sous-sol, rez-de-chaussée, étages, terrasses, d'une étendue qui peut varier de celle d'un quartier actuel à celle d'une métropole. »[841]

Dans ses représentations en revanche, Constant demeura réellement imprécis, comme le souligne Mark Wigley :

« The tension is quite visible in Constant's drawings. Most are neither images of the mechanism nor images of the life going on within it. They operate in some indeterminate zone between where both the machine and the life become shadowy, as if inviting the viewer or the future inhabitant to complete the picture. Those that either render the physical structure clearly or give a particular impression of their internal life are rare and significant exceptions (…). »[842]

Appliquant le principe d'indétermination à son propre travail, Constant a peut-être pris le risque de désintéresser son public ou en tout cas de nuire à la crédibilité de son projet, en le rendant moins facilement identifiable et imaginable, réserve qui ne s'applique pas au travail de Friedman qui axa énormément ses représentations, ses publications et ses expositions sur la pédagogie et la didactique.

Friedman et Constant ont initié la recherche dans le domaine de l'urbanisme spatial ou tridimensionnel, thème qui se répandit au cours des années 1960, et qui apparaît notamment, réinterprété, dans le travail des architectes italiens qualifiés de radicaux. Pour Friedman, le nouvel urbanisme serait « spatial », pour Constant, « unitaire », qualificatifs auxquels les membres de Superstudio préfèrèrent celui de « continu »[843]. Le

[841] CONSTANT, « Une autre ville pour une autre vie », *op. cit.*, p.39.

[842] (La tension est nettement perceptible dans les dessins de Constant. La plupart ne sont ni des images du mécanisme ni des images de la vie qu'y s'y déroule. Ils fonctionnent au sein d'une zone intermédiaire où la vie et la machine deviennent spectrales, comme une invitation, pour le spectateur ou le futur habitant, à compléter l'image. Ceux qui sont susceptibles de rendre clairement la structure physique ou de traduire l'impression particulière de la vie à l'intérieur, constituent des exceptions rares et significatives.) WIGLEY, Mark, « Paper, scissors, blur », *in* WIGLEY, Mark (dir.), *Drawing Papers*, n°3 « Another City for another life : Constant's New Babylon », *op. cit.*, p.12 (notre traduction).

[843] Malgré son caractère novateur, la réflexion sur l'urbanisme continu doit être rattachée aux recherches menées dès 1882, en Espagne, par Antonio Soria y Mata. Ce dernier proposa en effet de résoudre les problèmes d'urbanisme par une *Ciudad Lineal* (une « cité linéaire »), qu'il décrivit en ces termes : « Une

Monumento Continuo qu'ils développent à partir de 1969 est ainsi représentatif de la récupération et de l'interprétation de la thématique de l'urbanisme tridimensionnel, qu'ils souhaitent étendre pour atteindre une urbanisation totale. Le premier titre sous lequel ce projet fut présenté et commenté, à l'occasion des rencontres Trigon, en octobre 1969, fut ainsi « Architektonisches Modell einer totalen Urbanisation » (Modèle Architectonique d'urbanisation totale)[844]. Le principe du *Monumento Continuo* fut par la suite développé et détaillé, mais toujours sur la base du questionnement forcément polémique d'une couverture totale de la surface terrestre par une ou plusieurs structures urbanisées continues[845]. Ce qui est étonnant dans cette proposition proche des romans d'anticipation, est la volonté permanente de rattacher cette démarche à des formes architecturales historiques existantes, comme le souligne Marie-Theres Stauffer :

> « Yet this "model of total urbanization" is not simply a reaction to contemporary conditions: it also evolved from a particular set of historical circumstances. Superstudio saw the roots of its own "monumento", which they viewed as the material outcome of particular concepts of order, in historical monumental architectural structures. In order to demonstrate this, the first two

---

voie unique large de cinq cents mètres et de la longueur appropriée, voilà la ville de l'avenir dont les extrémités pourraient être Cadix et Saint-Pétersbourg, ou Pékin et Bruxelles. Mettez au centre de cette immense courroie chemins de fer, tramways, conduites d'eau, de gaz et d'électricité, réservoirs, jardins et, régulièrement espacés, de petits édifices destinés aux services municipaux (…), et voilà presque résolus d'un seul coup tous les problèmes complexes engendrés par la vie urbaine des grandes cités. ». Le texte original de Soria y Mata parut dans le journal *El Progreso* en 1882. La traduction ici reproduite est extraite de EATON, Ruth, *Cités idéales, l'utopisme et l'environnement (non) bâti*, *op. cit.*, p.146. Soria y Mata eut la chance d'expérimenter ses théories à Madrid, où il amorça la construction de quarante-huit kilomètres de cité et de chemin de fer autour de la ville. Le projet ne fut pas reconnu d'utilité publique et fut définitivement arrêté au bout de cinq kilomètres, qui furent « absorbés » par les constructions du début du siècle, mais dont certains bâtiments existent toujours. Ce qui déconcertait apparemment les usagers et qui fut à l'origine de cet échec était le fait que, malgré la division en îlots, les constructions proposées par Soria y Mata ne créaient pas de « quartiers », donc pas de centres de vie, induisant une absence d'ambiance et une répétitivité certaine, malgré la mixité des espaces. De plus, l'absence d'égouts (en raison de l'étirement potentiellement infini de la ville) et leur remplacement par des fosses septiques créait une rupture avec les théories hygiénistes, ce qui desservit le projet.

[844] Grâce à ce projet, Superstudio figura d'ailleurs parmi les sept lauréats du concours d'idées lancé par la Section Culturelle du Gouvernement Régional de Styrie (Autriche), sur le thème « Architecture et liberté ». Pour plus de détails, se reporter à *Domus*, n°481, décembre 1969, p.49-54.

[845] La thématique de l'urbanisation continue, dans son caractère extrême, peut être rapprochée de certains écrits de science-fiction, genre dans lequel le présupposé de la ville-monde est un leitmotiv. Voir à ce sujet notamment ASIMOV, Isaac, *La Fondation*, Paris, Folio, 1957 [1951], 250 pages. Voir aussi de façon plus générale LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, *op. cit.*, et plus précisément le chapitre « Perspective ou prospective ? », p.123-140.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

lines of the storyboard run briefly – and some new haphazardly – through a "history of ideas" from Antiquity to the present day. »[846]

Parmi les formes existantes auxquelles Superstudio se rattache, citons la Grande Muraille de Chine et les autoroutes. Cette dernière analogie ne doit pas surprendre, lorsqu'on sait que le groupe réfléchissait depuis sa création à la notion de nomadisme moderne, et que l'autoroute représentait pour eux le symbole de la liberté de déplacement et de l'absence de limites[847]. L'image de l'autoroute révèle aussi une attitude conquérante de la ville, fut-elle dénoncée ou acceptée. Les collages représentant le *Monumento Continuo* comportent un caractère critique évident, en ce qu'ils plaquent sans ménagement sur des paysages existants des structures longilignes trop lisses et trop régulières pour pouvoir s'y intégrer. Il se dégage de certaines de ces représentations un caractère absurde et vain (*Il Monumento Continuo. Manhattan, Empire State Building*, c.1969, **fig. 105**). Mais est-ce bien différent du processus d'implantation des autoroutes qui commencent alors à percer stratégiquement les territoires ? N'y a-t-il pas de similitudes entre le passage d'une immense ligne droite où rien n'est statique, au milieu d'une zone occupée depuis des siècles par des champs, et la ville continue de Superstudio ? Cette dénonciation latente doit être rapprochée de leur volonté de proposer des projets qui agissent en tant que métaphores, « utopies négatives » ou

[846] (Cependant ce "modèle d'urbanisation totale" n'est pas simplement une réponse à des conditions de vie contemporaines : il a aussi évolué depuis un cadre particulier de circonstances historiques. Superstudio a vu dans certaines structures architecturales monumentales historiques les racines de son propre "monumento", qu'ils percevaient comme l'aboutissement d'un concept singulier de l'ordre. Afin de démontrer ceci, les deux premières lignes du *storyboard* racontent brièvement – en quelque sorte de manière aléatoire – une "histoire des idées" depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.). STAUFFER, Marie Theres, « Utopian reflections, reflected utopias, urban design by Archizoom and Superstudio », *op. cit.*, p.26 (notre traduction). L'auteur fait ici référence au *storyboard* du film de présentation du *Monumento Continuo*, dans lequel les premières images sont consacrées à un survol des principales théories de proportions de l'histoire de l'architecture, évoquant Kepler, Vitruve, Le Corbusier, et les grands monuments de l'Antiquité. Les soixante vignettes composant le *storyboard* du film sont reproduites et traduites dans VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.127-129.

[847] Leurs confrères d'Archizoom choisissaient eux aussi à la même époque des analogies provocantes, en citant l'usine et le supermarché comme les nouveaux modèles d'urbanisation efficiente et continue, entièrement close et climatisée : « The factory and the supermarket become the specimen models of the future city : optimal urban structures, potentially limitless, where human functions are arranged spontaneously in a free field, made uniform by a system of micro-acclimatization and optimal circulation of information. ». (L'usine et le supermarché deviennent les modèles-types de la future ville : des structures urbaines optimales, potentiellement illimitées, dans lesquelles les fonctions humaines sont disposées spontanément dans un paysage vierge, rendu uniforme par un système de micro-acclimatation et une circulation optimale de l'information.). ARCHIZOOM, « No-Stop City, Residential parkings, climatic universal sistem [sic] », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.160-61 (notre traduction).

demostratio per absurdum[848]. Cependant, malgré leur insistance sur ce point, il est possible de rejoindre la position de Sander Woertman et d'émettre certaines réserves :

> « Although Natalini himself describes the Continuous Monument as a negative utopia, one can point to elements where this does not hold true. In particular, the passages of the text that refer to the building's metaphysical dimension as an all-embracing monument transcending the local cultural context and alluding to the meditative nature of reflection – of surface as well as of the individual looking out over the landscape of city and nature from within the building – seem to point in a different direction. With this poetic approach to the project, Superstudio seems to explore the last hope of salvation for architecture. »[849]

La prétendue utopie negative serait donc en réalité porteuse d'une réelle réflexion sur la solution qui pourrait sauver l'urbanisme de l'étouffement, question qui hante les différents groupes italiens, et à laquelle ils apportent des réponses similaires basées sur la notion d'urbanisme continu se superposant à un urbanisme existant, mais aussi sur la dissolution progressive des limites. Dès 1969, Archizoom déclarait à ce propos : « Jusqu'ici, la hauteur des édifices et les diverses typologies se sont conformées aux limites imposées par des équilibres spontanés : luminosité, aération naturelle et espace avant tout (…). »[850]. Afin de pouvoir inventer un urbanisme adapté à la nouvelle société, les limites imposées par les besoins humains sont transcendées par la technologie : grâce à l'électricité et à la climatisation, l'homme devrait ne plus être tributaire de ces considérations. Superstudio ira même plus loin dans sa recherche de

[848] « Aujourd'hui, nous sommes interessés principalement par une architecture conceptuelle au champ étendu – l'architecture comme critique ou philosophie, imaginaire, impossible, réfléchie ; l'architecture comme métaphore et parabole. ». Superstudio, cité et traduit dans PETTENA, Gaia, « Superstudio », *in Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre, op. cit.*, p.472.

[849] (Même si Natalini lui-même décrit le Monument Continu comme une utopie négative, il est possible de montrer des exemples pour lesquels cela ne s'avère pas être le cas. En particulier, dans quelques passages du texte qui font référence à la dimension métaphysique du bâtiment comme un monument encerclant qui transcende le contexte culturel local et qui font allusion à la nature méditative de la réflexion (réverbération) – aussi bien sur la surface que du point de vue d'un individu qui regarderait les paysages urbains et la nature depuis l'intérieur du monument – semblent indiquer un état d'esprit différent. Avec cette approche poétique du projet, Superstudio semble explorer le dernier espoir de salut de l'architecture.). WOERTMAN, Sander, « The Distant winking of a star, or the horror of the real », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76, op. cit.*, p.154 (notre traduction).

[850] ARCHIZOOM, texte proposé lors du congrès de Turin du 25 au 27 avril 1969, retranscrit et traduit dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°145, septembre 1969, p.LXVIII.

rupture des limites, en proposant un projet d'urbanisme spatial reliant la terre à d'autres planètes, intitulé *L'Architettura interplanetaria* (1970-71). Dans une démarche unique à l'époque pour un groupe d'architectes, ils choisirent de représenter ce projet par des montages filmiques, en travaillant en collaboration avec un laboratoire de recherche astronomique et un cabinet « d'expérimentation et de recherche » de la Faculté dont ils étaient issus. Le résultat fut un film de vingt minutes, doté d'une bande son dont est extrait le passage suivant :

> « Una ipotesi di architettura interplanetaria come presa di coscienza delle frustrazioni dell'architettura terrestre e come ultima possibilità di lavoro in un'area libera dalla logica razionale dell'architettura come produzione di beni di scambio. Nella strategia mentale del rifiuto, l'architettura si emergina dal sistema e si pone come produzione di idee negli spazi freddi e vuoti... »[851]

En dépit du caractère volontairement irréaliste des montages présentés (**fig. 106**), il semble que les architectes se soient énormément investis et aient entamé des collaborations spécifiques pour mettre en œuvre ce projet, ce qui semble une fois encore un investissement bien trop grand pour une simple provocation. Il ressort du passage cité un réel sentiment de frustration quant à l'impossibilité de mettre en œuvre des concepts nouveaux dans un urbanisme ancien, saturé et souvent protégé. Le collage du projet dans l'espace est la métaphore du désir de *tabula rasa* qui animait ces jeunes créateurs, qui se sentaient en permanence contraints par des contingences qu'ils jugeaient obsolètes. Les créations de Superstudio seront de plus en plus radicales au fil des années, le paroxysme étant atteint lors de la présentation de la série des *Dodici città ideali* (« les douze villes idéales »). Dépassant le simple stade de la superposition d'un urbanisme continu à l'existant (le *Monumento Continuo*), le groupe va alors proposer une ville-ruban à « production continue », la *Città nastro a produzione continua* :

[851] (Une hypothèse d'architecture interplanétaire comme prise de conscience des frustrations de l'architecture terrestre et comme possibilité ultime de travail dans une aire libérée de la logique rationnelle de l'architecture comme production de biens d'échange (monnaie d'échange ?). Dans la stratégie mentale du refus, l'architecture émerge du système et se pose comme production d'idées dans les espaces froids et vides.). Superstudio, « L'architettura interplanetaria », 1970-71, film couleur 16 mm, sonorisé, créé en collaboration avec l'Observatoire Astronomique d'Arcetri et le Cabinet d'Expérimentation et de Recherche de la Faculté d'Architecture de Florence. Texte cité dans *Superstudio, In : arch*, catalogue d'exposition au Palazzo Taverna, Rome, du 20 au 23 mars 1978, Florence, Centro Di, 1978, non paginé (notre traduction).

> « La Grande Usine dévore par sa partie antérieure les lambeaux d'une nature inutile, et fait ressortir par sa partie postérieure des sections de ville complètement formées et prêtes à être utilisées. »[852]

La logique de l'urbanisme tridimensionnel a été poussée à un stade extrême et la ville-pont devient une ville dévoreuse, ne tenant plus compte de l'environnement ni des constructions des générations passées, et ne laissant dans son sillage que destruction et désolation, dans une approche typique de la *demostratio per absurdum* qu'affectionnait le groupe italien.

[852] Superstudio, cité et traduit dans ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*, *op. cit.*, p.319.

E La ville sous-marine ou souterraine

> « Je pense que l'homme doit exploiter les espaces infinis de l'air, des entrailles de la terre et la force des vagues, etc. (…) Parmi les différentes disciplines de l'architecture figureront ce qu'il est convenu d'appeler les "constructions mobiles" sur terre, sur mer et dans les airs. »[853]

Cette déclaration faite par Iakov Tchernikhov dans les années 1930 revêt une dimension prophétique lorsque, à partir des années 1960, de nombreux projets basés sur ce présupposé voient le jour, certains résultant d'études scientifiques précises, d'autres de pures spéculations. Toujours en raison d'un contexte théorique de crainte du surnombre, en parallèle des propositions destinées à conférer plus de mobilité à la ville ou à l'élever dans les airs, certains projets tout aussi ambitieux apparaissent alors, proposant non plus de contourner ou de traverser les zones inhabitables, mais d'apprendre à les équiper afin d'accroître la quantité de terrains disponibles à la surface de la terre, mais aussi sous la mer.

En effet, alors qu'il était déjà possible à l'époque de gagner du terrain sur la mer, thématique largement exploitée au Japon[854], les recherches sur les structures sous-marines habitables étaient encore peu développées en dehors du milieu militaire[855], sujet de questionnement qui inspira le groupe Archigram, fasciné par ce type de structures, en raison du défi que relevaient par exemple les concepteurs de stations off-shore. Les deux principaux projets traitant de cette thématique demeurent cependant très peu représentés et détaillés. *Underwater City*, imaginé en 1964 par Warren Chalk semble

[853] TCHERNIKHOV, Iakov, « Mon cheminement créateur », cité dans OLMO, Carlo, DE MAGISTRIS, Alessandro (dir.), *Iakov Tchernikhov*, *op. cit.*, p. 294.

[854] Citons à titre d'exemple *Marina City*, proposé en 1958 par Kiyonori Kikutake ; *Extension de Tokyo sur la mer*, inventé par Paul Maymont lorsqu'il se trouvait au Japon entre 1958 et 1959 ; *Projet pour la baie de Tokyo*, imaginé en 1960 par Kenzo Tange.

[855] En 1970, la NASA et la Royal Navy soutinrent Farooq Hussain pour son projet de publication d'un ouvrage entièrement consacré à cette problématique, ce qui était unique pour l'époque. Cf. HUSSAIN, Farooq, *Living Underwater*, Londres, Studio Vista, 1970, 126 pages (L'ouvrage fut également publié aux Etats-Unis, la même année, chez Prestel, New York). En Europe, seuls certains chapitres d'ouvrages spécialisés traitent de cette question : voir DAHINDEN, Justus, *Structures urbaines de demain, analyses, thèses, projets*, *op. cit.*, et particulièrement p.33-34 ; et RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, *op. cit.*, plus précisément p.149-186.

relever de l'allégorie technologique[856] (**cat. 107-108**) et rappelle fortement les *Structures urbaines sous-marines* du japonais Hidezo Kobayashi, datant de la même époque. Dans les deux cas, la représentation est centrée sur des structures triédriques pouvant se répartir à la fois en-dessous et au-dessus de l'eau, mais Kobayashi ajoute des bateaux et des éléments de paysage afin de donner une certaine échelle (**fig. 108**), alors que Warren Chalk opère un cadrage extrêmement serré, créant une perte de repère totale, ce qui aboutit à un dessin en *all-over*, sans sens de lecture. Il n'est cependant pas possible de déterminer s'il y a eu une influence mutuelle entre ces créateurs, d'autant que Kobayashi n'est presque jamais cité dans les ouvrages spécialisés à l'époque, à part dans *Structures urbaines de demain* de Justus Dahinden, qui ne parut qu'en 1972. Dans ces deux projets, en tout cas, la structure sous-marine se résume à des nœuds de connexion et des axes de jonction ou de circulation, sans plus de détails.

En 1966, Ron Herron proposa à son tour une interprétation du thème de l'exploitation du domaine maritime avec les *Seaside bubbles* (**cat. 202-204**). Ces « bulles » sont à l'instar du projet précédent très peu représentées, et possèdent la particularité d'être désignées différemment selon les représentations : les mentions de « pneumatics/ under and over sea »[857] ou « LEISURE inflatable units sea/land/air »[858] peuvent ainsi être relevées. Néanmoins, dans chacun des dessins, l'accent est mis sur la capacité des unités gonflables à être utilisées aussi bien sur terre, suspendues dans les airs ou immergées. La position inclinée de certaines « bulles » laisse également penser qu'elles sont soumises aux mouvements de l'air et de l'eau, mais y sont adaptées, puisque ce sont des structures gonflables, tout comme certains bateaux ou engins volants. Certaines unités sont même équipées de gros tuyaux rejoignant la mer, laissant imaginer une possible sortie des habitants, pour pêcher par exemple.

En France, à la même époque, l'architecte Jacques Rougerie fondait le Centre d'Architecture de la Mer (C.A.M.)[859] et soulevait des questions similaires en réalisant

[856] La ressemblance du projet d'Archigram, *Underwater City*, d'ailleurs très peu détaillé et représenté, avec les Cf. DAHINDEN, Justus, *Structures urbaines de demain, analyses, thèses, projets*, *op. cit.*, p.34.

[857] (pneumatiques/ sous et sur la mer). Cette annotation est portée à l'encre sur le dessin de Ron Herron conservé aux Archives Ron Herron, à Londres, et répertorié au n°84.01.

[858] (LOISIRS unités gonflables mer/terre/air). Cette annotation est portée à l'encre sur le dessin de Ron Herron conservé aux Archives Ron Herron, à Londres, et répertorié au n°84.03. La mise en forme reprend celle d'origine. Le mot « leisure », en lettres capitales, laisse à penser qu'il doit être traduit séparément du reste de l'annotation. Dans le cas contraire, la traduction « unités gonflables de loisirs » pourrait être envisagée.

[859] Pour plus de détails sur le C.A.M., se reporter à RAGON, *Prospective et futurologie*, *op. cit.*, p.180-186.

des études poussées et appuyées par des laboratoires de recherche scientifique, telle la *Ferme sous-marine*[860] (1973, **fig. 109**), véritable exploitation permettant de travailler sous l'eau afin de produire des denrées alimentaires et offrant en parallèle un centre de recherche en biologie marine *in situ*. Il travailla aussi à la question d'un urbanisme sous-marin et de centres touristiques sous-marins, études qui aboutirent à la réalisation et à l'expérimentation en 1977 d'un prototype d'habitat-laboratoire sous-marin nommé *Galathée*, pouvant accueillir jusqu'à sept personnes.

En parallèle de ces projets, figurent des représentations résultant de recherches sur l'habitat souterrain ou troglodytique. Les motivations de tels projets sont assez similaires à celles ayant abouti aux propositions d'habitat sous-marin, et comportent les mêmes contraintes d'isolement, de difficulté d'accès et de complexité de mise en œuvre. Cependant, les messages transmis par de tels projets sont en général assez positifs et encourageants, ce qui est peu fréquent à cette époque. En effet, en proposant à l'homme des solutions alternatives d'habitation et la conquête de territoires inexplorés, les architectes qui travaillèrent sur la thématique de l' « infra-ville » prodiguaient un certain espoir à leur public. Il est intéressant de noter que la plupart des projets de ce type émanent d'architectes français ou actifs en France[861]. En 1966, Edouard Utudjian (1905-1975) publia ainsi un ouvrage sur la question, intitulé *Architecture et urbanisme souterrains*, dans lequel il était possible de lire :

« "A l'ère atomique correspond l'âge souterrain" écrit M. E. Bornecque. L'urbanisme se trouve entraîné dans cette évolution et doit s'adapter. Partout le travail souterrain de l'homme prend son essor. D'immenses ouvrages sont projetés ou en voie de réalisation dans le monde entier. De vastes galeries et des tunnels sont percés dans les entrailles de la terre, des usines souterraines sont établies dans le flanc des montagnes, de gigantesques réservoirs de carburant sont aménagés à des dizaines de mètres sous terre.

[860] Notons que la réflexion sur les exploitations sous-marines n'était pas propre à Jacques Rougerie, on la trouve notamment dans le collage de Peter Cook *Water Parks for sea farming*, paru dans *Archigram*, n°8, 1968, non paginé.

[861] Notons que cette spécificité de la réflexion française se poursuit aujourd'hui, comme en témoignent le récent rapport de Sabine Barles et Sarah Jardel, *L'Urbanisme souterrain : étude comparée exploratoire*, paru en 2005, et dressant un historique concis de la question, afin de soulever des problématiques actuelles non-résolues et dont la prise en compte s'avère nécessaire pour l'urbanisme contemporain. Voir BARLES, Sabine, JARDEL, Sarah, *L'Urbanisme souterrain : étude comparée exploratoire*, Rapport de recherche pour le compte de l'Atelier Parisien d'Urbanisme, Paris, Avril 2005, 99 pages, consultable sur le site Internet de l'Université de Paris Est-Marne la Vallée.

Des sondages profonds de plusieurs kilomètres explorent les tréfonds terrestres. D'audacieux forages font jaillir l'or noir et l'eau. Après des recherches dans les profondeurs abyssales, sous les océans, les tréfonds sous-marins sont annexés et font l'objet de plans d'exploitation méthodique de leurs richesses. Sous terre, un monde nouveau, actif et laborieux s'organise. Partout, spéléologues et géologues se livrent aux explorations souterraines pour classer ou découvrir les cavernes et abîmes naturels. »[862]

Cependant, il y a dans l'idée de creuser le sol pour y loger les hommes une dimension morbide qui – bien que souvent inconsciente – a pu jouer en défaveur de la popularité de telles propositions[863]. De plus, après deux conflits mondiaux, le fait de creuser la terre évoquait pour beaucoup de façon trop nette les tranchées, les bombes, les abris anti-atomiques et bien sûr les nombreuses pertes humaines[864]. Le thème de l' « infra-ville » a d'ailleurs souvent été utilisé dans les récits de science-fiction, toujours avec une connotation négative (Herbert George Wells, *La Machine à remonter le temps*, 1884 ; Isaac Asimov, *Les Cavernes d'acier*, 1954). De telles réticences peuvent expliquer la rareté de ce type de projets.

[862] UTUDJIAN, Edouard, *L'Urbanisme souterrain*, Paris, PUF, 1964 [1952], 128 pages, p.27-28. Notons qu'Edouard Utudjian était convaincu de l'avenir de l'urbanisme souterrain, cause pour laquelle il avait fondé en 1933 le G.E.C.U.S. (Groupe d'Etude du Centre Urbain Souterrain, rebaptisé plus tard Groupe d'Etude et de Coordination de l'Urbanisme Souterrain). L'objectif des recherches de ce groupe était d'organiser un zonage souterrain répondant au zonage extérieur, afin de coordonner l'exploitation des niveaux inférieurs des villes, considérés à l'époque comme un véritable chaos, en raison du manque de concertation et de directives générales à ce sujet. Comme Hénard l'avait déjà proposé, le G.E.C.U.S. considérait nécessaire l'implantation en sous-sol des infrastructures de transport, de stockage, et de certains équipements publics. Malgré une activité intense, ce mouvement prit fin à la mort d'Utudjian, en 1975.

[863] Utudjian consacra d'ailleurs la quasi-intégralité du premier chapitre de son ouvrage à contrer point par point de tels arguments. UTUDJIAN, Edouard, *L'Urbanisme souterrain*, *op. cit.*, 128 pages, p.5-40.

[864] Cette thématique fut d'ailleurs utilisée par Paul Virilio pour expliquer sa théorie de la « Bunker archéologie », comme en témoigne ce texte de 1975 : « Le climat artificiel des armes nouvelles exige que la construction militaire réponde exclusivement à l'artifice. La valeur du positionnement change, on assiste à un mouvement d'enfouissement généralisé qui contraste avec l'élévation des anciennes murailles. (…) L'étanchéité devient le maître-mot des bâtisseurs de forteresses ; c'est à la fois l'ère du sous-marin et du sous-terrain car seule une profondeur considérable pourra efficacement protéger de la toute puissance des armes nouvelles. Ce n'est plus dans le distancement mais dans l'enfouissement que l'homme de guerre cherche la parade aux coups de son adversaire ; on se recule désormais dans l'épaisseur même de la planète et non plus à sa surface… ». VIRILIO, Paul, *Bunker Archéologie*, Paris, Editions du Centre Pompidou, C.C.I., 1975, 214 pages, p.33-34. Notons que la théorie de la « Bunker archéologie » est présente dans les écrits de Virilio depuis la fin des années 1950, on la retrouve en particulier dans un numéro spécial de la revue *Architecture Principe* qui fut consacré à cette notion en septembre-octobre 1966. Voir *Architecture Principe*, n°7, septembre-octobre 1966, non paginé.

L'architecte français ayant le plus réfléchi à la question de l'urbanisme souterrain est sans conteste Guy Rottier. Ce dernier proposa à partir de 1965 différents cycles de représentations centrés sur le questionnement de l'exploration du sol ou de la roche[865]. Le cycle qu'il nomma « Nouvelle architecture de terre » fut le premier à introduire ces problématiques, qu'il décrivit en ces termes :

> « C'est à partir de ces constatations que j'ai institué, dès 1965, une nouvelle architecture de terre, mise en place par l'ouvrier d'aujourd'hui, le bulldozer.
> Ossature en béton ou en acier (préfabriquée ou non) recouverte de terre, la maison se transforme en jardin aménagé suivant les idées de l'habitant. Nouvelle méthode, nouvelle vision de l'architecture. Nouvelles possibilités également, puisqu'au lieu de revouvrir de terre, on peut employer n'importe quel matériau (objets de rebut, pierres en vrac, bois, eau, etc…). »

Les dessins illustrant cette théorie montrent donc une architecture non pas creusée dans le sol, mais recouverte par de la terre ou des matériaux de récupération (*La Maison à carcasses de voitures*, 1965-72 ; *Maison enterrée*, 1966, **fig. 110-111**). L'intérêt de telles structures est la préservation des sites choisis pour l'implantation des « maisons » car, même en cas de réutilisation de rebuts, la construction ne dénature pas le paysage environnant, elle se « pose » sur le sol, sans fondations ni creusement, ne s'élève pas trop haut (les façades n'ont plus de valeur démonstratives ou indicatives), et est modifiable à loisir. Les galeries formées par les logements sont comparées par Rottier aux soulèvements de terre formés par les taupes, ce qui l'amena à surnommer les projets de cette série les « habitaupes ».

Dans la représentation intitulée *Plan-masse d'un lotissement de maisons enterrées* (**fig. 111**), Rottier montre, vu du ciel, un lotissement composé selon les principes de la « Nouvelle architecture de terre » : seule la verdure et une certaine dénivellation sont visibles. L'idée de Rottier est que la nature pourrait reprendre ses droits, enjamber,

[865] En réalité, Guy Rottier entama sa réflexion sur la thématique du percement depuis 1963. En effet, il eut, à l'époque, l'opportunité de l'expérimenter lors de la réalisation de la *Villa Laude*, à Villefranche-sur-Mer. Il avait alors, afin de s'adapter au terrain accolé à une route pentue, imaginé et conçu une entrée par un tunnel, côté route, la maison se développant entièrement en terrasses en porte-à-faux, côté falaise. Ce projet et l'ambitieux tunnel, toujours existant, qui l'accompagne, marquent les débuts d'une réflexion sur l'habitat troglodytique chez Rottier. Cette maison vient d'ailleurs de se voir attribuer le label « Patrimoine du XX^{e} siècle ». Entretien avec Guy Rottier, Belvédère, décembre 2004.

englober le construit, et les propriétaires de telles maisons pourraient jouer sur cette fusion entre nature et architecture pour créer des jardins luxuriants ou des mares sur le toit de leur logement. Rottier se situe ici dans la démarche inverse de l'urbanisme tridimensionnel, en ce qu'il ne s'agit plus d'une architecture dominant le paysage, mais se laissant volontairement absorber par celui-ci : là où Friedman et Constant annonçaient une domination, Rottier propose une soumission, à la recherche d'un équilibre auquel beaucoup ne croyaient plus.

Peu de temps après, Rottier imagina d'exploiter les montagnes en les creusant de galeries similaires à celles de l'architecture de terre, mais possédant un caractère irréversible. Il s'inspira pour ces représentations du « baou » de Saint-Jeannet, la montagne surplombant un village voisin du sien dans les Alpes Martitimes. *Baou de Saint-Jeannet – urbanisme troglodyte* (1967) représente ainsi une élévation et une coupe de la montagne, percée de galeries permettant de créer dans la roche des appartements dotés de qualités d'isolation thermique et phonique indéniables, et d'une vue imprenable sur le paysage environnant.

En parallèle, il inventa le système des « lumiducs »[866], sortes de tubes faisant office de puits de lumières orientables et réfléchissants, (*Lumiducs, principes*, 1970, **fig. 112**) afin de pallier l'absence de lumière naturelle, créant ainsi un « urbanisme solaire » dans lequel « Le Soleil peut venir du plancher, du plafond, du placard… du robinet. PLUS D'ORIENTATION. »[867]. Désinvolte et provocateur, Rottier soulève ici une problématique que d'autres architectes exploitèrent alors, celle de la désorientation : dans un monde en mutation, les limites spatiales ont tendance à se brouiller, voire à disparaître, d'autant plus dans le cadre de projets d'architecture qui transcendent toutes les limites urbanistiques séculaires, qu'elles soient d'ordre physique ou psychologique. En mettant le principe de perte de repères en avant, il pare les habituelles critiques élevées contre l'habitat troglodytique, en présentant la désorientation comme une qualité architecturale.

[866] Sur un schéma intitulé *Urbanisme solaire* et daté de 1972, il est possible de lire : « Le terme "Lumiduc" est de Maurice Touchais ».
[867] Texte extrait du dessin *Lumiducs, principes* (1970). La mise en forme respecte celle du texte d'origine.

Notons enfin que seuls les espaces publics ou commerciaux étaient prévus pour être totalement « aveugles », toutes les habitations étant dotées d'ouvertures donnant sur la falaise, afin de profiter de la lumière et de l'aération nécessaires[868]. Pour Rottier, l'avantage de telles installations, malgré le caractère définitif qu'auraient pu avoir de tels percements[869], résidait dans la possibilité d'accroître le nombre de logements de la région, tout en assurant la protection de l'environnement :

> « La nature reste inchangée, et la faune et la flore au lieu d'être détruites, seront protégées. »[870]

[868] Guy Rottier est très attaché à cette idée de l'habitat débouchant directement « dans » la falaise. Il la reprit notamment dans le projet *Immeubles rochers*, en 1986, en imaginant des immeubles réalisés ex-nihilo mais adoptant l'aspect statifié d'une falaise calcaire. Les percements irréguliers présentés par la maquette montraient qu'à l'aide de béton projeté, on pouvait obtenir d'autres formes que des « cubes » – l'allusion est évidente – et opter pour des formes proches de celles de la nature. Pour plus de détails sur ce projet, se reporter à ROTTIER, Guy, *Guy Rottier, arTchitecte de l'insolite*, Nice, Z'éditions, 1989, 159 pages, p.74.

[869] La thématique du percement est chère à Rottier, il avait déjà, à l'époque, eu l'opportunité de l'expérimenter lors de la réalisation de la *Villa Laude*, à Villefranche-sur-Mer, en 1963. Il avait alors, afin de s'adapter au terrain accolé à une route pentue, imaginé et conçu une entrée par un tunnel, côté route, la maison se développant entièrement en terrasses en porte-à-faux, côté falaise. Ce projet et l'ambitieux tunnel, toujours existant, qui l'accompagne, marquent les débuts d'une réflexion sur l'habitat troglodytique chez Rottier.

[870] ROTTIER, Guy, « Urbanisme troglodyte – Le baou de Saint-Jeannet – 1970 », *in* ROTTIER, Guy, *Guy Rottier, arTchitecte de l'insolite, op. cit.*, p.24.

F La ville consommable et éphémère

The value of permanence must be proven, not merely assumed[871].

Au début des années 1960, lorsque Cedric Price énonce cette affirmation, il annonce – peut-être sans le savoir – une tendance de la recherche architecturale des décennies à venir. En effet, en pleine expansion de la société de consommation de masse, l'architecture n'échappe pas aux questionnements et aux remises en question qui avaient alors cours, concernant la durée de vie, la valeur marchande et la promotion de l'objet. A la suite de Reyner Banham, de nombreux architectes – et en premier lieu le groupe Archigram[872] – vont ainsi évoquer le caractère potentiellement « expendable » (consommable) de l'architecture. En parallèle des projets répondant à ce questionnement en proposant une plus grande mobilité des villes, d'autres idées voient le jour, approfondissant le concept pour conclure que la réponse réside dans le caractère éphémère de l'architecture et de la ville de l'avenir.

[871] (LA valeur de la permanence doit être prouvée, et non acceptée comme une evidence.). Cedric Price, cité dans KRONENBURG, Robert, *Houses in motion, the genesis, history and development of the portable building*, Chichester, Wiley academy, 2002 [1995], 144 pages, p.114.

[872] Dans l'éditorial du n°3 de la revue *Archigram*, intitulé « Expendability », il était ainsi possible de lire : « Every level of society, and with every level of commodity, the unchanging scene is being replaced by the increase in change of our user-habits – and thereby, eventually, of our user-habitats. (…) The attitude of mind that accepts such a situation is creeping into our society at about the rate that expendable goods become available. (…) Our collective mental blockage occurs between the land of the small-scale consumer products. And the objects which make up our environment. Perhaps it will not be until such things as housing, amenity-place, and workplace become recognized as consumer products that can be "bought of the pegg" – with all that this implies in terms of expendability (foremost), industrialisation, up-to-date-ness, consumer-choice, and basic product-design – that we can begin to make an environment that is really part of a developing human culture. » (A tous les niveaux de la société, et avec tous les niveaux de commodités, la scène immuable est remplacéée par l'évolution accélérée de nos habitudes de consommateurs – et donc, en definitive, de nos habitats de consommateurs. (…) L'état d'esprit qui consiste à accepter cette situation se répand dans notre société aussi rapidement que l'arrivée des produits jetables sur le marché. (…) Notre blocage mental collectif se manifeste dans le domaine des biens de consommation de taille modeste. Ainsi que des objets qui constituent notre environnement. Peut-être faudra-t-il attendre que certaines choses telles que le logement, les lieux d'agrément et les lieux de travail soient reconnus comme autant de biens de consommation qui peuvent être "achetés tout faits" – avec tout ce que cela implique en termes de consommabilité (en premier lieu), d'industrialisation, de phénomènes de mode, de choix du consommateur et de conception générale du produit – pour pouvoir commencer à construire un environnement qui fasse réellement partie d'une culture humaine en devenir.). COOK, Peter, « Discussion », *Archigram*, n°3, 1963, non paginé (notre traduction).

Cette réflexion est commune à de nombreux penseurs de l'époque, mais, en France, elle semble s'être essentiellement cristallisée autour de la personnalité d'Henri Lefebvre. Ce dernier eut une influence capitale sur la jeune génération d'architectes et de théoriciens français par les cours qu'il dispensait à l'Université de Paris X - Nanterre, dont l'ouvrage *Le Droit à la ville*, publié en 1968, est une forme de synthèse. Questionnant la société qui l'environnait et plus particulièrement le milieu urbain, Lefebvre, dans le chapitre intitulé « Perspective ou prospective ? », confirme la tendance théorique énoncée précédemment :

> « La ville future, pour autant qu'on réussisse à en esquisser les contours, se définirait assez bien en imaginant le renversement de la situation actuelle, en poussant à la limite cette image inverse du monde à l'envers. Actuellement, on tente d'établir des structures fixes, des permanences dites "structures d'équilibre", des stabilités soumises à la systématisation, donc au pouvoir existant. En même temps, l'on mise tactiquement sur le vieillissement accéléré (l'obsolescence) et la disparition rapide des biens de consommation, ironiquement dits "durables" : les vêtements (que font disparaître l'usure morale et la mode), les objets quotidiens (meubles), les automobiles, etc. La ville idéale comporterait obsolescence de l'espace : changement accéléré des demeures, emplacements, espaces préparés. Ce serait la *ville éphémère*, œuvre perpétuelle des habitants, eux-mêmes mobiles et mobilisés pour/par cette œuvre. Le temps y reprend sa place, la première. Que la technique rende possible la ville éphémère, apogée du ludique, œuvre et luxe suprêmes, cela ne fait aucun doute. »[873]

Dans une civilisation fortement marquée par l'industrialisation, Lefebvre considère que la ville, qui préexistait pourtant à ces avancées techniques, doit les absorber et se transformer en conséquence. Les conclusions de ce théoricien eurent un impact important sur Jean Baudrillard, qui assimila et développa ces concepts dans ses propres publications. Membre actif du groupe Utopie, il publia ainsi dans le premier numéro de la revue éponyme, en 1967, un texte intitulé « L'Ephémère », dont la filiation avec les

[873] LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, *op. cit.*, p.138-139. La mise en forme respecte celle du texte d'origine.

idées de Lefebvre est indéniable, bien que l'ouvrage de ce dernier ne soit pas encore paru à l'époque :

> « L'éphémère est sans doute la vérité de l'habitat du futur. Les structures mobiles, variables, rétractables, etc., s'inscrivent dans l'exigence formelle des architectes et dans l'exigence sociale et économique de la modernité. (…) Si donc dans la logique des formes, l' "éphémère" représente la vérité de la modernité, si même il représente la formule d'avenir d'une société rationnelle et harmonieuse, il reste qu'il prend un tout autre sens dans le système culturel présent : (…) il s'autonomise en modèle culturel supérieur, renvoyant l'autre à son "obsolescence". »[874]

Précisant sa réflexion en la centrant sur des propositions architecturales précises, Baudrillard considère donc que l'éphémère permettrait une remise en question de l'urbanisme et de l'architecture passés, en les mettant en perspective avec des formes et des matériaux contemporains et à faible durée de vie. En parallèle, et en vue de produire ce « choc » entre l'ancienne conception de l'architecture et la nouvelle, les architectes membres du groupe Utopie, qui embrassaient alors les conceptions de Baudrillard, proposèrent des structures gonflables dont les caractéristiques correspondaient au rythme de vie de la nouvelle société : produits de consommation courante achetés en kit par correspondance, rapidité d'installation, faible coût, logements pouvant être déplacés et transformés, possibilité de jeter la structure lorsqu'elle ne répond plus au besoin de la personne, de l'institution ou de la famille…

Seules quelques représentations témoignent aujourd'hui des recherches alors menées par Jean Aubert, Jean-Paul Jungmann et Antoine Stinco pour le groupe Utopie, dont ils se séparèrent peu de temps après. Jungmann étudia en 1967 une structure habitable gonflable destinée à accueillir une famille entière, intitulée *Dyodon*[875]. Selon lui, de telles habitations pouvaient constituer la trame d'un urbanisme nouveau, à faible durée

[874] J. Baudrillard, « L'Ephémère », *Utopie*, n°1, mai 1967, article reproduit en fac-similé dans BAUDRILLARD, Jean, *Le Ludique et le policier*, Paris, Sens et Tonka, 1997, 441 pages, p.11-14.

[875] Le *Dyodon* de Jean-Paul Jungmann évoque, comme le *Tétrodon* que l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (A.U.A.) imagina quelques années plus tard, le nom d'un poisson tropical se gonflant en cas de danger. Mais outre cette analogie d'ordre bilogique, Jungmann a créé la forme du *Dyodon* à partir d'une figure géométrique, le rhombicuboctaèdre. Il faut voir dans cette recherche sur les structures géométriques les traces de l'enseignement de David-Georges Emmerich, que les trois confrères avaient suivi aux Beaux-Arts, quelques années auparavant.

de vie et transformable, à l'image de la société de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Il est intéressant de noter qu'en dépit du caractère novateur des représentations qu'il produisit alors – les formes rondes et colorées évoquaient plus le Bibendum Michelin ou une aire de jeux pour enfants qu'une maison – Jungmann s'efforça d'apporter de la crédibilité à son projet en le présentant sous des angles de vue traditionnels : élévation, coupe, plan, vue d'ensemble à l'échelle, etc. (*Dyodon, habitation pneumatique expérimentale – coupe diamétrale E-E, Dyodon et constructions pneumatiques annexes*, 1967, **fig. 113-114**). Il ajouta même des précisions techniques dans un document nommé *Pressions – fluides*, daté de 1967 (**fig. 115**), et destiné à argumenter de façon précise quant à la faisabilité d'un tel projet : la pression de l'air à l'intérieur de chaque partie de la structure était prévue en fonction de sa destination, et certaines membranes devaient être gonflées au gaz ou à l'eau, afin d'assurer un certain équilibre à l'ensemble.

Ses confrères utilisèrent le support théorique que leur offraient le groupe et la revue *Utopie* pour étudier des structures de plus grande ampleur, destinées à une utilisation publique ponctuelle. La même année, en 1967, Aubert proposa en effet un *Podium itinérant pour 5000 spectateurs*, et Stinco un *Hall itinérant d'exposition d'objets de la vie quotidienne* (**fig. 53, 117**), deux projets basés sur les notions d'éphémère et de gonflable, en opposition à « l'urbanisme architecturé de l'après-guerre, jugé répressif et inerte »[876]. Présenté dans le cadre de l'exposition « Structures Gonflables » à l'A.R.C.[877], au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ce dernier projet est considéré comme l'un des plus importants dans le domaine de l'architecture gonflable. Largement détaillé sous forme de plans, coupes et vues de détails, le *Hall itinérant* était pensé comme un projet réalisable, destiné à changer l'urbanisme contemporain (**fig. 116**). Il était composé de deux coupoles principales « surcomprimées » (soumises à une légère surpression), qui communiquaient avec l'extérieur à l'aide de sas. Tout comme le *Dyodon*, ce *Hall itinérant* devait être lesté à l'eau afin de conserver sa stabilité. Le voile

[876] BELLÉ, Sophie, « Antoine Stinco », in Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre, op. cit., p.466.

[877] L'A.R.C. (Animation, Recherche, Confrontation) était un centre d'exposition et de débat au sein du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. L'exposition « Structures Gonflables », qui eut lieu en mars 1968, présentait une sorte de bilan international de la recherche sur les structures gonflables, sans distinction entre les disciplines : y étaient ainsi exposés en parallèle des jouets, des meubles, des véhicules, des œuvres d'art, etc., en tout une centaine d'objets destinés à engager la réflexion sur l'impact de ces structures dans la vie quotidienne de chacun.

de nylon le recouvrant – et lui conférant son allure de tente[878] – était tendu à l'aide de filins, également lestés, par des ballons, mais aussi à l'aide des camions ayant servi au transport de la structure en kit et des éléments de l'exposition. Les avantages d'une telle structure consistaient selon Stinco à permettre une intallation et un démontage rapide et aisé, quel que soit le site choisi, et à réduire les coûts des manifestations en proposant des structures éphémères. Le choix de la thématique des « objets de la vie quotidienne » est à mettre en perspective avec les recherches menées dans le domaine artistique par le Pop Art et les Nouveaux Réalistes, mais aussi avec les recherches sociologiques d'Henri Lefebvre, qui venait de publier le second tome de sa *Critique de la vie quotidienne*, intitulé *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*[879].

Entre 1965 et 1970, les expérimentations de structures gonflables se multiplièrent ainsi dans toute l'Europe, mais aussi aux Etats-Unis (Ant Farm, *Joe Hall à l'intérieur du parachute Dream Cloud sur la plage lors de Time Slice, Texas*, 1969), ou au Japon (Kisho Kurokawa, *Double hélice d'une molécule d'ADN*, s.d.). Les architectes autrichiens conduisirent des expérimentations de cette technique, et marquèrent les esprits par des *aktionen* très populaires, telles *Villa Rosa* de Coop Himmelb(l)au (1968) ou *Giant billiard* (billard géant) d'Haus-Rucker-Co (1970, **fig. 119-120**). Dans la plupart des projets de ces deux groupes, l'idée d'éphémère, d'absence de fondation et de pesanteur sont présentes. Lorsque les membres d'Haus-Rucker-Co dessinent en 1967 *Leisuretime-Explosion*, ils envisagent ainsi des extensions organiques et pneumatiques pour les grandes villes, destinées à réguler les problèmes de surpopulation sans produire de constructions pérennes qui, dans leurs esprits, seraient trop rapidement obsolètes. Dans un collage représentant ce projet (**fig. 118**), ils combinèrent ainsi une vue du *Financial district*, le quartier d'affaire de New York, avec une série de bulles *Pneumacosm* greffées dans la ville et la prolongeant, le long de l'Hudson. Des « bulles » présentées en coupes au premier plan permettent de visualiser comment les hommes évoluent à l'intérieur de telles structures. Une fois encore, l'image de l'insecte dans son cocon ou du fœtus dans son placenta vient immédiatement à l'esprit, d'autant que ces « nappes » de formes ovoïdes ont un aspect indéniablement organique.

[878] La forme de cette structure ne peut qu'être rapprochée de celle des structures en toile tendue expérimentées depuis les années 1950 par Frei Otto, et alors publiées dans les revues et ouvrages spécialisés.
[879] LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, B. Grasset, 1947, 249 pages ; *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961, 359 pages.

Cependant, dans ce collage, le choix d'un papier rouge vif en fond, sur lequel les éléments se détachent en noir, donne à l'ensemble une dimension plus fantastique ou agressive que biomorphique. La présence de diagonales séparant l'image confirme cette impression. En bas à droite, un texte de présentation, également tapé en diagonale, présente le projet en ces termes :

> « LEISURETIME - EXPLOSION
> People today gain more and more time !
> So much time, that they allready [*sic*] get board [*sic*] about it.
> But don't worry we therefor [*sic*] made a new urban structure, combining living – and working – units with spaces especially for having fun and relaxation.
>
> Spaces which turn you on.
> If you enter them, you play again like children searching the new way of life.
>
> Remember the "Leisuretime - Explosion" did start yesterday. »[880]

Cette representation est donc l'image de la vision qu'avaient ces architectes de la société des loisirs : un accroissement du temps libre, et une nécessité de concevoir de nouvelles combinaisons entre les lieux de vie, de travail et de loisir, correspondant aux changements socioéconomiques. Leur réponse consiste à présenter une ville obsolescente, dotée d'unités sensorielles destinées à permettre aux habitants de vivre des expériences inédites. Dans ce cas précis, le jeu est considéré comme la clé du nouveau mode de vie, ce qui n'est pas sans évoquer l'*homo ludens* de Constant[881], ou

[880] (DETENTE IMMINENTE – EXPLOSION. Aujourd'hui, les gens ont de plus en plus de temps ! Tant de temps, que l'on s'ennuie déjà. Mais ne vous inquiétez pas pour autant, nous avons conçu en circonstance une nouvelle structure urbaine, combinant des unités d'habitat – et de travail – avec des espaces entièrement consacrés à la détente et à la joie de vivre. Des espaces qui seront susceptibles de stimuler tous vos désirs. Si vous y entrez, vous allez jouer à nouveau comme des enfants à la recherche d'une nouvelle façon de vivre. Souvenez-vous bien, la "Détente imminente – Explosion" a commencé hier.). Texte repris d'après le collage *Leisuretime Explosion* conservé au F.R.A.C. Centre, n°002 14 02 (notre traduction). La mise en forme reprend celle du texte d'origine. Les fautes d'orthographes ont été conservées car elles témoignent d'une volonté de la part des jeunes autrichiens de se faire connaître en utilisant la langue anglaise, tout en sachant pertinemment qu'ils ne la maîtrisaient pas assez pour s'exprimer parfaitement.

[881] Voir à ce sujet l'article suivant : VAN SCHAIK, Martin, « Psychogeogram : an artist's utopia », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.104-124, et plus précisément p.106 et p.110.

les réflexions menées sur le « ludique » par Lefebvre et Baudrillard à la même époque. Malgré son caractère souvent effrayant et dystopique, le monde de l'avenir est donc imaginé comme potentiellement basé sur les loisirs et le jeu, et seule une architecture éphémère, constamment réinventée et fortement onirique semble pouvoir correspondre à cette ambition.

Il est intéressant de noter que dans la majorité des cas, pour exprimer la notion d'éphémère et de consommable, les architectes choisissent d'employer des matériaux plastiques gonflables. Les matières plastiques bénéficiaient alors d'un effet de mode au niveau international, tant dans le domaine industriel que dans le domaine artistique (Claes Oldenburg, *Floor Cake*, 1962 ; Andy Warhol, *Silver Clouds*, 1966[882], **fig. 121**), peut-être en réaction à la généralisation de l'emploi du béton, à sa pesanteur et aux esthétiques brutalistes qu'il pouvait engendrer. Pour beaucoup, les avancées techniques issues du monde pétrochimique étaient en train de générer des changements concrets dans le mode de vie :

> « People didn't *talk* about domes and inflatables… they lived inside them. And art came back. »[883]

Cependant, cet engouement généralisé s'estompe rapidement au fil de la décennie et, lorsque Jean-Paul Jungmann dessine en 1969 sa *Nature Morte pneumatique* (**fig. 122**), il témoigne de la fin d'une tendance[884]. Plusieurs publications paraîtront néanmoins au

[882] *Silver Clouds* est le nom d'une installation présentée par Andy Warhol dans une exposition éponyme à la Ferus Gallery de Los Angeles en 1966. L'installation était constituée de ballons argentés gonflés à l'hélium et présentés en suspension.

[883] (Les gens ne se contentaient par de parler de dômes et de gonflables… ils y habitaient. Et l'essence de l'art a ressuscité.). COOK, Peter, « The Electric decade : an atmosphere at the AA school 1963-73 », *in* GOWAN, James, *A Continuing experiment : learning and teaching at the Architectural Association*, *op. cit.*, p.145 (notre traduction). Peter Cook fait ici référence aux étudiants de l'Architectural Association qui, dans les années 1970-71, mus pas un nouveau souffle créatif et inspirés par les récentes avancées technologiques, commencèrent à inventer de nouvelles formes et à proposer des idées innovantes pour l'architecture.

[884] Interrogé par nos soins sur cette composition surprenante représentant des formes gonflables imbriquées semblant se dégonfler lentement, dans un paysage absurde, Jean-Paul Jungmann fut à la fois amusé et contrarié d'apprendre que ce dessin était présenté sous ce titre dans les publications, et nous confia qu'il l'avait à l'origine intitulé « Nature pneumatique », et qu'il ne s'expliquait pas ce changement de titre. Néanmoins, il ne fut pas insensible à l'ironie de la situation. (Entretien avec Jean-Paul Jungmann, juillet 2008).

début des années 1970[885], attestant de l'existence de ce courant, tout en annonçant sa fin, comme tout travail rétrospectif. La Crise pétrolière de 1973 viendra sonner définitivement le glas de ces recherches sur l'utilisation des structures plastiques gonflables dans l'architecture, du moins pour plusieurs décennies.

[885] PRICE, Cedric, *Air Structures*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1971, 242 pages ; STEVENS, Graham, « Pneumatics and atmosphere », *Architectural Design*, mars 1972, p.165-171 ; QUARMBY, Arthur, *The plastics architect*, Londres, Pall Mall Press, 1974.

G Vers une ville virtuelle ?

> « Un environnement mobile, flexible et portable était l'une des idées de base des années 60. L'idée de flexibilité, d'une société en perpétuel changement se reflétait dans l'espace et le bâtiment, la ville et le paysage. Les aspirations de l'architecture à construire pour l'éternité furent abandonnées. Les nouveaux concepts en architecture furent la dynamique et le mobile : les mouvements de la structure, les promenades, les volets, les rabats.
> L'étape suivante mena à une architecture imaginaire, immatérielle. »[886]

Comme le souligne Günther Feuerstein, la plupart des réflexions menées sur la ville et l'habitat du futur dans les années 1960-1970 aboutirent à des constats similaires, considérant que la dématérialisation croissante des opérations quotidiennes et des rapports humains irait de pair avec une dématérialisation de l'architecture. Aux propositions d'architecture totalement ou partiellement mobile ou obsolescente, succédèrent donc des positionnements plus radicaux. Les germes de ces réflexions étaient déjà présents dans certains projets[887] depuis le début des années 1960, mais les théories se radicalisèrent surtout après 1968, en raison des mouvements de révolte qui secouaient l'Europe, mais aussi de la formation de groupes plus radicaux que ceux qui étaient alors actifs, et plus spécialement en Italie et en Autriche.

Dès 1970 en effet, le groupe italien Archizoom commença, par le biais des représentations et textes présentant *No-Stop City* (**fig. 50, 61-62**), à se positionner dans

[886] FEUERSTEIN, Günther, « L'architecture visionnaire en Autriche dans les années soixante et soixante-dix, inspirations, influences, parallèles », *in Architecture Radicale*, catalogue d'exposition à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, *op. cit.*, p. 93-95.

[887] Cette notion est récurrente dans les textes du groupe Archigram notamment. Il est ainsi possible de lire, en 1966, dans le texte de présentation du *Living Pod* rédigé par David Greene : « It is likely that under the impact of the second machine age the need for a house (in the form of permanent static container) as part of man's psychological make-up will disappear. With apologies to the master, the house is an appliance for carrying with you, the city is a machine for plugging into. » (Il est vraisemblable que sous l'impact de la seconde ère des machines, le besoin de posséder une maison (sous forme d'habitacle statique et permanent) en tant qu'élément de la structure psychologique de l'homme va disparaître. Avec toutes nos excuses au Maître, la maison est un appareil à transporter avec soi, la ville est une machine sur laquelle on vient se brancher.). GREENE, David, « Living Pod », *in* COOK, Peter (ed.), *Archigram*, *op. cit.*, p.52 (notre traduction).

ce sens. Sans dématérialiser totalement l'architecture, les membres du groupe commencèrent à la priver de ses qualités esthétiques ou stylistiques, affirmant que, suivant le modèle donné par l'usine ou le supermarché, la quantité devait primer sur la qualité[888]. Progressivement, grâce à ces représentations, on comprend que l'idée d'une ville sans qualité architecturale est destinée à conduire à celle d'une ville sans architecture[889]. En réalité, il sagissait dans un premier temps pour les italiens – cette position était partagée par Superstudio – d'un refus du rôle figuratif de l'architecture. Libérés de ces considérations, les architectes pourraient se concentrer sur les vraies priorités constructives, et ne plus se sentir contraints par des codes (ancestraux ou modernes) lors de l'élaboration de propositions innovantes. L'évolution des projets italiens témoigne ainsi d'une progressive « dissolution » de l'image architecturale dans un paysage sans limites, soit parce que la ville a conquis l'intégralité de la surface du globe (Archizoom, *No-Stop City*, 1967, **fig. 123**), soit parce que la ville au sens où nous la connaissions n'a plus de raison d'être (Superstudio, *Monumento Continuo nella Palude*, 1969, **fig. 124**). Revenant *a posteriori* sur l'évolution du travail du groupe Superstudio, Adolfo Natalini en résume ainsi le parcours théorique :

> « The marks we left on the paper, or the pieces of photos glued together, and the blueprints of perspectives and axonometrics, and the sheets from the copier, the drawings done with coloured pencils or shaded ones done with the airbrush, were ways and maps for ancient or future journeys. They were paths running through the territory of will and hope. They were plans for journeys, activities, magic calendars, lists of gifts. They were always projects. [The plans that remain provide evidence of lives never lived, of invisible objects, of

[888] Voir à ce sujet : BRANZI, Andrea, The Hot house : Italian new wave design, op. cit., p.72.

[889] Nous partageons ici le point de vue de Sander Woertman, qui considère que : « A desire for architectureless architecture was the starting point of this project (…). » (Un désir d'architecture sans architecture était à la base de ce projet.). WOERTMAN, Sander, « The Distant winking of a star, or the horror of the real », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.153 (notre traduction). Andrea Branzi confirma d'ailleurs cette conception en affirmant : « The idea of No-Stop City was to free the urban fabric from architecture, so that technology and Nature were not to harmonize, but be fused together – a city without architecture, precisely because it is freed from the need to play the role of mediator between inside and out, between technology and nature that architecture had hitherto granted. ». (L'idée de la *No-Stop City* était de libérer l'architecture de l'emprise urbaine, pour permettre à la technologie et à la Nature non pas de s'harmoniser, mais de fusionner – une ville sans architecture, précisément parce qu'elle serait enfin libérée du besoin de jouer le rôle de médiateur entre l'intérieur et l'extérieur, entre la technologie et la nature que l'architecture avait jusque là assumé.). BRANZI Andrea, « Notes on No-Stop City : Archizoom Associates 1969-72 », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.181 (notre traduction).

> lightweight structures.] In the beginning, we designed objects for production, designs to be turned into wood and steel, glass and brick, or plastic. Then we produced neutral and usable designs, then, finally, negative utopias, forewarning images of the horrors which architecture was laying in store for us, with its scientific methods for the perpetuation of existing models… then the images slowly disappeared, as if in a mirror : now there remain only fables and parables, descriptions and speeches. No longer figures, but traces of a mode of behaviour directed towards suggesting the magnificent possibilities of rediscovering and of governing ourselves. The only project is thus the project for our lives and our relationships with others. »[890]

Plusieurs éléments importants émanent de ce texte, à commencer par le lien apparemment fusionnel existant entre les représentations et les idées du groupe : Natalini ne semble en effet plus ici faire de distinction entre les techniques utilisées, les projets et les concepts. L'ensemble est présenté comme un tout indivisible, ce qui confirme l'importance de la représentation pour de tels groupes, qui devaient traduire par son intermédiaire leurs concepts théoriques le plus précisément possible. Notons d'ailleurs le paradoxe d'une architecture souhaitée – ou envisagée – comme non-figurative, mais qui est justement expliquée par des images… Il s'agit ici en fait de conserver l'*eidos* de la nouvelle architecture, au sens platonicien du terme, et de tenter de la traduire en image, au lieu de se concentrer sur l'apparence formelle d'un projet isolé.

[890] (Les marques qu'on laissait sur le papier, ou les morceaux de photos que l'on collait ensemble, et les plans de perspectives et d'axonométries, et les feuilles du photocopieur, les dessins faits avec des crayons de couleur ou ceux que l'on ombrait à l'aérographe, étaient des routes et des cartes vers des voyages anciens et futurs. Des chemins menant au territoire de la volonté et de l'espoir. Il s'agissait d'itinéraires de voyage, d'activités, de calendriers magiques, de listes de cadeaux. Il s'agissait toujours de projets. [Les plans qui demeurent apportent la preuve des vies jamais vécues, des objets invisibles, des structures légères.] Au départ, nous avons dessiné des objets pour la production, des designs à réaliser en bois et en métal, en verre et en brique, ou en plastique. Ensuite nous avons produit des designs neutres et utilisables, puis, enfin, des utopies négatives, des images d'avertissement des horreurs que l'architecture gardait en réserve pour nous, avec ses méthodes scientifiques pour la perpétuation des modèles existants… puis les images disparurent lentement, comme dans un miroir : maintenant il ne reste plus que des fables et des paraboles, des descriptions et des discours. Plus d'images, mais les traces d'un comportement qui tendait à suggérer les possibilités magnifiques de se redécouvrir et de se responsabiliser nous-mêmes. En conséquence, le seul projet et celui de nos vies et de nos relations avec les autres.). NATALINI, Adolfo « How great Architecture still was in 1966… (Superstudio and Radical Architecture, Ten Years on) », *in* VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, *op. cit.*, p.188 (notre traduction). Texte initialement paru le 18 juillet 1977.

Le second aspect important de ce texte rétrospectif écrit par Natalini en 1977, donc à la fin de la tendance dite utopique ou radicale en architecture, réside dans la transition théorique que l'on sent s'opérer entre une conception traditionnelle de l'architecture, imaginée pour être construite et donc dépendante de considérations techniques et matérielles, et une nouvelle conception, plus détachée, peut-être plus abstraite, aussi fugace qu'un reflet, conduisant les architectes à considérer que l'architecture est en réalité, avant toute chose, basée sur le comportement[891].

Comme cela a été évoqué plus haut, des notions typiquement anthropologiques telles que le comportement ou les sensations, vont ainsi faire leur apparition dans le domaine de l'architecture, dans un processus de contamination des disciplines. Pour les architectes en effet, si l'architecture évolue en parallèle des sciences humaines et sociales et des avancées technologiques, elle ne peut le faire qu'en intégrant certaines avancées. Le comportement et la sensation ont été des thématiques choisies pour illustrer cette assimilation. On rencontre donc dans les projets différents indices de ces évolutions théoriques. La dématérialisation des limites architecturales et du mur – avec tout ce que ce dernier présuppose d'intimité et de protection – se traduit par des expérimentations techniques chez Friedrich Saint-Florian par exemple, qui questionna dans l'installation *Imaginary Space,* en 1969, l'impact psychologiques de murs impalpables créés par des rayons laser (**fig. 125**).

Pour Hans Hollein ou Archigram, le questionnement fut centré sur les échanges à distance, afin de prouver la future inutilité de certaines infrastructures routières ou institutionnelles : ils eurent par exemple une démarche similaire, en anticipant le télé-enseignement et en proposant de remplacer – partiellement ou totalement – les universités par des postes de télévision. Ainsi, dans un article intitulé « Imagining the invisible university », paru dans *Architectural Design* en avril 1971 (**cat. 394**), David Greene expliquait l'avantage d'une telle technologie, en l'élargissant à un concept plus vaste de diffusion de la connaissance et de la culture en général par l'intermédiaire de cette technologie :

[891] Notons qu'une fois encore, l'évolution théorique de l'architecture ne peut être pensée en dehors de son contexte : la psychologie comportementale était en effet, depuis le milieu des années 1950, en plein développement, et les premières applications poussées, ainsi que la « médecine comportementale » ne firent leur apparition qu'en 1970. Les architectes étant en lien permanent avec le monde des sciences humaines et sociales, qui leur fournissait des problématiques nouvelles et des sources prolifiques de questionnement. Ils ne pouvaient donc ignorer les recherches récentes sur le comportement, et il ne faut pas voir dans la récupération de cette thématique une coïncidence mais

> « I can see in my mind a picture of a nomad and within the pocket of his long-haired coat rests a television device, his life previously only interwoven with his natural environment is now also interwoven with the electronic environment, but both exist together, one does not replace the other, both together produce a new environment, an electric aborigine. (…) The development of electronics has allowed him to be a well-serviced primitive – a ridiculous thought maybe, but it is equally ridiculous to continually use electronics as a device for supporting industrial revolution lifestyles (and hence an "architecture" to serve these lifestyles). »[892]

Au sein du groupe anglais, cette foi en la technologie était une constante depuis une décennie, et avait été illustrée par de nombreux projets tels *Living Pod* (1966, **cat. 201**) ou *Instant City* (1968, **cat. 271**). De façon plus générale, la notion très large de « robot » est celle qui réapparaît le plus souvent dans leurs travaux afin de désigner l'implication croissante de la technologie dans la vie quotidienne (*L.A.W.U.N.*, *Experimental Bottery*, 1969, **cat. 322**). Selon eux, l'architecture pérenne était destinée à disparaître au profit d'une nouvelle forme d'habitat et de villes, conçus à partir de réseaux technologiques, permettant à la fois une diffusion sans frontière de l'énergie et des médias, mais aussi une occupation potentiellement totale du territoire. Les nomades modernes, libérés des barrières de la maison « en dur », n'auraient qu'à se « brancher » aux équipements répartis dans le territoire – sous forme de bornes ressemblant à des rochers ou des troncs d'arbre par exemple (*Rokplug*, *Logplug*, 1968) (**cat. 265-266**) – pour bénéficier de tout le confort nécessaire à leur survie et à leurs loisirs[893].

---

[892] (Dans mon esprit, j'arrive à visualiser l'image d'un nomade et dans la poche de sa veste à longue fourrure se trouve un poste de télévision, sa vie qui dans le passé s'entremêlait seulement avec son environnement naturel est à présent entremêlée avec l'environnement électronique, mais les deux existent ensemble, l'un ne remplace pas l'autre, les deux ensemble produisent un environnement nouveau, un aborigène électrique. (…) Le développement du domaine de l'électronique lui a permis d'être un primitif bien équipé – peut-être une pensée ridicule, mais il est aussi ridicule d'utiliser en permanence l'outil électronique en tant que mécanisme destiné à soutenir les modes de vie issus de la révolution industrielle (et donc une "architecture" au service de ces modes de vie).). GREENE, David, « Imagining the invisible university », *Architectural Design*, avril 1971, reproduit dans COOK, Peter (ed.), *Archigram, op. cit.*, p.116-119.

[893] Il est intéressant de noter que cette pratique d'appropriation d'éléments naturels, figés artificiellement et surdimensionnés, n'est pas le seul fait d'Archigram. En effet, cette pratique se retrouve à la même période dans le monde du design : en 1960, François Arnal créait par exemple la lampe *Rock*, en forme de rocher (réalisée en polyester et fibre de verre), en 1965, Piero Gilardi initiait la série des tapis *Pavé Piuma* (« pavé plume ») imitant des galets, et en 1970, le groupe Dam produisait le fauteuil *Argine* (« digue »),

La théorie du « plug-in » mise au point par Archigram sera d'ailleurs exploitée à partir du début des années 1970 par d'autres groupes architecturaux de l'époque, tel Superstudio qui, dans *The Invisible dome* (1972, **fig. 104**), présente un groupe de personnes – des hippies manifestement – assis ou étendus sur le sol quadrillé, devant un nœud de connexion dont sortent des câbles électriques. A l'arrière-plan, un champ de tulipes rouges contraste avec la scène, rappelant que les personnes se trouvent sous un dôme invisible, pour ne pas dire virtuel, qui leur prodigue énergie et technologie, tandis qu'autour l'environnement naturel poursuit sa propre évolution. Des dômes gonflables qui s'attachaient à transmettre l'idée de perte de consistance des limites et des repères, on passe alors à une étape supérieure, celle d'une architecture-enveloppe dont la matérialité a totalement disparu, au point qu'on se demande ce qui la constitue effectivement. S'agit-il d'une limite très fine à l'image d'une bulle de savon, constituée de voile de polyester ? Ou d'une limite purement virtuelle générée électroniquement ou techniquement[894] ? Ou encore, pourrait-on imaginer qu'il s'agisse d'un environnement imaginaire, d'une sensation suscitée artificiellement ?

En effet, depuis le milieu des années 1960 et les recherches menées sur les casques sensoriels, l'idée d'un environnement généré virtuellement s'impose progressivement dans les esprits. On considérait alors que l'électronique devrait bientôt être à même de créer des sensations assez précises et stimulantes pour que les utilisateurs n'aient plus besoin de voyager dans le monde ou d'expérimenter physiquement certaines situations. C'est dans ce contexte qu'appraissent en Autriche les projets de casques tels que *Environment Transformer* (Haus-Rucker-Co, 1968) ou *Soul flipper* (Coop Himmelb(l)au, 1969) (**fig. 126-127**), proposant à leurs occupants des expériences inédites, à faire chez soi ou entre amis. Le but ultime de ces recherches est de stimuler la conscience de l'environnement, des éléments et des sens[895], tout en questionnant les installations construites pérennes : pourquoi, en effet, conserver une conception traditionnelle du travail et des loisirs, alors que bientôt, il sera possible de vivre les expériences les plus incroyables en terme d'émotions et de dépaysement, tranquillement installé chez soi ? Le point commun entre les différents projets qui questionnèrent cette

imitant un rocher. Archigram fait donc preuve une fois encore d'une remarquable capacité d'intégration des récentes avancées technologiques et stylistiques.

[894] McLuhan notamment était fasciné par la possibilité de créer un « rideau d'air ». McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média, les prolongements technologiques de l'homme, op. cit.*, p.149.

[895] Haus-Rucker-Co parlait de « drawn [them] out of their habitual apathy » (les sortir de leur habituelle apathie). ORTNER, Laurids, « Environment transformer 1968 », site Internet de l'agence Ortner et Ortner.

forme d'environnement virtuel est leur rapport à la temporalité. En effet, toutes ces expériences ne peuvent s'envisager que pour des courtes durées, ce qui soulève de nombreuses questions quant au rôle de l'environnement et de l'architecture en général, et sur ce que l'homme en attend. Les explications fournies par David Greene pour commenter son projet de *Bottery* en 1970, dans le numéro 9 de la revue *Archigram*, acquièrent ainsi un sens plus glabal, permettant de comprendre que la relation au temps est liée à un contexte théorique particulier, commun aux jeunes architectes de différents pays d'Europe :

> « The gathering is only related to time. Tomorrow, in half an hour, next week, it will all have changed, there'll be nothing remaining to indicate that it was there. The natural scene will remain unchanged. This small instant village will only exist in the memories of the people who were there and in the information memory of the robot. An invisible village. An architecture existing only in time. »[896]

L'impact des théories de Siegfried Giedion est ici sensible, phénomène accentué par la traduction de *Space, time, architecture*, paru initialement en 1941, en italien en 1954[897], puis en français en 1968[898]. Cette question de l'interaction de l'espace et du temps dans l'architecture incita les architectes à penser que l'architecture pourrait devenir aussi insaisissable que le temps ou l'espace.

Poussant ce concept à l'extrême, certains architectes se positionnèrent radicalement en proposant des visions dystopiques des machines génératrices d'environnement : peut-

[896] (La réunion est seulement liée au temps. Demain, dans une demi-heure, la semaine prochaine, il aura entièrement changé, il ne restera rien pour prouver qu'il a existé. Le contexte naturel restera inchangé. Ce petit village instantané n'existera plus que dans les souvenirs des personnes qui étaient là et au sein de la mémoire d'enregistrement de données du robot. Un village invisible. Une architecture qui n'existe que dans le temps.). COOK, Peter, (ed.), *Archigram*, *op. cit.*, p.115 (notre traduction).

[897] GIEDION, Siegfried, *Spazio, tempo, architettura*, Milan, Hoepli, 1954. Comme le souligne Alexandra Midal dans l'article « 1969 : design année zéro », l'œuvre du designer italien Joe Colombo par exemple, ainsi que ses théories, est très marquée par les écrits de Giedion. Il déclara ainsi : « Par le passé, notre conception de l'espace était statique, cette notion classique s'est perpétuée pendant des millénaires. En revanche, notre siècle se caractérise par le dynamisme, par une quatrième dimension : le temps. Il est nécessaire d'introduire cette quatrième dimension dans la conception de l'espace (…). En ce qui concerne la maison, cela signifie qu'au lieu de se référer à un espace parcellisé en sous-espaces, chacun recouvrant une fonction précise (salon, cuisine, etc.), on pourrait imaginer un espace qui se modifierait en fonction des besoins du moment. Ainsi, une personne, en se satisfaisant d'un plus petit volume, y gagnerait en réalité plus d'espace. ». Joe Colombo, cité dans MIDAL, Alexandra, « 1969 : design année zéro », *op. cit.*, p.98.

[898] GIEDION, Siegfried, *Espace, temps, architecture*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, 553 pages.

être inspirés par le projet *Enviroman* d'Ant Farm[899] (1970, **fig. 128**), les membres de Superstudio imaginèrent ainsi *Amore : la macchina innamoratrice* (1971-73, **fig. 129**), projet dans lequel le fait de tomber amoureux est dirigé par une machine. Dans les représentations, les architectes italiens choisirent des scènes paradisiaques, au bord de la mer ou dans un champ, en centrant la composition du photomontage sur un couple nu enlacé. Au premier plan, une machine étrange rappelle que les sentiments sont fictifs, et que seule la machine a le pouvoir de régir les unions – et donc la reproduction – des hommes sur terre. L'environnement tel qu'il est présenté semble totalement contrôlé, il est peut-être même virtuel, dans une extension dystopique de la notion de ville-monde technologique.

Malgré le caractère éminemment dérangeant et provocateur de telles représentations, il est néanmoins possible de considérer que le paroxysme de la réflexion sur l'environnement architectural virtuel et artificiel avait été atteint en 1967 par Hans Hollein, lorsqu'il inventa sa « pilule architecturale ». Présentée à la Triennale de Milan en 1968, *Architektur* était une simple petite pilule jaune collée sur une feuille de papier, datée et signée par l'artiste (**fig. 130**). A l'époque de l'apparition de la pilule contraceptive, on ne saurait dire si cette pilule était destinée à empêcher l'architecture de naître ou au contraire à libérer ses créateurs de toutes contraintes psychologiques, morales ou éthiques. Et cette réflexion peut aller plus loin si l'on considère cette pilule comme un produit pharmaceutique illicite, destiné à générer des sensations inédites et faire « plâner » ses utilisateurs[900]… Au-delà de toute barrière, Hollein imaginait la ville-ecstasy…

[899] Dans ce projet, le groupe américain présente la photographie d'un homme et d'une femme assis devant d'énormes machines comportant de nombreux boutons et compteurs. Ils sont chacun reliés aux machines par des câbles électriques posés sur leur cou et même directement sur le crâne partiellement rasé de l'homme. Les deux personnages sont nus, ils ont le regard fixe et se tiennent parfaitement immobile. Cette représentation était à la fois une illustration du potentiel futur environnement, dans lequel tous les besoins premiers seraient régulés techniquement (température, alimentation, etc.), mais aussi une dénonciation critique du risque de contrôle total de tells avancées : le regard fixe des personnages et le décor de laboratoire rappelle certains romans de science-fiction dans lesquels l'homme est dirigé physiquement et mentalement par la machine.

[900] La même année, dans « Alles ist architektur », Hollein déclarait en effet : « Pratiquement aucune étude, en définitive, n'a été menée sur une utilisation spécifique des substances chimiques et des drogues, aussi bien pour le contrôle de la température et des fonctions corporelles que pour la création artificielle d'un environnement ; les architectes doivent cesser de penser uniquement en termes de matériaux. ». HOLLEIN, Hans, « Alles ist architektur », *op. cit.*. En 1969, lors de la biennale « Trigon », il revint sur cette notion en présentant une installation intitulée « Pillola, spray, istogrammi », qu'il commenta dans un article de présentation de l'exposition paru dans *Domus*. Cf. HOLLEIN, Hans, « Pillola, spray, istogrammi », cité dans « Trigon '69 », *Domus*, n°481, décembre 1969, p.54.