

UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE I – Université de Provence  
U.F.R. Civilisations et Humanités

N° attribué par la bibliothèque

□□□□□□□□□□

**THÈSE**

pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE I**

*Formation doctorale : Espaces, Cultures et Sociétés*

présentée et soutenue publiquement par

**Eve ROY**

**le 28 novembre 2008**

*Titre :*

**AUTOUR D'ARCHIGRAM,  
REPRESENTATIONS ARCHITECTURALES UTOPIQUES ET  
IMAGINAIRES EN EUROPE DE 1960 A 1975**

---

*Directeur de thèse :*

**M. Claude MASSU (Université Paris I)**

---

*Jury :*

**M. Jean-Baptiste MINNAERT (Université de Tours)**  
**M. Jean-François PINCHON (Université Montpellier III)**  
**M. Pierre WAT (Université Aix-Marseille I)**

**Volume II**



## PARTIE 3

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

*« C'est une constante de l'histoire de l'architecture que ces moments de crise, lorsque les chantiers deviennent rares, lorsque les modes s'essoufflent et que les idées deviennent moins certaines, sont aussi les moments où renaît le dessin, soit qu'il se fasse le refuge rêveur et romantique de la créativité, soit que, faute de plus exaltantes missions, les architectes y trouvent à assouvir une compétence inemployée et qu'ils y rongent leur frein. »<sup>901</sup>*

---

<sup>901</sup> CHASLIN, François, « De coupables dessins ? », in *Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p.52.

## Chapitre 1

### Les moyens de diffusion en l'absence de commande

« Le dessin d'architecture, celui que l'on utilise pour présenter un projet, est un peu comme un iceberg. Pour un dessin exposé, il a fallu en faire mille, de toutes natures, sur toutes sortes de supports. C'est dire le rôle important que tient cette activité dans la production architecturale. Il est vrai que bon nombre des dessins exposés ne servent pas directement à la fabrication d'un projet ; ils jouent un rôle de modèle qui alimentera l'imaginaire collectif des architectes par le jeu des publications ou des expositions. »<sup>902</sup>

#### A Exposer, s'exposer...

Dans un contexte de difficulté d'accès à la commande, les jeunes architectes ont souvent eu recours aux représentations pour expliquer ou diffuser leurs idées, ou parfois, seulement pour eux-mêmes, pour le plaisir de visualiser des pensées qui ne seraient peut-être jamais concrétisées. La plupart des dessins constituent, comme le souligne Gianni Contessi, « une phase privée et secrète de la réflexion de l'architecte »<sup>903</sup>, et cependant, nombre de ces dessins ont eu une vie publique du vivant de leurs créateurs, et même au-delà. Le choix de publier une production si personnelle – intime parfois – de leur travail s'est imposé pour les architectes comme une stratégie de communication et de diffusion de leurs théories novatrices<sup>904</sup>. A ce titre, les expositions, quelles que soient leur ampleur, ont eu un rôle primordial sur lequel il convient de s'arrêter.

##### a- Les expositions ponctuelles

---

<sup>902</sup> 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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p.45.

<sup>903</sup> CONTESSI, Gianni, *Écritures dessinées, art et architecture de Piramèe à Ruskin*, op. cit., p.11.

<sup>904</sup> Nous partageons ici le point de vue de Jean-Paul Jungmann, qui considère, au sujet de ce qu'il nomme les « fantaisies architecturales » que : « Si les images liées à des projets à construire circulent selon les médias professionnels propres à la production architecturale, les images dont il est question ici ont souvent un parcours et une vie publique très différents, prévus par leurs auteurs (...) ». JUNGSMANN, Jean-Paul, *L'image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*, op. cit., p.64.

Analyser la succession et la multiplication d'expositions consacrées aux représentations d'architecture à partir de 1960 conduit à une prise de conscience de l'ampleur que ce « courant » pouvait avoir à l'époque. Bien que certaines expositions soient restées relativement confidentielles, il apparaît que les architectes dits radicaux, visionnaires ou utopiques bénéficiaient d'un certain écho, non seulement dans leur pays d'origine, mais aussi au-delà de leurs frontières.

Nous considérons que l'exposition « Visionary Architecture », qui se tint au Musée d'Art Moderne de New York en 1960<sup>905</sup> constitue le point de départ de cette prise de conscience d'un phénomène naissant, au niveau international<sup>906</sup>.

Le début des années 1960 est essentiellement marqué dans ce domaine par les expositions du groupe Archigram, qui est l'un des groupes les plus anciennement constitués. Formé en 1961, le groupe ne commença en réalité à être connu qu'à partir de 1963, grâce à l'exposition « Living City » qu'il organisa à l'Institute of Contemporary Arts (I.C.A.) de Londres (**cat. 65-82**). Le choix de ce lieu n'était pas anodin, car il s'agissait de l'un des endroits les plus réputés de l'Angleterre, au niveau de l'audace et de l'avant-gardisme de la programmation. Bien que cela soit dit à demi-mot, il semble que l'ambition inavouée des jeunes anglais ait alors été de rivaliser avec – voire de surpasser – l'*Independent Group*, dont l'exposition « This Is Tomorrow »<sup>907</sup> avait marqué un cap dans la conception de l'architecture et de la muséographie, et demeurait une référence :

---

<sup>905</sup> L'exposition eut lieu du 29 septembre au 4 décembre 1960. Voir DREXLER, Arthur, « Visionary Architecture », *Arts and Architecture*, vol. 78, n°1, janvier 1961, p.10-13 et p.28. Voir aussi DREXLER, Arthur, *Visionary Architecture*, brochure de l'exposition au M.o.M.A., New York, du 29/09 au 04/12/1960, New York, Museum of Modern Art, 1960, non paginé.

<sup>906</sup> Cela est confirmé par la publication, en allemand et en français, en 1960, de l'ouvrage de Ulrich Conrads et Hans G. Sperlich, *Phantastische architektur*. CONRADS, Ulrich, SPERLICH, Hans G., *Phantastische architektur*, Stuttgart, G. Hatje, 1960, 175 pages. (La traduction française est parue chez Delpire, Paris, la même année).

<sup>907</sup> « This Is Tomorrow » eut lieu à la Whitechapel Art Gallery de Londres du 9 août au 9 septembre 1956. Cette exposition se distingua par l'approche pluridisciplinaire de ses organisateurs, les membres de l'*Independent Group*, qui s'étaient alors réunis en groupes pour réfléchir à des questions précises, concernant notamment la nouvelle société et la façon dont l'architecture pourrait s'y adapter. La présentation du catalogue, les jeux de mise en page, de collages et de « slogans », a indéniablement influencé le travail des jeunes architectes qui se regroupèrent plus tard au sein du groupe Archigram, bien que ces derniers aient souvent refusé toute filiation. Cf. CROSBY, Theo (ed.), *This Is tomorrow*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956, 127 pages.

« When we made the "Living City" exhibition in London's I.C.A. in 1963 (the first combined operation by what became known as the "Archigram Group") we were all too aware of the exhibition "This Is Tomorrow" made by the "Independent Group" in 1956. Retrospectively, the two events seem quite close together, yet the personal gap at the time was quite wide. »<sup>908</sup>

L'exposition « Living City » se distingue des autres expositions du groupe en ce qu'elle fut relativement bien documentée, et qu'elle révéla au public anglais la production de ces jeunes créateurs innovants et ambitieux. Le groupe, dans la droite ligne de l'*Independent Group* quelques années auparavant, avait créé pour cette exposition un logo, un plan de circulation, et une muséographie spécifique (cat. 65-66, 73-74, 80) fondée sur l'utilisation de la forme triangulaire<sup>909</sup>. Préparant leur événement avec soin, ils avaient même créé une maquette de la salle d'exposition et des panneaux qu'ils devaient fabriquer eux-mêmes afin d'obtenir l'ambiance qu'ils souhaitaient. Ils furent soutenus dans ce projet par une bourse de la Fondation Gulbenkian<sup>910</sup>, qui les encouragea et leur permit d'assumer leurs ambitions. Ils passèrent également un accord avec le magazine *Living Arts*, qui leur consacra un numéro spécial, qui tint lieu de catalogue d'exposition<sup>911</sup>.

Bien que ce lien ne soit pas établi, le titre de l'exposition reprend celui d'un ouvrage de Frank Lloyd Wright, paru en 1958, et également intitulé *The Living City*<sup>912</sup>. Malgré une approche fort différente de l'architecture, on peut lire dans ce titre un clin d'œil, une

---

<sup>908</sup> (Lorsque nous avons organisé l'exposition "Living City" à l'I.C.A. de Londres en 1963 (la première collaboration commune qui nous fit connaître en tant que "Groupe Archigram"), nous étions tous très bien informés au sujet de l'exposition "This Is Tomorrow" organisée par l'*Independent Group* en 1956. Retrospectivement, ces deux événements paraissent assez proches l'un de l'autre, bien que le fossé relationnel ait été assez important à l'époque.). COOK, Peter, « In Memoriam Archigram », *op. cit.*, p.56 (notre traduction).

<sup>909</sup> La réflexion sur la muséographie doit être placée dans la tendance amorcée par l'*Independent Group* consistant à se distinguer des autres expositions par une scénographie étonnante, voire déroutante. Dès 1953 en effet, à l'occasion de l'exposition « Parallels of life and art », organisée à l'I.C.A. à Londres, Paolozzi, Nigel Henderson et les Smithson eurent l'idée de présenter les images – qu'il s'agisse de photographies, de dessins ou de documents – sous forme de panneaux ou d'écrans de très grandes dimensions, suspendus sans ordre apparent, afin de plonger le spectateur dans un univers visuel proliférant.

<sup>910</sup> Les bourses de la Fondation Gulbenkian, active dans divers pays d'Europe, sont destinées aux projets artistiques basés sur l'innovation, l'imagination et l'originalité. Cette fondation existe toujours aujourd'hui.

<sup>911</sup> *Living Arts*, n°2, juin 1963, 128 pages. Il est intéressant de noter que ce magazine, qui ne compta que quelques numéros, était édité par Theo Crosby, ancien membre de l'*Independent Group*, qui avait aussi édité le catalogue de l'exposition « This Is tomorrow ».

<sup>912</sup> WRIGHT, Frank Lloyd, *The Living city*, New York, Horizon Press, 1958, 222 pages.

référence à l'un des maîtres de l'architecture contemporaine, de la part de jeunes architectes ambitieux. Pour ces derniers, le titre devait introduire le questionnement central de l'exposition qui était d'exprimer la vitalité de la vie citadine, plutôt que de vouloir en fixer un plan forcément contraignant et soumis à une obsolescence certaine.

« Architecture is not only a small part of city environment in terms of real significance ; the total environment is what is important, what really matters. The object was to determine the effect total environment has on the human condition, the response it generates – and to capture, to express, the vitality of the city. We must perpetuate this vitality or the city will die at the hands of the hard planners and architect-aesthetes. »<sup>913</sup>

Afin de créer cet environnement total dans lequel le visiteur se sentirait dépaycé, et ainsi libéré de ses réflexes habituels, ils divisèrent l'espace en sept zones différentes appelées des « gloops »<sup>914</sup>. Les intitulés de ces zones contenaient en eux les germes des principaux thèmes de recherche que le groupe allait exploiter durant plus de dix années : l'homme, la survie, la foule, le mouvement, la communication, le lieu, la situation. L'exposition témoignait de leur compréhension de la ville comme un organisme complexe, fait d'histoire et de technologie, mais surtout de scènes anodines, de météorologie changeante et d'atmosphères évanescences. L'enjeu de cette exposition, aux yeux des membres du groupe Archigram, était de permettre aux visiteurs de réaliser qu'il n'existait pas réellement d'échelle de valeur dans la ville, entre l'architecture, les infrastructures, ou tout ce qui relève de l'anodin : « The pulsation of city life is fast, so why not that of its environment ? It reflects rise and fall, coming and going... change. So why not build for this ? »<sup>915</sup>

---

<sup>913</sup> (L'architecture n'est pas seulement une petite partie de l'environnement en ce qui concerne sa signification réelle ; c'est l'environnement dans son ensemble qui est important, qui compte réellement. Le but était de déterminer l'effet que l'environnement total a sur la condition humaine, la réponse qu'il peut engendrer – et de saisir, d'exprimer, la vitalité de la ville. Nous devons perpétuer cette vitalité ou la ville va s'éteindre, contrôlée par les planificateurs dominateurs et les architectes-esthètes.). ARCHIGRAM, « Living City », *Living Arts Magazine*, n°2, juin 1963, article reproduit dans COOK, Peter (ed.), *Archigram, op. cit.*, p.20 (notre traduction).

<sup>914</sup> Le nom « gloop » est un néologisme inventé par Archigram pour désigner les espaces d'exposition en forme de boucle (« loop »). Cette forme avait été choisie dans l'idée de réaliser l'exposition à partir de plastique projeté, ce qui ne fut finalement pas le cas. Le terme de « gloop » fut cependant retenu, en partie en raison de sa ressemblance avec une onomatopée et de la sonorité amusante qu'il contenait.

<sup>915</sup> (La pulsation de la vie urbaine est accélérée, alors pourquoi pas l'environnement ? Celui-ci reflète les montées en puissance, et les descentes, les allées et venues... le changement. Alors pourquoi ne pas construire dans ce sens ? ARCHIGRAM, « Living City », *op. cit.*, article reproduit dans COOK, Peter

L'impact de « Living City » fut considérable pour le groupe anglais, qui acquit alors une réputation internationale, si bien qu'il fut convié en 1965 à participer à l'exposition « Exploration du futur », organisée à la Saline d'Arc-et-Senans, à l'initiative de Claude Parent et Patrice Goulet. Comme cela a été évoqué précédemment, le concept de cette exposition consistait à réunir des acteurs de la scène architecturale contemporaine, afin de mettre leur production en perspective avec celles de Claude-Nicolas Ledoux et Etienne-Louis Boullée :

« De même que LEDOUX "explorait le futur", certains groupes d'architectes actuels tentent d'orienter l'architecture présente en pressant l'architecture de demain ; la cité ne s'étale plus à la surface du sol, ou ne se borne plus à jalonner la troisième dimension de gratte-ciel ou de tours, mais elle occupe, aménage, ordonne, anime l'espace entier, au besoin, toute structurée mais transformable, incorporant la nature plutôt qu'incorporée à elle. En les confrontant aux œuvres de LEDOUX et de Boullée (18<sup>e</sup> siècle) et aux grands barrages, architecture visionnaire du 20<sup>e</sup> siècle déjà réalisée, cette exposition présente à titre d'exemple les projets de quatre groupes d'architectes anglais, américains, français et japonais. Aucun n'oublie que l'architecture est d'abord harmonie plastique et lyrisme des formes. »<sup>916</sup>

Les projets évoqués sont ceux 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. L'intérêt d'une telle exposition réside d'une part dans la recherche de justification historique d'une architecture « de papier », et d'autre part dans le choix des groupes censés représenter cette « tendance ». Le fait que le commissaire de l'exposition ait été Michel Parent, alors Conservateur Régional des Monuments Historiques, et frère de Claude Parent, a indéniablement eu une influence sur le choix des architectes exposés, et peut-être même sur l'idée première de la mise en perspective des architectes du XVIII<sup>e</sup> siècle avec des architectes contemporains. Cette manifestation

---

(ed.), *Archigram*, op. cit., p.23 (notre traduction). Voir aussi l'analyse intéressante proposée dans « Mediarchitecture part 3: stages in evolution II. Archigram and its predecessors or did we really live in a yellow submarine ? », *A&U*, n° 284, mai 1994, p.81.

<sup>916</sup> PARENT, Michel, *Fascicule commentant les sculptures de Michel Lucotte*, 18 juin 1965, cité dans CHENEVEZ, Alain, *La Saline d'Arc-et-Senans : de l'industrie à l'utopie*, op. cit., p.126. La mise en forme reprend celle du texte d'origine.



avait été pensée comme un évènement public majeur destiné à attirer l'attention sur la Saline, classée et restaurée, en tant que lieu culturel d'envergure. Cette exposition s'est finalement avérée un excellent moyen de diffusion des théories architecturales internationales récentes en France, et atteste d'une reconnaissance dès le début des années 1960 de l'existence d'un mouvement d'idées d'une envergure comparable à celui qu'avait pu connaître le siècle des Lumières. Enfin, l'idée de présenter des projets d'architecture dans un édifice issu d'un rêve de visionnaire, peut aussi être perçu comme un message d'espoir et d'encouragement pour les jeunes architectes.

En parallèle de l'exposition « Exploration du futur » Archigram participait simultanément, la même année, à deux autres expositions, en Suède et en Angleterre, témoignant de la volonté du groupe de se faire connaître, mais aussi du succès dont il pouvait alors bénéficier. Il est notoire que l'exposition « Alarm » eut lieu au Teknorama de Stockholm – le musée national de la science et de la technologie – et que le travail d'Archigram fut présenté aux côtés de celui d'Hans Hollein et de Yona Friedman<sup>917</sup>. Dans le même temps, le groupe exposait donc dans un bâtiment classé converti en centre culturel, dans un musée technologique, et, en Angleterre, dans un grand magasin. Ce fait peut sembler révélateur d'un manque de reconnaissance du groupe au sein de son propre pays, en raison de son anticonformisme, mais peut aussi être perçu comme une ironie grinçante, typique du groupe, consistant à présenter une architecture consommable dans un temple de la consommation. Le fait d'exposer le *Plug-in space* (cat. 183-184) dans le grand magasin Woolands, en partenariat avec le journal *Sunday Times* était en réalité pour le groupe une occasion de se faire connaître du grand public, et de diffuser l'idée d'un habitat futur constitué de modules ou de « cellules ». Il s'agit ainsi d'une chambre à coucher à brancher et à « clipper » (*Plug'n clip room set*) qui fut alors conçue sous forme de prototype par Dennis Crompton et Peter Cook avant d'être exposée. L'imagination du public devait lui permettre d'imaginer les autres pièces d'un tel habitat modulaire, ou la jonction de ces unités avec son habitation actuelle. L'expérience dut être concluante pour le groupe car il la réitéra, dans une configuration plus ambitieuse, deux ans plus tard, en organisant à la demande du *Week-end Telegraph Magazine* une exposition intitulée « Living 1990 » dans le célèbre magasin Harrods, toujours à Londres. Cette installation, qui fut reproduite pour l'exposition itinérante

---

<sup>917</sup> Voir HUFNAGL, Viktor, PANHOLZER, Peter (et al.), *Architecture autrichienne 1960-1970*, op. cit., non paginé.

« Archigram, experimental architecture 1961-1974 » en 1993 (cat. 233-234), montrait cette fois un intérieur complet aux visiteurs, doté de différentes cabines équipées et d'un lit en plastique gonflé notamment. Une fois encore, cette exposition dans un lieu ouvert à tous et très fréquenté, reçut un accueil favorable et permit au groupe d'acquérir une certaine popularité en Angleterre.

Il semble donc qu'en France et en Angleterre, certains contacts existent et que les groupes aient alors une renommée suffisante pour bénéficier d'expositions individuelles ou collectives. En ce qui concerne l'Italie, le premier élément marquant pour les jeunes groupes est l'exposition « Superarchitettura 1 » qui eut lieu en 1966 à Pistoia, et marqua la naissance officielle des deux plus importants groupes prospectifs de l'époque, Archizoom et Superstudio. Bien que cette exposition n'ait duré que quelques jours, du 4 au 17 décembre, elle reste considérée comme l'un des moments clés de la naissance de la pensée radicale en Italie. L'affiche de cette exposition, créée par Gian Piero Frassinelli (fig. 131), demeure, comme le logo de « Living City », un symbole fort de la vitalité de la recherche architecturale à cette époque. Simplement constituée d'une forme ondulante bleue ou rouge sur un fond jaune – évoquant la lettre « S » ou le design de Verner Panton – reposant sur un socle de texte, et du titre « Superarchitettura » écrit en lettres capitales, cette affiche synthétisait le message de l'exposition en ces termes :

« La superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al consumo, del supermarket e della benzine super. »<sup>918</sup>

La naissance des deux groupes italiens se fait donc sous le signe de la société de masse, à laquelle leurs noms font écho. Cette exposition, mêlant architecture et design, partait du présupposé d'une culture visuelle dominante dans les villes européennes touchées par la société de consommation, à laquelle l'architecture devrait trouver le moyen de répondre. Le choix proposé par les jeunes architectes fut celui de « l'ironie en tant que

---

<sup>918</sup> (La superarchitecture est l'architecture de la superproduction, de la surconsommation, de la surincitation à la consommation, du supermarché et de l'essence super). FRASSINELLI, Gian Piero, texte de l'affiche de l'exposition Superarchitettura, 1966, notre traduction. Ce texte fut également reproduit dans le texte manifeste publié à l'occasion de la deuxième exposition « Superarchitettura », à Modène, l'année suivante. Voir *Manifesto della « II Mostra di Superarchitettura »*, Modène, 1967, non paginé.

forme constructive de critique »<sup>919</sup> : en proposant eux-mêmes une architecture inspirée par la nouvelle société, et en en assurant la diffusion et la promotion, ils espéraient pouvoir transmettre leur message critique et démystifiant par le biais des moyens de communication issus de la société de consommation. En agissant directement à l'intérieur de la ville, ils souhaitaient avoir un impact direct sur la conception de l'architecture et du design<sup>920</sup> par un procédé d'infiltration.

Le fait que cette exposition fasse aujourd'hui l'objet d'une reconstitution en France sous le titre « Superarchitettura 66 reloaded », dans le cadre d'un festival de design<sup>921</sup> témoigne de l'impact qu'elle a pu avoir sur toute une génération d'architectes en Italie, et dans le monde<sup>922</sup>.

Enfin, en ce qui concerne l'Autriche, l'émergence tardive de groupes fit que la jeune génération ne commença à exposer qu'en 1969, le plus souvent en Autriche et dans le cadre d'expositions individuelles, ce qui contraste avec la situation des autres jeunes groupes. Cependant, dès le début, la plupart des expositions eurent lieu dans des lieux renommés. C'est le cas d'« Astrob(1)lon », exposition organisée par Coop Himmelb(l)au dans la célèbre Galerie Nächst St. Stefan, à Vienne, en 1969, ou « Plastic as Plastic », présentée par Haus-Rucker-Co au Museum of Contemporary Crafts de New York, la même année.

Il fallut attendre le début des années 1970 pour que des expositions collectives soient proposées, telle « The Austrian Exhibition », présentant notamment le travail de Coop Himmelb(l)au et de Max Peintner, et qui eut lieu à la Richard Demarco Gallery, à Edinbourg, puis à l'Institute of Contemporary Arts, à Londres, en 1973, ou encore « Zeichnung der österreichischen Avant-Garde », (esquisse de l'avant-garde

---

<sup>919</sup> NATALINI, Adolfo, BRANZI, Andrea, « Texte d'introduction à l'exposition Superarchitettura », 1966, cité et traduit dans *Les Années Pop, op. cit.*, non paginé, document 66.45.

<sup>920</sup> Cette théorie était déjà présente dans le rapport de thèse d'Andrea Branzi, présenté à la Faculté d'architecture de Florence, en juillet 1966. Voir *Les Années Pop, op. cit.*, non paginé, document 66.49 et BIGNOTTI, Ilaria, *Superstudio, progetti I pensieri 1966-1978, op. cit.*

<sup>921</sup> « Superarchitettura 66 reloaded », exposition tenue dans le cadre du festival « Design Parade 3 », Tour des Templiers, Hyères, du 6 juillet au 21 septembre 2008. Cette reconstitution a été soutenue par le fabricant italien de meubles design Poltronova, et présentée une première fois en 2007, lors du Salon du meuble de Milan, à la Galleria Carla Sozzani. Le commissariat d'exposition est assuré par Francesca Balena Arista.

<sup>922</sup> Notons cependant que, selon Ilaria Bignotti, la reconnaissance de l'importance de cette exposition, ainsi que du deuxième volet qui eut lieu en 1967, ne fut pas immédiate, même en Italie : elle fait ainsi référence au « (...) silenzio sotto il quale erano passate le due mostre *Superarchitettura* del 1966 e del 1967 (...) » (le silence sous lequel avaient été passées les deux expositions *Superarchitettura* de 1966 et 1967). BIGNOTTI, Ilaria, *Superstudio, progetti I pensieri 1966-1978, op. cit.*, p.8 (notre traduction).

autrichienne), qui fut présentée à Vienne, avant de parcourir différentes villes en Autriche, en Allemagne, en Suisse et enfin aux Etats-Unis au cours de l'année 1975. Cependant, ces expositions ne sont que très peu documentées, et il semble qu'aucune d'entre elles n'ait bénéficié de la renommée et de l'impact qu'avaient pu avoir les expositions anglaises et italiennes.

## *b- Les Biennales et Triennales*

En parallèle de ces évènements nationaux ou locaux ponctuels, il convient de souligner ici le rôle des expositions à périodicité régulière, qui permettent de constater l'évolution du travail des artistes ou des architectes, mais aussi de déceler les principales problématiques d'une période chronologique donnée.

A ce titre, il semble qu'en Europe, entre 1960 et 1975, trois évènements puissent être cités en références : la Biennale de Venise, la Triennale de Milan et la Documenta de Kassel.

Créée en 1895, la Biennale de Venise est la plus ancienne de ces manifestations. Destinée à l'origine à être un évènement artistique national, cette exposition prit, dès la première année, une envergure internationale. Dans les années 1960, cette biennale s'imposa comme la vitrine de l'avant-garde internationale, surtout à partir de l'édition de 1964, au cours de laquelle les artistes européens purent découvrir le Pop Art. L'attribution du prix récompensant les artistes étrangers à Robert Rauschenberg cette année-là en est la preuve symptomatique.

Progressivement, certains architectes furent autorisés à exposer à la Biennale, à commencer par Constant, qui bénéficia d'une salle entièrement consacrée à la *New Babylon* dans le pavillon des Pays-Bas lors de la 33<sup>e</sup> édition de la Biennale, en 1966. Le fait que Constant soit peintre de formation et qu'il expose des représentations ou des maquettes a pu entrer en considération dans ce choix, car l'architecture ne bénéficia de sa propre section dans la Biennale qu'à partir de 1975.

La Biennale de Venise fut aussi le lieu de débats et de contestations, comme lors de la 34<sup>e</sup> édition, en 1968, lorsque les artistes, concernés par les mouvements de protestation, couvrirent ou retournèrent leurs œuvres et empêchèrent l'ouverture de certaines parties de l'exposition. Un incident faillit également éclater en 1970, au sujet du Pavillon Français, dont la conception avait été confiée à Claude Parent, comme se le remémore Gérard Mannoni (né en 1928) :

« Autant j'ai été en dehors de l'*Architecture Principe* autant je me suis senti concerné, puis partie prenante, dans la proposition de Claude Parent de réunir

plusieurs artistes pour investir le pavillon français de la Biennale de Venise. Après plusieurs semaines, C. Parent chercha à faire réaliser nos élaborations et se heurta aux entrepreneurs qui refusèrent de construire sans artiste sur place<sup>923</sup>. Ce fut le moment où la participation française allait exister ou pas. C'est alors que je proposais de partir à Venise pour diriger et animer une équipe de charpentiers avec J.-P. Cousin<sup>924</sup> et réaliser ainsi ce que l'ensemble des artistes avaient conçu en maquette dans mon atelier. Cette expérience concrétisa la possibilité d'aboutir à un programme architectural remanié par plusieurs artistes le dynamisant, pour le rendre "espace de vie". Ni le projet Parent, tel qu'il nous l'avait livré, ni des actions échevelées d'artistes sans structure architecturale n'auraient abouti au même résultat. »<sup>925</sup>

Une fois encore, le rôle de l'architecte reste ambigu : il semble que les organisateurs de cet événement artistique aient accepté et compris la présence d'architectes en tant que concepteurs ou techniciens, mais n'aient pas pris en compte leur travail graphique, dans un positionnement reflétant un certain cloisonnement disciplinaire.

Il fallut attendre 1980 pour que l'exposition internationale d'architecture de la Biennale de Venise voit officiellement le jour, sous le titre « La presenza del passato » (la présence du passé). Les productions des groupes Superstudio et Haus-Rucker-Co y furent alors exposées pour la première fois, certainement à l'initiative du Directeur de la section architecture, Paolo Portoghesi. Cependant, cette « reconnaissance » – si cela en est une – intervient trop tardivement pour qu'il soit possible de conclure à une prise en considération du travail architectural polémique de ces groupes.

L'architecture visionnaire ou radicale n'a donc jamais réellement pu profiter de la Biennale afin de diffuser ses idées, et n'y a été admise qu'une fois entrée dans l'histoire, en tant que « présence » d'un passé déjà révolu.

---

<sup>923</sup> Afin de mettre en œuvre la « Fonction oblique » qu'il défendait, Parent avait en effet dessiné un pavillon dont les murs et ouvertures seraient « obliques », mais également animé par des sculptures « obliques ». Les entrepreneurs italiens, devant la complexité et l'exigence d'un tel projet, et en raison des délais impartis, avaient alors tenté de refuser les directives, ce qui contraria fortement Claude Parent.

<sup>924</sup> Jean-Pierre Cousin, sculpteur français né en 1941.

<sup>925</sup> MANNONI, Gérard, *Lettre à Michel Ragon*, 3 septembre 1981, reproduite dans RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, op. cit., p.141.

Second évènement artistique italien régulier, la Triennale de Milan a également joué un rôle important pour la présentation et la diffusion du travail des architectes, peut-être même, dans une certaine mesure, de façon plus concrète que la Biennale de Venise qui resta longtemps centrée uniquement sur la production artistique.

La Triennale de Milan affichait en effet dès sa création, en 1923, la volonté de mettre en valeur les arts décoratifs et l'industrie<sup>926</sup>, dans une réflexion soulignant l'interaction et l'innovation. Dans les années 1950, cet évènement s'est imposé comme une référence dans le domaine du design industriel et des plans d'urbanisme. Au cours des années 1960, ce sont des problématiques sociales qui vont être proposées à la réflexion des artistes, architectes et designers, autour de trois thèmes : « La casa e la scuola » (la maison et l'école, 1960), « Tempo libero » (le temps libre, 1964), et « Il grande numero » (le grand nombre, 1968).

C'est à l'occasion de ces troisièmes rencontres à dimension socioéconomique qu'Archizoom<sup>927</sup>, Superstudio, Hans Hollein<sup>928</sup> et Archigram furent réunis pour la première fois dans une même exposition qui, bien que largement perturbée par l'occupation que mirent en place anarchistes et étudiants italiens durant une dizaine de jours, demeure un jalon important pour la connaissance mutuelle des différentes avant-gardes architecturales européennes.

Le groupe Archigram présenta à cette occasion son installation intitulée *Milanogram* (cat. 260-261). Comme à leur habitude, les membres du groupe anglais firent leur possible pour créer un environnement indépendant, détaché du reste de l'exposition. Leur espace était conçu selon un plan précis, il était entièrement occulté et on y accédait par une rampe. Les visiteurs se trouvaient alors de part et d'autre ou en dessous d'une sorte de long tube en plastique gonflé – mesurant 18 mètres de long et 2,9 mètres de diamètre – suspendu au plafond et recouvert sur ses deux côtés de messages et d'images. Le lieu, éclairé par des spots et des projecteurs de diapositives et de films,

---

<sup>926</sup> D'abord intitulée « Esposizione internazionale delle arti decorative » (exposition internationale des arts décoratifs), elle prend en 1930 le nom de « Esposizione Triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne » (exposition triennale internationale des arts décoratifs et industriels modernes), puis en 1936 celui de « Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna » (exposition triennale internationale des arts décoratifs et industriels modernes et de l'architecture moderne). Ce dernier nom sera conservé jusqu'en 1973, et connu ensuite de légères modifications. La particularité de cette triennale est de donner un thème général pour chaque édition, depuis sa création.

<sup>927</sup> Archizoom présenta alors son énigmatique *Centro di cospirazione eclettica*.

<sup>928</sup> Hollein avait alors en charge le pavillon de l'Autriche, baptisé « Austriennale ». Voir HOLLEIN, Hans, « Austriennale », *Bau*, n°3, 1968, p.57.

était signalé par une enseigne en néon, indiquant « Greater Number, Popular Pak, Milanogram » (cat. 262-263). L'humour caractéristique des anglais est ici sensible dès l'approche de l'installation, ainsi que leur permanente réflexion sur la société de consommation. Cet espace était conçu, à l'image du magazine, comme une accumulation de théories, de projets, de slogans et de prototypes, assemblés sans ordre apparent. Chaque cycle de douze minutes de projections devait permettre aux visiteurs d'expérimenter l'architecture, dans toutes les directions, et toutes les dimensions.

L'approche d'Archigram de la problématique est intéressante en ce qu'elle propose de prendre le contrepied de l'angoisse sous-jacente à une thématique telle que celle du « grand nombre », comme les architectes le relateront quelques années plus tard, lors de la publication de leur première monographie :

« The problem of "greater number" is seen as the central issue of man's survival as an individual in the face of pressures of history, technology and tolerance. Being basically optimistic, the group have turned the problem back on itself. Greater number tends to mean repetition, noise, boredom, optimization: but it need not. It can also mean service, exchange, consumerange, the beaking down of barriers. It is this paradox that is intriguing as a design problem. We can (as individuals) choose between the mass items and reach a range and excitement far beyond the possibilities of previous environments. We can take advantage of techniques like market research, high-stress technology, consumer-assembly but make sure that the context for them breaks out of the limited barriers of taste, town planning and the various mystiques invented by so-called "experts". »<sup>929</sup>

---

<sup>929</sup> (Le problème du « grand nombre » est perçu comme la question centrale de la survie de l'homme en tant qu'individu obligé de faire face aux pressions de l'histoire, de la technologie et de la tolérance. Etant par nature optimiste, le groupe a réussi à inverser le problème. Le plus grand nombre a tendance à signifier la répétition, le bruit, l'ennui, l'optimisation : mais cela n'a pas forcément lieu d'être. Il peut aussi signifier le service, l'échange, la consommation, l'effondrement des barrières. C'est ce paradoxe qui est fascinant en tant que problématique de design. Nous pouvons (en tant qu'individus) choisir entre d'une part, les produits de masse, et d'autre part, atteindre toute une gamme et un niveau d'excitation dépassant de loin les possibilités des environnements antérieurs. Nous pouvons tirer avantage des techniques telles que la recherche de marché, la technologie de haute tension, l'assemblage par le consommateur tout en s'assurant que le contexte propice à ces dernières repousse les barrières étriquées du goût, de l'urbanisme et des diverses mystifications inventées par des soi-disant "experts"). ARCHIGRAM, « Greater number », *Archigram*, n°8, 1968, non paginé (notre traduction).



En guise d'illustration de cette approche optimiste de l'avenir de l'architecture destinée au grand nombre, David Greene expérimenta lors d'un *happening* qui marqua les esprits, l'*Inflatable suit home*. Illustrant ainsi le principe du « popular pak », le « kit » de survie populaire, il « enfile » (d'où le terme de « suit »), puis gonfla autour de lui l'équipement plastique destiné à lui servir de maison. Muni d'un matelas très fin et de lunettes *info-gonks* (cat. 254-255), Greene se mit ainsi en scène, vêtu seulement d'un caleçon<sup>930</sup> et allongé sur le sol, devant les visiteurs ébahis (cat. 264). L'illustration de la solution de l'habitat pour le plus grand nombre se résumait donc à une simple bulle transparente, dans laquelle la technologie est sous-jacente – Greene semble avoir chaud et pouvoir relier ses lunettes à un réseau de communication invisible – mais non exacerbée. Les notions de survie, d'urgence, d'abri de fortune semblent émaner de cette installation et lui confèrent une tonalité négative, évoquant plus une catastrophe qu'une vie de plaisir consommatoire et technologique...

Créée en 1955, la « Documenta » de Kassel (Allemagne), s'imposa rapidement comme l'une des expositions d'art contemporain les plus importantes, rivalisant avec des événements plus anciens, dont la réputation n'était plus à faire. Installée au cœur du Fridericianum, bâtiment néoclassique et austère, cette rencontre quinquennale accueillit à deux reprises, lors de la 5<sup>e</sup> édition en 1972 et de la 6<sup>e</sup> édition en 1977, le groupe autrichien Haus-Rucker-Co. Le choix d'inviter ce groupe en 1972 est sans doute dû au secrétaire général de cette édition de la Documenta, Harald Szeemann<sup>931</sup>, qui tint le rôle de Directeur artistique, ce qui était inédit pour cette manifestations. Il décida ainsi qu'à

---

<sup>930</sup> En posant en sous-vêtements dans l'*Inflatable suit home*, Greene témoigne également de la disparition de toute pudeur et de la négation du besoin de porter des vêtements conventionnels. Il est notoire que Reyner Banham avait lui-même posé nu en 1965 dans une bulle transparente (*Environment bubble*), annonçant, provocant : « And privacy ? This seems to be such a nominal concept in American life as factually lived that it is difficult to believe that anyone is seriously worried. ». (Et la vie privée ? Celle-ci paraît être un concept tellement minime de la vie américaine telle qu'elle est réellement vécue qu'il est difficile de croire que quelqu'un puisse sérieusement s'en inquiéter.). BANHAM, Reyner, « A Home is not a house », *Art in America*, n°2, avril 1965, p.79 (notre traduction).

<sup>931</sup> L'importance du rôle d'Harald Szeemann est soulignée par Peter Cook et Ron Herron dans un article paru en novembre 1970, alors que le groupe Archigram espérait participer à la 5<sup>e</sup> Documenta : « We are lucky because Harold Szeeman [*sic.*] (who is the secretary general and the moving force of the next *Documenta*) has deliberately chosen to break with the fixed art exhibition to get out into the town and to use the field and to use large buildings as workshops: and to make possible the comprehension of space, the sky, the mind and the weather as part of a perceived event. » (Nous sommes chanceux parce que Harold Szeeman (qui est le secrétaire général et la force motrice de la prochaine *Documenta*) a délibérément choisi de rompre avec l'exposition artistique figée pour sortir dans la ville et utiliser les terrains et grands bâtiments comme des ateliers : et rendre ainsi possible la compréhension de l'espace, du ciel, de l'esprit et de la météo comme partie prenante de l'évènement tel qu'il est perçu.). COOK, Peter, HERRON, Ron, « Instant City in progress », *Architectural Design*, n°7, novembre 1970, p.572 (notre traduction).

partir de cette année-là, la sélection d'œuvres en fonction de leurs qualités d'individualité et de nouveauté serait abandonnée au profit d'un thème général fédérateur, auquel les œuvres devraient correspondre. Le thème choisi en 1972 fut ainsi : « Questioning reality – pictorial worlds today », une ouverture qui permit à des créateurs d'un genre nouveau d'entrer à la Documenta, ce qui profita à Haus-Rucker-Co.

En guise de « questionnement de la réalité », les membres du groupe autrichien proposèrent un prototype dérivé du projet *Pneumacosm* (1967-1971), *Oasis n°7* (1972, **fig. 103**). Conçue comme une unité d'habitation autonome « prête-à-brancher » sur une façade d'immeuble, cette « bulle » en P.V.C. de huit mètres de diamètre<sup>932</sup> fut fixée à la façade du musée Friedericianum par une structure métallique. Gonflée à l'aide d'une puissante pompe à air, cette « cellule parasite » – pour reprendre le terme de Chanéac – était agrémentée de deux palmiers sur lesquels était fixé un hamac, l'ensemble s'opposant à la rigueur néoclassique du bâtiment, et formant une « verrue » incongrue porteuse de l'idéal de vie de ses concepteurs.

La présence de l'architecture à la Documenta fut donc placée sous le signe de la provocation et de l'incitation à la réflexion, dans le cadre d'une œuvre éphémère à mi-chemin entre construction et *happening*.

---

<sup>932</sup> 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 constituent plus un obstacle.

### *c- Les Expositions Universelles*

« Les grandes expositions ont toujours exprimé la plastique de leur temps, une certaine mode à son apogée coexistant avec quelques essais courageux "d'avant-garde" et quelques réminiscences de modes passées. »<sup>933</sup>

L'étude des expositions artistiques internationales à périodicité régulière a permis de constater que l'architecture y était faiblement représentée, et qu'elle ne bénéficiait la plupart du temps que d'un rôle secondaire. En revanche, à l'occasion des Expositions Universelles, l'architecture était considérée comme la pierre d'angle des événements<sup>934</sup>. En effet, ces manifestations festives ont conservé, depuis leur création au XVIII<sup>e</sup> siècle, une vocation à la fois pédagogique et compétitive, qui trouva dans l'architecture son *medium* de prédilection :

« Une exposition est une manifestation qui (...) a un but principal d'enseignement du public, faisant l'inventaire des moyens dont dispose l'homme pour satisfaire les besoins d'une civilisation et faisant ressortir dans une ou plusieurs branches de l'activité humaine les progrès réalisés ou les perspectives d'avenir. »<sup>935</sup>

En créant et en exposant son pavillon lors de ces mois de festivités, chaque pays pouvait ainsi faire la démonstration de l'état d'avancement de sa technologie – et donc de son économie. Ces expositions étaient basées sur l'interactivité, permettant au public de participer activement aux installations, et de se projeter mentalement dans un autre pays,

---

<sup>933</sup> « Formes 37 », *L'Architecture d'aujourd'hui*, août 1937, cité dans *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, catalogue d'exposition au Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 1<sup>er</sup> juin au 12 septembre 1983, Paris, Editions des Arts Décoratifs, Herscher, 1983, 351 pages, p.233.

<sup>934</sup> Le rôle de l'architecture dans les Expositions Universelles ne cessa de croître au fil du XX<sup>e</sup> siècle, comme le rappelle François Robichon : « Enfin, l'architecture tend à occuper une place prééminente dans la représentation des trois ordres – Plastique, Politique, Commercial – présents dans l'Exposition. Elle devient le principal medium, donc l'enjeu de toutes les rivalités ou compétitions imaginables et transforme l'Exposition en exhibition architecturale. ». ROBICHON, François, « Vers une architecture d'exposition 1925-1970 », in *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, op. cit., p.233.

<sup>935</sup> Bureau International des Expositions (B.I.E.), « Article premier », *Amendement de 1972*, cité dans GALOPIN, Marcel, *Les Expositions internationales au XX<sup>e</sup> siècle et le bureau international des expositions*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997, 361 pages, p.96.

dans une installation technique complexe (locomotive, usine technologique par exemple), ou dans l'avenir.

Dans les années 1960-1970, deux expositions universelles vont avoir lieu, la première en 1967 à Montréal, et la seconde en 1970 à Osaka. L'étude de ces événements internationaux peut permettre de déceler les grandes tendances architecturales et industrielles, et d'apporter des éléments nouveaux permettant de mieux comprendre et situer la production « de papier » des groupes d'architectes prospectifs.

L'Exposition Universelle de 1967 avait pour thème « Terre des Hommes »<sup>936</sup>, elle se déroula à Montréal du 28 avril au 27 octobre, et rassembla soixante-deux nations. Deuxième Exposition Universelle à avoir lieu après les décennies d'interruption liées aux conflits mondiaux<sup>937</sup>, l'Exposition de Montréal se positionne à mi-chemin entre tradition et rupture. Elle conserve ainsi encore certains liens avec la tradition des Expositions Universelles, notamment en raison de la persistance de certains pavillons « catalogues »<sup>938</sup>, accumulant matériel utilitaire, inventions technologiques et œuvres d'art dans une démarche encyclopédique quantitative, mais innove en étant la première Exposition de ce type à valoriser le structuralisme architectonique combiné aux innovations technologiques.

Les différents pavillons de cette exposition se distinguent donc par des jeux de structures et de formes, notamment exprimés dans les toitures dont les angles aigus alternent avec des ovales et arrondis aux dimensions audacieuses. La démonstration technologique que constitua ainsi le Pavillon des Etats-Unis (**fig. 134**), réalisé en aluminium et plexiglas par Richard Buckminster Fuller, avec son diamètre de 76 mètres, eut également un impact psychologique fort sur les visiteurs et dans le monde, grâce à la presse et à la télévision<sup>939</sup> notamment. Les Etats-Unis affirmaient alors leur

---

<sup>936</sup> Afin de réguler un tant soit peu les présentations des divers participants lors des Expositions Universelles, tout en les libérant des classifications qui avaient cours depuis deux siècles, l'idée d'une thématique globale vit le jour au XX<sup>e</sup> siècle. Cela coïncide avec la naissance des pavillons à thèmes, pavillons nationaux, puis, plus tardivement, des pavillons privés.

<sup>937</sup> La première Exposition Universelle à avoir eu lieu après-guerre fut celle de Bruxelles, en 1958.

<sup>938</sup> Nous empruntons l'expression à Marcel Galopin. Voir GALOPIN, Marcel, *Les Expositions internationales au XX<sup>e</sup> siècle et le bureau international des expositions*, op. cit., p.216.

<sup>939</sup> Voir à ce sujet le reportage « Les plus beaux pavillons », extrait de l'émission *Caméra* 67, 1<sup>er</sup> mai 1967, consultable aux Archives de Radio-Canada (cf. <http://archives.radio-canada.ca>). Voir aussi « Exposition universelle et internationale 1967 à Montréal », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°121, juin-juillet 1965, p.VII, et *Montréal Exposition 67, Terre des Hommes*, Paris, Banque Nationale de Paris, 1967, 96 pages.

avance technologique ainsi que leur puissance financière<sup>940</sup>, et laissaient imaginer un avenir où les villes seraient couvertes, avec ce que cela suppose en termes de contrôle climatique et donc d'occupation de territoires encore inhabitables... Bien que ce pavillon n'ait pas été totalement adapté aux expositions qui y étaient présentées, et que certains aient jugé l'impression d'ensemble « cahotique », il n'en demeure pas moins l'un des symboles forts de l'imaginaire créatif de cette période, et a d'ailleurs été conservé sur le site<sup>941</sup>.

Le second exemple marquant d'architecture prospective de l'époque ayant servi à la réalisation d'un pavillon, est le pavillon de l'Allemagne, réalisé par Frei Otto en toile de polyester tendue par des câbles métalliques (**fig. 135**). A la fois colossal et aérien, cet édifice était destiné à illustrer les avancées technologiques récentes, permettant d'envisager, grâce aux textiles, des toitures aux portées extrêmement complexes à atteindre avec des matériaux solides. En parallèle, il fut conçu dans l'optique de donner une image moins rigide et militaire de l'Allemagne – l'image d'une « *Swinging Germany* » selon Heinrich Klotz<sup>942</sup> – tout en illustrant la capacité de l'homme à choisir des formes organiques et à introduire plus de souplesse dans les constructions. En effet, les pavillons se devaient aussi de représenter la problématique émanant du thème de l'Exposition, soit comment utiliser le progrès pour le bien de l'humanité.

Le message sous-jacent de ces deux pavillons, ainsi que les matériaux transparents qui furent utilisés, en fit des emblèmes de la recherche sur la dématérialisation de l'architecture et sur le contrôle climatique. Frei Otto envisageait en effet l'avenir en ces termes :

---

<sup>940</sup> Rappelons que le coût de construction de chaque pavillon était à la charge des participants. Dans un contexte de Guerre Froide, le rôle du pavillon des Etats-Unis était capital : en y exposant des navettes spatiales, les américains déclaraient au monde entier qu'ils allaient gagner la course à l'espace, et la forme même du pavillon pouvait appuyer cet imaginaire spatial. A quelques mètres de ce pavillon, mais séparé symboliquement par un bras du Saint-Laurent, celui de l'Union Soviétique, qui devait accueillir initialement l'Exposition Universelle à Moscou, évoquait en revanche, par ses lignes élancées et les nombreux textes patriotiques qui y étaient exposés, une plate-forme pour la propagande nationale, à quelques kilomètres de la frontière américaine... Cependant, en termes de fréquentation, l'Union Soviétique l'emporta sur les Etats-Unis, avec treize millions de spectateurs (contre neuf pour les Etats-Unis) curieux qui se pressèrent pour découvrir la vie « derrière le rideau de fer ».

<sup>941</sup> A l'instar de la Tour Eiffel après l'exposition de 1889, le Dôme de Fuller, souvent surnommé la « balle de golf » en raison du treillis qui le compose, est aujourd'hui réutilisé : il a été restauré et transformé en station d'observation du Saint-Laurent dans le courant des années 1990.

<sup>942</sup> (Une Allemagne dansante, entraînante). L'expression fut choisie pour faire écho à la « *swinging London* », positionnant l'Allemagne dans une dynamique festive à laquelle elle n'était jusqu'alors pas associée. KLOTZ, Heinrich, « Construction and utopia », *UIA Journal of Architectural Theory and Criticism*, vol. 1, n°1, 1988, p.40 (notre traduction).

« Il y aura des maisons dont les quatre murs seront tendus d'une fine membrane transparente maintenue par pression d'air... Dans les cellules destinées au sommeil, le climat sera plus tempéré, dans les volumes enveloppant, il peut être vif. Par beau temps, les murs et le toit s'ouvrent, tout devient espace extérieur. »

Ce sont certainement ces recherches sur la finesse des parois, sur la transparence apportée par de telles structures métalliques porteuses, ou encore sur la possible utilisation temporaire de constructions de ce type qui ont conduit Henri Lefebvre à considérer l'Exposition Universelle de Montréal comme la quintessence de l'obsolescence et de l'éphémère<sup>943</sup>. Sans qu'il soit possible d'attester l'existence de liens directs entre certains architectes européens et des créateurs comme Buckminster Fuller ou Frei Otto, il n'en demeure pas moins que certains aspects de leurs projets coïncident de façon troublante avec des projets de la fin des années 1960 ou du début des années 1970 (Guy Rottier, *Village en carton avec voile tendue*, 1969 ; Haus-Rucker-Co, *Palm-tree Island, Oasis, New York City*, 1971). Il semble donc que l'Exposition Universelle fasse simultanément office de témoin des avancées d'une époque, et de source d'inspiration pour les jeunes architectes<sup>944</sup>.

Du 15 mars au 13 septembre 1970, l'Exposition Universelle eut lieu à Osaka, après plus d'un siècle d'absence sur le continent asiatique. Construite sur le thème du « Progrès humain dans l'harmonie », elle rassembla soixante-quinze nations et vit s'ériger quatre-vingt cinq pavillons. La nouveauté qui explique le surnombre de pavillons est non plus celle de pavillons thématiques communs, comme cela avait été fait à Montréal, mais l'introduction de pavillons privés. Ce choix fut souvent commenté et critiqué, car il renforçait l'ambiguïté commerciale de tels rassemblements, comme en témoigne cet extrait d'article paru à l'époque :

---

<sup>943</sup> « 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. Qu'est-ce qui le montre ? Par exemple la dernière exposition universelle, celle de Montréal. ». LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, *op. cit.*, p.139.

<sup>944</sup> Dès 1972, différents projets de Frei Otto et de Richard Buckminster Fuller, dont ceux réalisés à Montréal en 1967, apparaissent ainsi dans l'ouvrage *Experimental Architecture* de Peter Cook, en tant que références, preuve de leur succès. COOK, Peter, *Experimental Architecture*, *op. cit.*, et particulièrement p.48, 49, 65 et 102.

« Ce devrait être la dernière exposition – en tout cas la dernière à suivre le modèle avec lequel nous nous sommes familiarisés dans les cinquante dernières années. Non que ce soit une mauvaise Exposition selon ce critère familial. Elle présente une réussite architecturale remarquable (...). Mais c'est le concept lui-même qui devient de plus en plus dépassé et ses ambiguïtés plus gênantes – ambiguïté de but entre la promotion commerciale et l'exposition culturelle, ambiguïté de l'objectif du design entre la contribution à l'architecture et aux techniques d'exposition et les "trucs" et, par-dessus tout, l'ambiguïté de conception entre la coopération internationale pour créer une exposition mondiale (...) et les rivalités nationales sous forme de bâtiments séparés pour chaque pays, qui luttent pour attirer l'attention en criant plus fort que leur voisin. »<sup>945</sup>

Outre la dimension prophétique de cet article – il n'y eut plus d'Expositions Universelles pendant près de vingt ans, ce qui changea indéniablement le « modèle » tant décrié – il apparaît que le caractère harmonieux qui devait émaner d'un tel rassemblement n'était pas forcément sensible, par rapport aux enjeux politico-économiques qui ressurgissaient alors. Quoi qu'il en soit, Osaka fut néanmoins un lieu d'innovation remarquable, notamment dans le domaine des structures gonflables, ce qu'illustrent le pavillon Fuji (31 mètres de hauteur, 3369 m<sup>2</sup> de volume) et celui des Etats-Unis, dont la couverture s'étendait sur plus d'un hectare (**fig. 136**). Cette prouesse technique, dont le coût fut environ quatre fois inférieur à celui d'un édifice de même dimension réalisé en matériaux rigides<sup>946</sup>, fut le résultat de plusieurs années de recherches poussées de la part de ses constructeurs, Samuel M. Brody et Lewis Davis<sup>947</sup>. Il est intéressant de noter que ce type de couverture fut par la suite réutilisé pour les stades américains, et en devint même le type prédominant pour le dernier quart

---

<sup>945</sup> Extrait d'un article paru dans *The Architectural Review* en août 1970, cité et traduit dans *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, op. cit., p.184.

<sup>946</sup> Ce faible coût peut s'expliquer par la quasi absence de fondation nécessaire à un tel bâtiment, par la simplicité de mise en œuvre de la structure métallique, par la facilité de transport de la matière première, et par la rapidité de montage.

<sup>947</sup> Notons que les recherches sur ce type de toile à base de fibre de verre, très résistante au feu, furent menées par la NASA à partir de 1967, et réapparaissent déjà dans un projet civil moins de trois ans après. Il s'agit donc réellement d'un travail d'innovation et d'expérimentation inédit, plaçant une fois encore les Etats-Unis dans une position dominante. De plus, les voiles ainsi obtenus s'avèrent très résistants et suffisamment flexibles pour bien tolérer la météorologie japonaise, dont les vents violents peuvent avoir des conséquences dramatiques sur les structures légères.

du XX<sup>e</sup> siècle, prouvant que les innovations techniques présentées lors des Expositions Universelles n'étaient pas purement « gratuites »<sup>948</sup> comme cela était souvent dit, mais qu'elles pouvaient avoir de réelles applications dans la vie quotidienne et être par la suite expérimentées par tous. De plus, le fait que la résistance de la toiture soit obtenue en gonflant le voile de fibre de verre et en le mettant ainsi en tension dans une résille métallique, confirma les anticipations qu'avaient pu proposer certains architectes dès le milieu des années 1960, apportant du crédit à leurs théories (Jean Aubert, *Podium itinérant pour cinq mille spectateurs*, 1967, **fig. 53**).

Osaka marqua ainsi les esprits par la multitude de pavillons aux formes arrondies et colorées, issues des recherches récentes sur les différentes applications des polymères et des polyesters, et par les innovations techniques et cinématographiques qui y furent proposées au public, en avant-première. L'ensemble, coordonné par Kenzo Tange, forma une sorte de foire fantastique, souvent comparée à un Luna-Park<sup>949</sup>, comme l'explique Marcel Galopin :

« Mais, au Japon, Osaka 1970 et Tsukuba 1985 vont plus loin et, sous l'emprise des grandes multinationales, le goût pour la structure gratuite vire au fantastique. C'est, dans un délire de formes géométriques, de couleurs et d'effets d'optique, le déchaînement d'une architecture technologique sans retenue, la désorientation du visiteur qui a perdu tout repère terrestre et qui se heurte, à travers ces cônes ; ces spirales, ces cylindres tronqués, aux fantômes de l'espace, des abîmes ou d'un futur improbable. »<sup>950</sup>

Comme cela fut le cas pour l'Exposition de Montréal, on ne retrouve au sein de cette « hétérotopie »<sup>951</sup>, au sens défini par Foucault, pratiquement aucun des jeunes groupes

---

<sup>948</sup> Dans *Domus*, en 1969, un article de présentation de l'Exposition évoquait ainsi « des réponses acrobatiques et des virtuosités exaspérées... ». « Osaka 70 », *Domus*, n°476, juillet 1969, p.ii.

<sup>949</sup> Voir ROBICHON, François, « Vers une architecture d'exposition 1925-1970 », in *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, op. cit., p.242.

<sup>950</sup> GALOPIN, Marcel, *Les Expositions internationales au XX<sup>e</sup> siècle et le bureau international des expositions*, op. cit., p.235.

<sup>951</sup> « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les



d'architectes prospectifs de l'époque. Certes, les architectes désignés pour réaliser les pavillons à l'occasion de ces rencontres internationales devaient bénéficier d'une renommée et d'une pratique suffisantes, mais, à la lecture de la description de l'exposition, la présence de projets architecturaux avant-gardistes aurait pu sembler justifiée. Seul le groupe Archigram parvint à faire ériger une installation lors de cette Exposition. Inspirée de leur réalisation lors de la Triennale de Milan deux ans auparavant, l'installation *Osakagram* se composait d'une « capsule » dans laquelle le spectateur pouvait pénétrer afin de répondre à cinq questions sur la ville impliquant « the disintegration of the city's significance »<sup>952</sup> :

« We expect that as the majority of people pass through the capsule and ask themselves these questions, the implication of each one after the other will be to suggest that the hallowed role of the "city" will not remain quite so hallowed, it may soften, or dissolve. »<sup>953</sup>

Les membres du groupe anglais semblent avoir été contactés dès 1968 afin d'émettre des propositions quant à leur potentielle participation car ils travaillèrent avec soin la présentation de ce projet, traduisant la problématique générale ainsi que chacune des questions en japonais dans leur magazine<sup>954</sup>. Cependant, malgré le caractère exceptionnel de la possibilité qui leur fut offerte et la parfaite adéquation des problématiques qu'ils soulevaient alors avec le type de structures exposées à Osaka – légèreté, obsolescence, équipements, interaction, citoyenneté, onirisme<sup>955</sup> – certaines difficultés techniques semblent être intervenues :

---

emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies (...). ». FOUCAULT, Michel, « Des Espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p.47.

<sup>952</sup> (La désintégration de la signification de la ville). ARCHIGRAM, « Osakagram », *Archigram*, n°9, 1970, non paginé (notre traduction).

<sup>953</sup> (Nous nous attendons à ce que la plupart des personnes passent à travers la capsule et se posent ces questions, l'engagement de chacun, l'un après l'autre, sera de suggérer que le rôle consacré de la "ville" ne demeurera pas tout à fait aussi sacré, il pourrait s'atténuer, ou se dissoudre.). ARCHIGRAM, « Osakagram », *op. cit.*, non paginé (notre traduction).

<sup>954</sup> Dans deux articles consacrés à l'Expo'70, parus dans *Domus* en 1968 et dans *Architectural Design* en 1969, le pavillon était d'ailleurs annoncé et présenté au même titre que les autres pavillons de l'exposition, avec une apparente certitude de réalisation. Cf. « Archigram at the Osaka World Fair '70 », *Domus*, n°468, novembre 1968, p.9 ; et « Picture-book architecture at Exposition'70 », *Architectural Design*, août 1969, p.412-416, et plus particulièrement la page 416 au sujet d'Archigram.

<sup>955</sup> « Question 1 : do you like a highly organized city ? It may be obviously structured or dependent upon social constraints unseen. Question 2 : do you need the support of many facilities ? Or is it that you have come to expect them, and associate them with the "city" ? Question 3 : does your way of life need a city ? There is the quality of interaction, but what else ? Do you need the garbage ? Question 4 : would you

« Budget problems and electronic confusion produce fiasco instead of triumph. The designed question and answer mechanism was never installed. »<sup>956</sup>

Bien que les membres d'Archigram démentent aujourd'hui l'existence de tels problèmes, le fait que cette installation soit mentionnée seulement dans un unique article en dehors des publications du groupe laisse supposer de réels problèmes techniques, ou un accueil mitigé de la part du public.

Cependant, le fait que le groupe Archigram soit parvenu à occuper une grande partie d'un pavillon thématique, à faire construire l'un de ses projets et à le faire découvrir à des milliers de visiteurs demeure, pour l'époque, une forme d'exploit que seul ce groupe, malgré les réticences émises par certains journalistes, était à même d'accomplir.

---

prefer to be a "citizen" of the world ? And be able to perambulate, or pick up the usefulness of many environments. Question 5 : need there be a gap between your dreams and the real environment... Because we are nearing the point where there need not. » (Question numéro 1 : est-ce que vous aimez une ville hautement organisée ? Elle serait évidemment structurée ou dépendante des contraintes sociales non visibles. Question numéro 2 : est-ce que vous avez besoin du soutien d'un certain nombre d'installations ? Où est-ce que vous vous êtes habitué à les attendre d'office, en les associant à la "ville" ? Question numéro 3 : est-ce que votre mode de vie nécessite la présence d'une ville ? Il y a une certaine qualité d'interaction, mais quoi d'autre ? Est-ce que l'on a besoin des poubelles ? Question numéro 4 : préféreriez-vous être un "citoyen" du monde ? Et d'être ainsi capable d'avancer vos idées, ou de vous rendre compte de l'utilité des environnements divers. Question numéro 5 : Est-il nécessaire qu'il y ait un fossé entre vos rêves et l'environnement réel...Parce que nous nous approchons le moment où nous n'en aurons justement plus besoin.). ARCHIGRAM, « Osakagram », *op. cit.*, non paginé (notre traduction).

<sup>956</sup> (Des problèmes de budget et une confusion électronique créent un fiasco au lieu d'un triomphe. Le mécanisme de question et réponse prévu ne fut jamais installé). WOLFE, Tom, « The Image considered as a structural system », *Architectural Design*, juin 1970, p.292 (notre traduction).

#### *d- Les expositions ayant eu lieu depuis la dissolution des groupes*

Depuis une quinzaine d'années, alors que tous les groupes architecturaux d'avant-garde des années 1960-70 se sont dissouts, à l'exception de Coop Himmelb(l)au, les expositions rétrospectives se multiplient. En 1992, par exemple, l'exposition rétrospective « Haus-Rucker-Co, Objekte, Konzepte, Bauten 1967-92 » eut lieu à la Kunsthalle de Vienne, et le groupe saisit cette occasion pour annoncer officiellement sa dissolution. La même année, au Centre Pompidou, puis au Groningen Museum, « Coop Himmelb(l)au, Construire le Ciel » proposa elle aussi un bilan de plus de vingt années de production. Au cours des années 1990 et 2000, Archigram, Yona Friedman, Constant, et Archizoom bénéficièrent à leur tour de rétrospectives, à travers le monde, et rarement dans leur pays d'origine et d'exercice<sup>957</sup>. La plupart étant encore en vie lorsque ces évènements furent organisés, ils furent sollicités afin de produire de la documentation et, parfois, de participer activement à la mise en place de la scénographie.

Certains, comme les anciens membres du groupe Archigram, prirent ainsi l'habitude de participer activement à la mise en place de toutes les expositions les concernant, en tant que propriétaires des archives du groupe d'une part, mais aussi en tant que commissaires associés des expositions. Cette attitude, qui peut être perçue comme une forme de mainmise sur la mémoire du groupe et sur le discours relatif à sa production, s'explique selon Dennis Crompton, responsable des archives, par une volonté de diffusion des messages du groupe, qui lui paraissent toujours d'actualité. De plus, avec un certain recul, les projets du groupe Archigram s'avèrent souvent porteurs de messages bien plus profonds que ce que l'ironie dont ils usaient pouvait le laisser entendre à l'époque, ce qui est confirmé par le succès qu'ont pu rencontrer certains anciens membres du groupe au sein de leurs propres agences, comme Peter Cook ou Ron Herron.

---

<sup>957</sup> Mise à part l'exposition Archigram qui parcourut trois continents, les autres rétrospectives se déroulèrent dans un ou deux lieux tout au plus : en Hollande pour Yona Friedman (Netherlands Architecture Institute, Rotterdam, mai 1999), en France pour Constant (Musée Picasso, Antibes, 30/06 – 15/10/2001), en Angleterre puis aux Etats-Unis pour Superstudio (Design Museum, Londres, 01/03 – 08/06/2003 puis à la Pratt Manhattan Gallery, New York, 20/11/2003 – 31/01/2004), en Suisse pour Archizoom (Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 20/09 – 30/11/2007).

Depuis le début des années 1990, le groupe a ainsi bénéficié de nombreuses expositions rétrospectives, à commencer par l'exposition itinérante « Archigram expérimental architecture 1961-1974 », qui eut lieu à l'occasion du vingtième anniversaire de sa dissolution. Elle se déroula, entre autres, à la Kunsthalle de Vienne, au Centre Georges Pompidou à Paris, au Design Museum de Londres, au S.F. M.o.M.A. de San Francisco, et à l'Art Tower de Mito, entre 1994 et 2005. Le succès qu'a pu rencontrer cette rétrospective d'une ampleur et d'une longévité inédites, ne peut simplement être expliqué par un phénomène de mode ou d'engouement pour les années 1960-70 ou pour l'ambiance « Pop » des représentations et des maquettes exposées. Il se justifie par l'implication constante des membres du groupe qui contribuent à faire évoluer la scénographie lors de chaque nouvelle présentation, et entretiennent des contacts réguliers avec les grandes institutions artistiques contemporaines, mais il est aussi possible de considérer que ce succès est imputable aux représentations elles-mêmes qui continuent, des décennies après leur production, à avoir un impact fort sur l'imaginaire des visiteurs. De plus, certaines de leurs anticipations ayant depuis vu le jour, il les intègrent à leurs travaux passés afin de leur donner plus d'impact encore : ils utilisent par exemple aujourd'hui des techniques de projections sur écrans géants dont ils rêvaient il y a trente ans, sans pouvoir se le permettre, que ce soit techniquement ou financièrement<sup>958</sup>.

Au cours de ces différentes expositions, certains éléments, comme la reconstitution de leur agence d'architecture ainsi que de certaines maquettes perdues ou détruites, posent la question de la nature des travaux exposés : s'agit-il d'installations, de témoignages historiques ou archivistiques (dans la reconstitution de l'agence, la plupart des accessoires et fournitures sont d'époque), ou d'un refus d'accepter la disparition d'une époque et d'un contexte florissants ? D'autres événements rétrospectifs récents résultent également d'un choix scénographique de reconstitution à l'identique, et de reconstruction complète si nécessaire, d'objets ou de prototypes des années 1960-70. C'est par exemple le cas de l'exposition « Superarchitettura 66 reloaded », reconstituant à l'identique, à l'occasion du Salon du meuble de Milan en 2007, les meubles et formes

---

<sup>958</sup> Lors de l'exposition « Beyond Architecture » du Museum of Modern Art à Oxford (1967), la technique de projection d'images sur des écrans géants avait cependant été expérimentée, mais la technologie actuelle leur a permis de créer de nouveaux jeux visuels, de nouvelles juxtapositions d'images, et de mettre en scène toutes leurs idées sans les contraintes techniques auxquelles ils devaient faire face en 1967.

architecturales colorées présentées plus de quarante ans auparavant à Pistoia, sous l'œil attentif des anciens protagonistes de l'avant-garde « radicale » italienne. Là encore, la démarche ne laisse pas de susciter les questionnements. S'agit-il d'un moyen de revivre une époque révolue ? De profiter de cet événement artistique pour inciter à l'engagement et à la provocation ? Ou encore, peut-on considérer ces rétrospectives mimétiques comme une muséification de la production inventive du passé ? Peut-être enfin pouvons-nous considérer ces évènements, toujours très populaires, comme le constat amer d'un paroxysme architectural créatif et sémantique atteint il y a trente ou quarante ans, et sans égal.

A l'ère de la massification de la médiatisation, les architectes tentèrent d'utiliser au mieux les nouvelles techniques à leur disposition pour diffuser leurs messages, à défaut de pouvoir les concrétiser. Ainsi, en parallèle des moyens plus classiques que pouvaient constituer les expositions et les publications, les groupes se tournèrent vers le film et l'évènement médiatique.

Le groupe Archigram fit une fois encore office de pionnier dans le domaine filmique puisqu'il parvint à réaliser en 1966 un film éponyme, produit par la B.B.C. Conçu comme un reportage de seize minutes, ce film se composait essentiellement de vues en couleurs de projets du groupe, avec, en bande son, les commentaires des jeunes architectes, certains bruitages techniques, ainsi que des extraits de chansons des Beatles. Le message de ce film, qui présentait en détail une sélection de six projets<sup>959</sup>, était celui du questionnement sur le progrès et sur l'adaptation nécessaire de l'architecture à ce dernier. Diffusé à la télévision et lors des expositions du groupe, ce film leur permit de transmettre certains messages clés de leur réflexion, appuyés par des images fortes, capables de marquer les esprits et d'attirer l'attention sur ces groupes d'architectes innovants. Retenons par exemple : « automation is a way of thinking before a way of doing », « cities are first a number of events and only secondly a collection of buildings », « the gap between fact and fantasy narrows », « buildings with no capacity to change can only become slums or ancient monuments »<sup>960</sup>. Soutenue par ces affirmations dignes de slogans, l'idéologie du groupe put atteindre, par l'intermédiaire de ce film, de très nombreuses personnes, en Angleterre essentiellement. De plus, le fait d'être produits par la B.B.C. leur assura une certaine reconnaissance officielle, qu'ils ne parvinrent à obtenir dans le milieu architectural que bien plus tard<sup>961</sup>.

---

<sup>959</sup> Dans l'ordre d'apparition: *Computer City* (1964), *World Fair tower* (1963), *City interchange* (1963), *Walking Cities* (1964), *Capsule house* (1965), *Plug-In university* (1965). Film visionné à l'AA photo library (bibliothèque photographique de l'Architectural Association), à Londres.

<sup>960</sup> (L'automatisation est une façon de penser avant d'être une façon d'agir, (...) les villes sont en premier un ensemble d'événements et seulement en second lieu une collection de bâtiments, (...) le fossé entre les faits [la science] et la fantaisie se rétrécit, (...) des immeubles sans le moindre potentiel de transformation ne peuvent que devenir des bidonvilles ou des monuments anciens.) (notre traduction).

<sup>961</sup> Bien que les membres du groupe Archigram bénéficient d'une certaine reconnaissance dès les années 1970, notamment par le biais de l'enseignement qu'ils dispensaient, on considère en effet que la reconnaissance professionnelle de leur travail n'intervint qu'en 2002, avec l'obtention de la médaille d'or du R.I.B.A.

Créés plus tardivement, les groupes autrichiens et italiens eurent eux aussi recours aux médias pour tenter de diffuser leurs théories plus largement. Les expériences autrichiennes sont très peu documentées, mais on sait cependant que Coop Himmelb(l)au participa à une émission télévisée de l'O.R.T.F. à Vienne en 1970, intitulée « Coop Himmelb(l)au im T.V. ».

Le groupe Superstudio s'essaya quant à lui à la réalisation de films, dans une recherche qui relevait plus de la création artistique engagée que d'une recherche de reconnaissance officielle. Le premier film qu'ils réalisèrent fut d'ailleurs présenté lors de l'exposition « Italy : the new domestic landscape » au M.o.M.A. (New York), en 1972, ce qui confirma la vocation créatrice de ce travail. Il ne s'agissait pas, comme pour Archigram et Coop Himmelb(l)au, d'un reportage mais bien d'une création à part entière, que Natalini commenta en ces termes :

« Determined to fight fire with fire, Superstudio showed an "American-style" advertising short propagandizing a life free from objects. The film was called *Supersurface, or the Public Image of Truly Modern Architecture*, – or *Life* for short – and was part of a series on the Fundamental Acts. Between 1971 and 1973, Superstudio was to produce a chain of illustrated accounts that soon turned into five films : Life, Education, Ceremony, Love, Death. »<sup>962</sup>

Faisant appel à leurs amis, enfants et compagnes, afin d'apparaître à leurs côtés dans les films, les membres du groupe Superstudio choisirent de mettre en scène des images allégoriques illustrant les textes des *Atti Fondamentali* (**fig. 132**). Il s'agissait donc d'un réel travail de production, préparé sous forme de story-board (**fig. 133**) – qui fut

---

<sup>962</sup> (Décidés à combattre le feu par le feu, Superstudio a projeté un court-métrage publicitaire « à l'américaine » de propagande, mettant en avant une vie sans objets. Le film s'intitulait *Supersurface, or the Public Image of Truly Modern Architecture*, – ou *Life* pour faire court – et faisait partie de la série des Actes Fondamentaux. Entre 1971 et 1973, Superstudio allait ainsi réaliser une série de récits illustrés qui allaient rapidement devenir cinq films : Life, Education, Ceremony, Love, Death [la Vie, l'Éducation, la Cérémonie, l'Amour, la Mort].). 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.186-87 (notre traduction). Texte initialement paru le 18 juillet 1977. En réalité, la série de films ne compta que deux volets, *Life* et *Cerimonia*, et fut arrêtée ensuite, certainement en raison de la dissolution du groupe.

d'ailleurs publié dans *Casabella* en 1973<sup>963</sup> – réalisé en couleurs et doté d'une bande-son.

Cependant, ces expériences filmiques demeurent des faits isolés, qui montrent d'une part le réel intérêt des architectes pour l'utilisation de *media* variés pour leurs projets, et d'autre part le désir permanent d'inclure les nouvelles technologies et les mass médias dans leurs recherches. Lorsque les groupes ne disposaient pas des moyens nécessaires à la réalisation d'un film ou d'un documentaire, ils exploitèrent néanmoins les médias en créant des évènements, attirant ainsi la foule et les journalistes, ce qui leur permit de bénéficier d'une certaine publicité. Réalisées en pleine rue ou dans des sites historiques et destinées à susciter l'intérêt et le questionnement, les *aktionen* des groupes autrichiens figurent parmi les meilleurs exemples de ce type de manifestations.

En 1970, le groupe Haus-Rucker-Co installa ainsi un *Giant billiard* dans le Museum des 20. Jahrhunderts, à Vienne. Cette installation, destinée à faire expérimenter les structures gonflables aux visiteurs, était constituée d'une sorte de ring de quinze mètres de côté muni de trois boules de billard d'environ un mètre de diamètre (**fig. 120, 137**). Les visiteurs pouvaient pénétrer à l'intérieur de la structure et jouer à sauter et rebondir sur la structure gonflable, et à faire rouler les boules. Ce type d'installations était rare pour l'époque, et le *Giant Billiard* devint rapidement une « attraction artistique », qui fascinait les visiteurs. L'un d'eux se jeta même d'une loggia du musée afin de pouvoir rebondir plus haut, mais se cassa la jambe lors de son exploit<sup>964</sup>... malgré ce désagrément, l'installation des jeunes autrichiens marqua les esprits par sa capacité à briser les limites entre le spectacle – le ring peut aussi être perçu comme une scène – et l'exposition artistique, et par son questionnement de l'architecture en tant qu'évènement<sup>965</sup>. Ils semblent alors rejoindre le questionnement de leurs confrères du groupe Coop Himmelb(l)au, qui affirmèrent, la même année :

---

<sup>963</sup> Le story-board est reproduit dans l'article « Life, education, ceremony, love, death. Five tales by Superstudio », *Casabella*, n°374, février 1973, p.40-41.

<sup>964</sup> La fascination pour le vol et la lévitation rappelle le « Saut dans le vide » qu'entreprit Yves Klein en 1960, de la fenêtre de sa propre habitation à Fontenay-aux-Roses, prenant lui aussi des risques inconsidérés pour une action artistique éphémère. De cette performance, intitulée à l'origine « Un homme dans l'espace ! Le peintre de l'espace se jette dans le vide ! », il ne demeure qu'un cliché réalisé par Herry Shunk et John Kerder, et qui est depuis soupçonné d'être un photomontage.

<sup>965</sup> Comme le précise Eeva-Liisa Pelkonen, « There was growing awareness from the 1960s on that the problems of architecture could not be solved by understanding it as an autonomous object merely to be contemplated. Architecture had to go beyond mere aesthetic considerations and the visual to beat the postwar aporia. ». (A partir des années 1960, il y avait une prise de conscience croissante sur le fait que



« We decided to have our actions in the street in order to avoid being urged into a museum »<sup>966</sup>.

Le groupe Coop Himmelb(l)au s'imposait alors en effet parmi les groupes les plus prolifiques et inventifs de son époque. Les rares photographies conservées montrent ainsi des scènes populaires et décalées, dans lesquelles la thématique de l'architecture gonflable et éphémère semble s'imposer. En effet, en 1971, le groupe créa trois *aktionen* dans différentes villes, toutes basées sur la déambulation de plusieurs personnes à l'intérieur d'une sphère gonflable de quatre mètres de diamètre. Si la première de ces trois performances se déroula dans le cadre d'un musée et d'une galerie de Bâle (*Basel contact (Unruhige Kugel)*<sup>967</sup>, **fig. 140**), les suivantes par contre prirent place dans les rues de Vienne (*Aktion Wien*) et au château de Schönbrunn (*Aktion Schönbrunn*) (**fig. 141-142**). Le message de ces *aktionen* était le suivant :

« A demonstration showing the possibilities of pneumatic construction. The person walking within it makes the sphere move. »<sup>968</sup>

Commentaire bien laconique pour une manifestation qui attira les journalistes et les passants, les intriguant par son aspect inhabituel, provoquant, mais aussi « gratuit » : à la différence des architectes italiens qui considéraient eux-mêmes leurs créations comme une forme de propagande, les architectes autrichiens se contentèrent de déambuler dans les rues, à l'intérieur de leur bulle, en adoptant des poses calculées. Aux notions d'habitat minimum et de survie se greffent alors d'autres notions issues de l'imaginaire collectif, et une certaine vanité semble s'imposer : à observer ces architectes tourner en rond dans leur bulle, l'image absurde d'animaux de cirque ou de

---

les problèmes de l'architecture ne pourraient pas être résolus par une compréhension de celle-ci en tant qu'objet autonome, uniquement destiné à être contemplé. L'architecture a du dépasser des considérations purement esthétique et tout ce qui relève du visuel afin de résister à l'aporie d'après-guerre.). PELKONEN, Eeva-Liisa, *Achtung architektur! Image and phantasm in contemporary Austrian architecture*, *op. cit.*, p.13 (notre traduction).

<sup>966</sup> (Nous avons décidé de produire nos performances dans la rue afin qu'on ne nous pousse pas à intégrer les collections d'un musée.). COOP HIMMELBLAU, *Architecture is now : projects, (un)buildings, actions, statements, sketches, commentaries, 1968-1983*, *op. cit.*, p.166 (notre traduction).

<sup>967</sup> « Unruhige kugel » signifie sphère en mouvement. Cette performance eut lieu dans un premier temps à la kunsthalle puis à la Galerie Stampa, à Bâle, en Suisse.

<sup>968</sup> (Une démonstration illustrant les possibilités de la construction pneumatique. La personne qui marche à l'intérieur de la sphère la fait avancer (rouler).). COOP HIMMELBLAU, *Architecture is now : projects, (un)buildings, actions, statements, sketches, commentaries, 1968-1983*, *op. cit.*, p.166 (notre traduction).

hamster tournant dans leurs roues fixes se dessine... Le message se fait hermétique. Selon Eeva-Liisa Pelkonen, une piste d'interprétation est à rechercher dans l'évènement en lui-même :

« What interests us here is this ability to expand the notion of signification. Architecture is transformed into a tactile image that carries the sensation of a happening. Even though the actual event has not yet occurred, its presence is tangible. Because it creates suspense and refuses disposition as a piece of equipment, architecture becomes an event – something taking place. »<sup>969</sup>

En Italie, à l'exception de quelques manifestations utilisant elles aussi le gonflable afin de diffuser certaines théories<sup>970</sup>, la notion de performance architecturale semble moins présente.

Au-delà des publications et des expositions, les architectes vont plutôt avoir tendance à se tourner vers la théorie, et l'organisation de congrès ou de débats, afin d'exposer en public leurs approches novatrices. Cette attitude s'inscrit dans un contexte intellectuel fort en Italie au début des années 1970, auquel l'architecture ne pouvait échapper, comme en témoigne le premier congrès d'envergure de ce type organisé à Turin en 1969, « Utopia E : O Rivoluzione », précédemment évoqué<sup>971</sup>.

Enfin, il semble que dans les différents pays d'Europe, un dernier moyen, dont il ne reste que peu de traces aujourd'hui, ait été utilisé par les architectes pour transmettre leurs idées innovantes, l'enseignement. En effet, comme le rappelle Adolfo Natalini, durant leurs années d'implication au sein des groupes d'avant-garde, la plupart des architectes de l'époque commencèrent à enseigner :

---

<sup>969</sup> (Ce qui nous intéresse ici est la capacité d'élargir la notion de signification. L'architecture est transformée en une image tactile qui porte en elle la sensation d'un événement. Même si l'évènement en particulier ne s'est pas encore produit, sa présence est palpable. Parce qu'elle crée un effet de suspense et refuse d'être considérée comme un morceau d'équipement, l'architecture devient un événement – quelque chose qui a lieu.). PELKONEN, Eeva-Liisa, *Achtung architektur ! Image and phantasm in contemporary Austrian architecture*, op. cit., p.22.

<sup>970</sup> En mai 1968, par exemple, la performance « Urboeffimero 6 », sorte de parade gonflable organisée par le groupe italien UFO sur la Piazza del Duomo, à Florence, bloqua délibérément le trafic afin d'attirer l'attention. Cet évènement donna lieu à des photographies et à un film de 3 minutes 27 secondes, qui est parfois diffusé aujourd'hui lors de festivals de films d'artistes (il fut notamment projeté en mars 2007 à Milan, lors du festival « Videolt 9 »).

<sup>971</sup> Voir à ce sujet l'article suivant : Soleri, Paolo, WRIGHT, Jules-Noel, « Utopia e o Rivoluzione: Utopia and/or Revolution », *Perspecta*, vol. 13, (1971), pp. 281-285.

« For many years (from 1966 to 1972) we developed our critical discourse on the human environment, employing various means, from plans to exhibitions, from films to teaching. But the two areas in which we tried to make an impact, the cultural sector and publishing, seemed far too restrictive. In the last two years we have worked mainly in universities and other educational establishments, here and abroad. And from these years of patient yet committed activity, we have neither studies nor pictures – and neither would we wish for any. »<sup>972</sup>

A l’instar des membres du groupe Archigram, qui enseignèrent pour la plupart dès le milieu des années 1960<sup>973</sup>, les architectes italiens comprirent que l’enseignement représentait, en plus des publications et des expositions ponctuelles, une opportunité de diffuser leur savoir à très grande échelle, en transmettant leurs idées aux nouvelles générations, qui seraient peut-être à même de réaliser ce qu’eux-mêmes n’étaient pas parvenus à mettre en œuvre.

---

<sup>972</sup> (Pendant plusieurs années (de 1966 à 1972) nous avons développé notre discours critique sur l’environnement humain, mettant en action différents moyens, des plans aux expositions, des films à l’enseignement. Mais les deux domaines par lesquels nous avons essayé d’avoir un impact, le secteur culturel et l’édition, paraissaient trop restrictifs. Au cours des deux dernières années nous avons travaillé principalement au sein des universités et d’autres établissements d’enseignement supérieur, ici et à l’étranger. Et de ces années d’efforts patients mais toujours engagés, il ne nous reste aucune étude ni photographie – et de toute façon nous ne souhaiterions pas qu’il en soit autrement.). NATALINI, Adolfo, « How great Architecture still was in 1966... (Superstudio and Radical Architecture, Ten Years on) », in VAN SCHAİK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76, op. cit.*, p.188 (notre traduction). Texte initialement paru le 18 juillet 1977.

<sup>973</sup> Comme le nota à juste titre Hans Hollein, « Their ideas are always for *people*, for a better *life* for people. There may be a lot of exclusions. But then there are so many who can continue and expand their work. Archigram (the people) have also to be understood as teachers, *Archigram* (the magazine) as an educational campaign. ». (Leurs idées sont toujours destinées aux *personnes*, à fournir une *vie* meilleure à ces personnes. Il y a peut-être des questions irrésolues, des exclus. Mais il y a aussi tant de gens qui pourront poursuivre et élargir leur travail. Archigram (les membres du groupe) doivent aussi être compris comme des enseignants, *Archigram* (la revue) comme un campagne d’éducation.). HOLLEIN, Hans, « A comment from Hans Hollein », in COOK, Peter (ed.), *Archigram, op. cit.*, p.6 (notre traduction).

## **B Diffuser**

### *a- L'importance des publications pour les groupes d'architectes*

En l'absence de commandes, nombre de jeunes architectes des années 1960-70 tentèrent de transmettre leurs idées en exerçant une activité d'enseignement, en organisant régulièrement des expositions, et en publiant des articles et des ouvrages : ces trois approches leur permettaient de toucher les jeunes architectes et un lectorat spécialisé, mais aussi, en parallèle, un public plus large.

En ce qui concerne les publications, on discerne deux cas de figure, selon que les architectes bénéficiaient d'une certaine reconnaissance et étaient publiés dans des revues nationales ou internationales à grand tirage, ou devaient recourir, comme l'évoque Jean-Paul Jungmann au cours de cet entretien, à l'auto publication :

« C'est là que j'ai commencé à réaliser que nous avons été handicapés par ce contexte politique qui ne nous permettait pas de nous amuser aussi facilement. Et donc en 1975, je me suis dit qu'il n'y avait aucune raison pour que je ne fasse pas les projets que j'avais envie de faire et que j'allais au moins les publier. C'était la seule manière d'avancer. Faire des projets en chambre, s'ils ne sont pas vus par d'autres, ça ne sert à rien. Et puis nous avons cette habitude de l'auto-publication – comme d'ailleurs tous les fabricants de projets théoriques qui depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, depuis Fischer Von Erlach, Le Piranèse, puis Karl Friedrich Schinkel au XIX<sup>e</sup> siècle, se sont eux-mêmes publiés. Le groupe Archigram publiait des petits fanzines. D'autres publiaient des affiches comme Superstudio par exemple. Donc l'auto-publication est une tradition des projets théoriques, c'est ce que l'on fait jusqu'au moment où les revues d'architecture s'intéressent à vous et publient vos propres productions. »<sup>974</sup>

---

<sup>974</sup> Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.4.

La pratique de l'auto publication était l'une des plus fréquentes à l'époque, car les revues architecturales ne publiaient le plus souvent que les architectes ayant déjà construit ou remporté un concours, ce qui n'était pas le cas des jeunes groupes considérés comme radicaux ou avant-gardistes.

L'une des plus anciennes et des plus célèbres revue de type « fanzine » de l'époque, éditée par des jeunes architectes, fut celle du groupe Archigram, qui sera étudiée en détail par la suite. Apparu dans un contexte de prolifération des magazines amateurs<sup>975</sup>, ce magazine sut se distinguer des autres publications et eut un impact relativement important dans le milieu architectural et étudiant, notamment parce qu'il comportait une mise en forme aussi originale que les idées qui y étaient défendues. Bien que sa diffusion fut limitée, on sait notamment qu'il marqua durablement Adolfo Natalini, qui le découvrit lors d'un voyage à Londres, comme le relate Sander Woertman :

« One of the inspirations for Superstudio were the work and publications of Archigram. (...) Reminiscing about his discovery of the Archigram magazine, Adolfo Natalini talks about how he spent a working vacation with his girlfriend in London when she returned one day with a magazine and let him read it. It was for sale at an art gallery showing modern art. He was very enthusiastic about it and showed it to his friends upon his return. Thus, the magazine found its way to Florence. Apart from the ideas expressed in its pages, the magazine's design also influenced the students : comic-strip drawings, crisp graphics, and photomontages were presented dynamically, inspired by the Pop Art paintings of Roy Lichtenstein among others. But in Italy, so young architects felt, their

---

<sup>975</sup> Dans l'article intitulé « Student magazines in British architectural schools », Neil Steedman dressait, dès 1971, un constat chiffré sur cette multiplication des publications étudiantes : « In 20 years from 1935 to 1955 only four [magazines] were started, the next ten years to 1965 produced 12 more and no less than 20 sprang forth in the five years from 1965 to 1970. Of the 22 schools granted exemption from R.I.B.A. Intermediate before the Second World War all but five have produced one to three magazines whereas none of the 11 schools granted Intermediate recognition after the war have produced any. » (Durant les vingt années entre 1935 et 1955, seulement quatre [magazines] furent lancés, la décennie suivante, jusqu'en 1965, vit la création de douze magazines de plus, et pas moins de vingt nouveaux apparurent au cours des cinq années séparant 1965 de 1970. Sur les vingt-deux écoles ayant été exemptées de contribution par l'intermédiaire du R.I.B.A. avant la Seconde Guerre Mondiale, toutes sauf cinq ont produit un à trois magazines, alors qu'aucune des onze écoles ayant été reconnues par l'intermédiaire du R.I.B.A. après la guerre n'en a produit un seul.). STEEDMAN, Neil, « Student magazines in British architectural schools », *op. cit.*, p.40 (notre traduction).

provocative playfulness, Archigram's projects did little to challenge the existing social order. »<sup>976</sup>

En dépit de la critique du manque d'engagement politique, récurrente de la part des jeunes italiens, il convient de souligner ici l'importance du graphisme, de la mise en page, et de l'image en général, dans l'influence que pouvait avoir le groupe anglais : il n'est pas question de s'inspirer d'un plan ou d'une façade, ou encore d'une approche formelle particulière d'une commande ou d'un site, mais bien d'un héritage purement pictural. C'est à ce titre que les publications apparaissent comme capitales dans le domaine de la transmission, de concepts et d'idées d'une part, mais aussi et surtout d'une nouvelle façon d'appréhender et de représenter l'architecture. Ainsi, aux vignettes de bande dessinée d'*Archigram* n°4 (1964) répond le « Storyboard per un film » de Superstudio, présentant le *Monumento Continuo* dans *Casabella* en 1971<sup>977</sup> (**fig. 133**). Marie-Theres Stauffer considère également que les personnages de bande dessinée ou de dessins animés qui peuplent les représentations urbaines sans fin (*No-Stop City*, *Paesaggio interno*, 1970, **fig. 50**) d'Archizoom doivent être lus comme des références – peut-être sarcastiques – au magazine anglais<sup>978</sup>.

---

<sup>976</sup> (L'une des sources inspirations de Superstudio résidait dans le travail et les publications d'Archigram. (...) Se remémorant sa découverte du magazine *Archigram*, Adolfo Natalini raconte qu'au cours d'un séjour de travail à Londres, sa copine lui ramena un jour un magazine et le lui fit lire. La revue était en vente dans une galerie d'art spécialisée en art moderne. Après l'avoir lue, il était très enthousiaste et la montra à tous ses amis dès son retour. C'est de cette manière que le journal a été amené à Florence. Au-delà des idées exprimées au fil des pages, c'est surtout le design visuel (la mise en page) qui attira l'attention des étudiants et les influença : des illustrations de bande-dessinée, des graphismes poignants, et une présentation dynamique des photomontages, inspirés, entre autres, par la peinture Pop Art de Roy Lichtenstein. Mais en Italie, les jeunes architectes considérèrent que les projets d'Archigram, avec leur joie ludique et provocante, ne faisaient pas grand-chose pour contester l'ordre social existant.). 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.149 (notre traduction). Cette anecdote de la découverte du magazine par Natalini à Florence est confirmée par Peter Cook : « Similarly we had no way of knowing how the three Florentine groups might relate, but one day we realised that 50 copies of our funny little magazine (*Archigram*) had been sold in the "Centro D" shop in Florence. ». (De même, nous n'avions aucune idée de la façon dont les trois groupes florentins pouvaient s'entendre, mais un beau jour nous nous sommes rendus compte que 50 copies de notre petit journal cocasse (*Archigram*) avaient été vendues à la boutique « Centro D » à Florence.). COOK, Peter, « Natalini superstudio », op. cit., p.49 (notre traduction). Nous supposons que Cook évoque une librairie de la célèbre maison d'édition florentine Centro Di, dont il aurait retranscrit le nom phonétiquement.

<sup>977</sup> SUPERSTUDIO, « Deserti naturali e artificiali : il monumento continuo. Storyboard per un film », *Casabella*, n°358, 1971, p.18-22. La notion de narration, qu'elle soit filmique ou textuelle, est récurrente chez Superstudio, qui produisit également des contes ironiques grinçants sous le titre « Twelve cautionary tales for Christmas », en 1971. De façon générale, les membres du groupe se plaisaient à explorer des questionnements métaphysiques par le biais de leurs recherches architecturales, et à travailler la dimension littéraire de leurs contributions.

<sup>978</sup> Voir STAUFFER, Marie Theres, « Utopian reflections, reflected utopias, urban design by Archizoom and Superstudio », op. cit., p.32. L'influence du groupe anglais sur l'avant-garde italienne est également

Convaincus de l'importance capitale que pouvaient avoir les publications pour leur travail et pour la diffusion de leurs idées, les groupes italiens publièrent cependant peu par eux-mêmes. Le groupe Archizoom eut néanmoins dès sa formation l'opportunité de publier dans *Pianeta Fresco*<sup>979</sup>, revue auto éditée récemment créée par Ettore Sottsass Jr., et qui ne comporta que deux numéros. Cette revue, considérée, malgré sa faible durée de vie, comme le « portavoce della protesta e della controcultura degli anni settanta »<sup>980</sup>, permit à Archizoom de se positionner dans une certaine avant-garde *underground* à laquelle – par choix ou par fatalité – Superstudio n'eut pas accès.

Les deux groupes contribuèrent également à la revue d'architecture et de design *In*<sup>981</sup>, fondée en 1969, et plus particulièrement lorsqu'Ugo La Pietra en devint le rédacteur en chef, au début des années 1970. Les jeunes architectes italiens trouvèrent alors dans cette revue l'opportunité de collaborer à une étude d'ensemble sur la nouvelle avant-garde architecturale italienne et internationale, et une tribune pour leurs propres théories. Dans le numéro 2-3 (mars-juin 1971), Superstudio put ainsi confronter ses idées sur la « destruction de l'objet », un thème qui fut un leitmotiv pour ce groupe, avec celles de Coop Himmelb(l)au, alors que, quelques pages plus loin, le groupe Haus-Rucker-Co proposait, dans une démarche provocante et métaphorique, de manger l'architecture<sup>982</sup>. L'expérience fut enrichissante pour le groupe, bien que la revue fût relativement peu diffusée<sup>983</sup>, et lui permit de se situer par rapport aux tendances internationales, tout en apportant son regard critique acéré sur l'actualité de l'architecture.

Cependant, dans le domaine de la publication, la plus grande opportunité pour les groupes italiens leur fut offerte par leur ami Alessandro Mendini, rédacteur en chef de

---

traitée et confirmée dans la thèse d'Ilaria Bignotti. Voir BIGNOTTI, Ilaria, *Superstudio, progetti I pensieri 1966-1978*, op. cit., p.11.

<sup>979</sup> La revue fut fondée en 1967 par Ettore Sottsass Jr. et Fernando Pivano. En ce qui concerne les contributions d'Archizoom, citons par exemple : ARCHIZOOM, « Il teatro impossibile », *Pianeta Fresco*, n°2-3, 1968.

<sup>980</sup> (porte-parole de la protestation et de la contreculture des années soixante-dix). BIGNOTTI, Ilaria, *Superstudio, progetti I pensieri 1966-1978*, op. cit., p.13-14 (notre traduction).

<sup>981</sup> *In* fut fondée en 1969 par Pierpaolo Saporito, Paolo Scheggi, Vittorio Cosimini et Ippolito Calvi.

<sup>982</sup> ARCHIZOOM, « Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti », COOP HIMMELB(L)AU, « La Distruzione delle oggetti », HAUS-RUCKER-CO, « L'Architettura comestibile », *In*, n°2-3, mars-juin 1971.

<sup>983</sup> Voir *infra* note 1004.

*Casabella*, qui les invita régulièrement à y écrire. Après que quelques réserves furent émises sur leur présentation de la *No-Stop City* en 1970<sup>984</sup>, le groupe Archizoom se vit essentiellement confier des articles généraux sur l'actualité de l'architecture (« Firenze Università », n°358, novembre 1971) et sur l'avant-garde (« Il ruolo dell'avanguardia », en trois parties, n°363, 364, 365, mars, avril, mai 1972). En revanche, les membres de Superstudio semblent n'avoir écrit dans la revue que dans le but de présenter leurs projets. Ils développèrent ainsi leur série « Vita, educazione, cerimonia, amore, morte » en six articles illustrés, entre juillet 1972 et septembre 1973<sup>985</sup>. Le dernier volet de cette série, « Morte », coïncide étrangement avec la « mort » du groupe, qui se fond progressivement dans les travaux des Global Tools, avant de disparaître<sup>986</sup>. En tenant compte de l'ironie dont étaient capables les jeunes italiens, cette coïncidence ressemble plutôt à une sortie bien orchestrée, s'achevant sur une note théâtrale dramatique :

« Sull'accettazione della morte e la sua scomparsa come condizione per l'eliminazione del bisogno dell'architettura e di tutti gli altri beni rituali accumulati per l'oscuro viaggio. (...)

La nostra unica architettura sarà la nostra vita. »<sup>987</sup>

---

<sup>984</sup> Sander Woertman évoque en effet les réserves émises par l'éditeur de la revue en 1970 : « Not everyone agreed with these ideas, as evidenced by an editorial statement accompanying the publication of the project in *Casabella*. In it, Giovanni Klaus Koenig, *Casabella* editor and professor at the School of Architecture of the University of Florence, distances himself, on behalf of the editorial board, from the publication. The only reason he gives is that, in his eyes, the authors are trying to compete with the great philosophers of the world without their exposition providing any foundation for it. However, he does hasten to note, "But I do have to inform the reader that this represents my personal opinion and that Archizoom's approach to the ideological debate at least has the merit of being new and doubtlessly finds broad support among the young." ». (Tout le monde ne partageait pas ces idées, ce que démontra une déclaration éditoriale accompagnant la publication du projet dans *Casabella*. Dans ce texte, Giovanni Klaus Koenig, l'éditeur de *Casabella* et professeur à l'école d'architecture de l'université de Florence, a pris ses distances par rapport à la publication, au nom du comité de rédaction. La seule explication fournie est qu'à ces yeux, les auteurs ont pris la liberté de se comparer aux grands philosophes du monde sans que leur exposé ne fournisse de fondation solide à cela. Cependant, il n'a pas hésité à souligner, « Mais je me dois d'informer le lecteur qu'il s'agit là de mon opinion personnelle et que l'approche d'Archizoom de ce débat idéologique a au moins le mérite d'être nouvelle, rencontre sans aucun doute un large soutien de la part de la jeunesse. »). 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). En dépit des remarques finales, Archizoom choisit – à moins qu'il n'y fut contraint – de publier la suite de ses réflexions sur la *No-Stop City* l'année suivante dans la revue *Domus*.

<sup>985</sup> SUPERSTUDIO, « Vita », *Casabella* n°367, juillet 1972, « Educazione », *Casabella* n°368-69, août-septembre 1972, « Educazione (2) », *Casabella* n°372, décembre 1972, « Cerimonia », *Casabella* n°374, février 1973, « Amore », *Casabella* n°377, mai 1973, « Morte », *Casabella* n°380-81, août-septembre 1973.

<sup>986</sup> La dissolution du groupe ne fut en réalité effective qu'en 1978, mais il s'agissait alors d'officialiser la fin de l'activité commune des architectes, situation existant depuis la fin des Global Tools en 1973.

<sup>987</sup> (Sur l'acceptation de la mort et de sa disparition comme condition pour l'élimination du besoin d'architecture et de tous les autres biens rituels accumulés pour l'obscur voyage. (...) Notre unique



L'intérêt de ces nombreux articles parus dans la revue *Casabella* ne résida pas seulement dans l'apprentissage éditorial et la diffusion nationale dont bénéficièrent les membres du groupe. En réalité, l'impact de la revue *Casabella* était déjà international et, comparé aux autres groupes qui peinaient à faire éditer leurs articles, ils eurent accès dès le début des années 1970 à un lectorat international spécialisé, fait qui demeure inédit dans le cas de jeunes architectes n'ayant jamais réalisé une seule construction. Ils bénéficièrent également d'un effet de mode, une « italoophilie » consistant pour les architectes européens, et français en particulier, à considérer les publications italiennes comme des références dans le domaine de la pensée d'avant-garde et de la théorie architecturale :

« L'Italie offrait finalement l'équivalent d'une attestation, d'un brevet pour la frange supérieure d'une génération d'architectes qui, si elle acquittait ainsi une forme de "droit d'entrée" au sein du monde intellectuel, n'en perdait pas pour autant l'apport d'une culture et d'un savoir spécifiques. Et puis, comme dans tous les univers culturels, il y a le phénomène des reconnaissances croisées : le fait que l'on soit allé "écouter Tafuri", l'incompréhension première devant une parole réservée aux initiés et aux précurseurs... Cette familiarité avec ce courant, et plus prosaïquement avec les revues étrangères et italiennes en particulier, demeure d'ailleurs un critère distinctif tout à fait pertinent d'une *affiliation* légitime et nombre de mes interlocuteurs ont tenu à me préciser qu'ils ne lisaient alors que des revues italiennes, au moins *Casabella* sinon *Contropazio*, méprisant comme il se devait alors les françaises et condescendant à faire parfois un tour du côté d'*Architectural Design* et des anglo-saxonnes. »<sup>988</sup>

Ce commentaire de Jean-Louis Violeau est révélateur d'une situation complexe en France entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1970, lorsque les architectes français avaient pour la plupart la sensation de ne pas rencontrer dans les publications françaises la stimulation intellectuelle et l'engagement théorique qu'ils recherchaient.

---

architecture sera notre vie.). SUPERSTUDIO, « Vita, Educazione, Cerimonia, Amore, Morte, cinque storie dal Superstudio », « Morte », *Casabella*, n°380-81, août-septembre 1973, p.52 (notre traduction).

<sup>988</sup> VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, op. cit., p.221.

Ainsi, malgré les efforts de *L'Architecture d'aujourd'hui* par exemple pour publier, souvent à l'occasion de numéros spéciaux, des projets non réalisés<sup>989</sup>, les groupes français se tournèrent souvent vers l'auto publication afin d'exprimer librement et avec de faibles contraintes éditoriales, leurs idées nouvelles.

Ainsi, les projets de Constant furent publiés dans le *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, ce qui lui laissa une certaine latitude quant à ses positions et opinions qui, relativement, pouvaient paraître moins polémiques que celles des autres Situationnistes. Cependant, et en dépit d'une relative longévité (onze années), selon Martin Van Schaik, « (...) the journal was not a medium that had much impact beyond the cultural fringe. »<sup>990</sup> De plus, le support éditorial du *Bulletin* restait relativement traditionnel, en ce que les pages étaient essentiellement composées de texte, avec cependant quelques encarts humoristiques parfois, notamment des bandes dessinées précédemment évoquées, apportant un peu de légèreté dans une publication basée sur la revendication et l'engagement.

Il fallut attendre le milieu des années 1970 pour qu'apparaissent, en France, des publications autonomes adoptant des mises en page et des contenus atypiques et engagés. L'un des meilleurs exemples de cette pratique résulte du travail des architectes issus du groupe Utopie, qui créèrent les Editions Aérolande<sup>991</sup>, sans doute encore inspirés par leur ancien mentor, Hubert Tonka<sup>992</sup>.

« Oui, la création des Editions Aérolande et des ouvrages *L'Ivre de Pierres*, dont le premier tome est sorti en 1977. C'est un grand format parce que j'adorais les revues de bandes dessinées et en particulier la collection des 30x40 d'Etienne Robial, où la profondeur de l'impression en noir et blanc était

---

<sup>989</sup> « Recherches », numéro spécial, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°115, juin-juillet 1964 ; « Metamorphosis », numéro spécial, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°135, décembre 1967-janvier 1968.

<sup>990</sup> (le bulletin était un medium qui n'avait pas beaucoup d'impact sur la sphere culturelle.) VAN SCHAİK, Martin, « Psychogeogram : an artist's utopia », in VAN SCHAİK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, op. cit., p.105 (notre traduction).

<sup>991</sup> Comme cela a été détaillé précédemment, Aérolande était aussi le nom de la société de constructions pneumatiques qu'avaient créé Aubert, Jungmann et Stinco dès le milieu des années 1960. Le choix de ce nom pour leur maison d'édition témoigne que leur détachement du groupe Utopie était alors effectif.

<sup>992</sup> Tonka était en effet à l'origine des choix formels et éditoriaux de la revue *Utopie*, comme se le remémore Christian Hauvette : « Déjà la revue *Utopie* est bien faite. Son logo inversé, effet de miroir ou de profondeur, excelle. Mise en page, qualité du papier, typographie splendides. Il faut dire que Tonka sait dessiner, bien. ». HAUVETTE, Christian, « Tonka l'utopiste », in *Ecrire, dessiner un livre d'architecture autour de Hubert Tonka*, op. cit., p.16.

mise en avant. Il me fallait une revue de grand format, qui ne soit pas que de l'information sur l'architecture mais dans laquelle le projet réel, l'œuvre réelle était consignée et donnée à voir. Il n'y avait rien d'autre que des pages successives, c'était ça le projet. Ce n'était pas comme dans les revues d'architecture où on ne voit qu'un petit bout, une information et pour compléter sa vision ou sa compréhension, il faut aller voir le projet ailleurs. (...) Ceci dit, mon entreprise utopique a marché, j'ai réalisé quatre tomes. J'ai aussi fait de nombreuses expositions de ces projets. Et puis ça s'est arrêté en 84 car je voyais bien que ça ne servait qu'aux artistes plasticiens et graphistes de ma revue, mais sans aucune influence apparente en architecture. (...) Mais j'ai été déçu à l'époque par notre non-présence et le silence dans les médias architecturaux. »<sup>993</sup>

Le recours à l'auto publication se retrouve aussi en Autriche à la même période, également motivé par des raisons pratiques et des velléités créatives : les jeunes architectes semblent ne plus pouvoir se satisfaire d'une présentation traditionnelle et obsolète de leur discipline. Selon eux en effet, une architecture innovante, basée sur la communication, le détournement et le collage devrait être présentée sur des supports tout aussi innovants. C'est ce qui conduisit Hans Hollein, Sokratis Dimitriou, Günther Feuerstein, Gustav Peichl et Walter Pichler à créer le magazine *Bau* en 1965<sup>994</sup>, qui, en peu de temps, « devint le porte-parole de nouvelles tendances de l'architecture qui ouvrait ses frontières à l'art, la société et l'imagination. »<sup>995</sup>. C'est donc une pratique basée sur la pluridisciplinarité et l'innovation que les Autrichiens tentèrent d'imposer

---

<sup>993</sup> Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.8. Notons que le soin apporté à cette revue place les architectes dans une démarche différant fortement des choix éditoriaux de la revue *Utopie*, basés sur une certaine indétermination et l'absence de schéma fixe d'un numéro au suivant. Voir à ce sujet HYTHLODÉE, Raphaël, « Voyage aux alentours d'Utopie », *op. cit.*, p.LXIII et BELLÉ, Sophie, « Antoine Stinco », in *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre*, *op. cit.*, p.467.

<sup>994</sup> Pour être plus précis, la revue *Bau* est en réalité la continuité d'une revue plus ancienne, émanant elle aussi de la « Zentralvereinigung der Architekten Österreichs » (l'union centrale des architectes autrichiens), nommée *Der Bau*, publiée depuis 1925. Afin de proposer une publication qui corresponde mieux à l'esprit du temps, et qui reflète les buts de l'Union – représenter les praticiens indépendants et favoriser le développement de l'architecture moderne – les cinq jeunes architectes proposèrent de reprendre la direction éditoriale de la revue et de la refondre en 1965. *Bau* fut publiée jusqu'en 1971, mais l'équipe éditoriale évolua considérablement au fil des années, Dimitriou, Feuerstein et Pichler ayant quitté la revue avant 1967. Voir BUCKLEY, Craig, « From absolute to everything, taking possession in "Alles ist architektur" », *Grey room*, n°28, été 2007, p.108-122.

<sup>995</sup> 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. 89.

dans leur revue. A ce titre, les collages et articles de Hollein sont très représentatifs de la politique éditoriale du magazine, qui laissait une part importante aux projets créatifs et avant-gardistes.

Cependant, malgré la grande indépendance de leur conception et de leur approche de l'architecture, ces architectes parvenaient à réaliser certains de leurs projets, ce qui les distingue nettement des exemples français et italiens évoqués.

En raison de leur diversité, ces exemples révèlent la complexité du contexte éditorial de l'époque pour des architectes peu connus et n'ayant pas de réalisations concrètes à leur actif. Malgré un accès difficile aux grandes revues, il apparaît que la plupart parvenaient à être édités, parfois dans d'autres pays que celui où ils vivaient et exerçaient<sup>996</sup>, parfois en créant eux-mêmes leur support. Dans tous les cas, il semble que le fait de publier soit capital à leurs yeux. Comme le souligne Sander Woertman, cela représentait en effet un enjeu sur le plan idéologique, social et financier :

« But there were other reasons that the media was so important for the radical architects. For one thing, the projects were frequently conceptual in nature, allowing for documentation in words and pictures only through publication. For another, the media too were illustrative of a changing society whose problems the radical avant-garde was addressing. Printed media was the way the emerging consumer society expressed its desires: ads, news and entertainment were communicated through a multitude of magazines and newspapers. Apart from these obvious reasons for the importance of media for the radicals, publishing in a more practical sense also brought in revenue. »<sup>997</sup>

---

<sup>996</sup> Haus-Rucker-Co, par exemple, bénéficia d'une dizaine d'articles entre 1968 et 1973 dans des revues italiennes telles que *In*, *Casabella* et *Domus*, ainsi que d'articles dans la revue anglaise *Architectural Design*, mais fut relativement absent des revues viennoises ou allemandes.

<sup>997</sup> (Mais il y avait d'autres raisons pour lesquelles les médias étaient si importants pour les architectes radicaux. D'une part, les projets étaient fréquemment conceptuels dans leur nature, n'autorisant, pour toute documentation textuelle ou imagée, que le support de la publication. D'autre part, les médias étaient également représentatifs de la société changeante et de ses problèmes, auxquels l'avant-garde radicale s'intéressait. Les médias imprimés représentaient, pour la société de consommation en pleine expansion, le moyen d'expression de ses désirs : la publicité, les informations, et le divertissement communiquaient par le biais d'une multitude de revues et de journaux. Indépendamment de ces raisons évidentes de l'importance des médias pour les radicaux, l'édition, dans un sens plus pratique, était aussi une source de revenus.). WOERTMAN, Sander, « The Distant winking of a star, or the horror of the real », in VAN SCHAİK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, op. cit., p.148 (notre traduction).

La publication architecturale s'avère donc un excellent moyen de communication synthétique, intégrant les moyens d'expression de son temps, voire même certaines techniques commerciales, afin de diffuser au mieux l'image, ou plutôt les images potentielles d'une architecture renouvelée et repensée. Pour le lecteur, comme l'explique Françoise Choay, l'effet de cette architecture rêvée est celui d'une évasion nécessaire et appréciée<sup>998</sup>.

---

<sup>998</sup> « En fait, les maquettes et projets publiés dans les journaux satisfont surtout, chez le lecteur, un besoin de rêve, de mystère, parfois de poésie ; ils lui offrent un moyen d'évasion hors d'une quotidienneté de l'habiter qui est une permanente frustration de technicité, il se sent soumis, rassuré, justifié dans sa démission face aux soucis civiques, dont on peut penser qu'ils constituent cependant une autre face de l'urbanisme. ». CHOAY, Françoise, *L'Urbanisme, utopies et réalités, une anthologie, op. cit.*, p.56.

## *b- Les fanzines étudiantins et le magazine Archigram*

La plus célèbre des revues de l'époque demeure malgré tout *Archigram*, feuillet édité par les jeunes diplômés du groupe éponyme à partir de 1961, et sacré dès 1966 par Reyner Banham « reigning champion of protest mags (...) »<sup>999</sup>. Cependant, lors de la parution du premier numéro, la fragilité et le format d'*Archigram*<sup>1000</sup> ne laissaient pas supposer la longévité – treize années – et le succès auxquels la revue était promise. Ce numéro ne comportait en effet que deux pages, imprimées en noir et blanc à l'aide de « Gestetner »<sup>1001</sup>, il fut essentiellement diffusé à l'Architectural Association et à la Regent Street Polytechnic de Londres et s'adressait, selon Simon Sadler, à « anyone prepared to shell-out "the grand price of 6d and 1/6" – mainly students and newly graduated professionals. »<sup>1002</sup>.

Certains éléments de la mise en page peuvent cependant être considérés comme des signes de la future originalité de la revue, et notamment les encadrés asymétriques et le texte « enroulé » autour des pages, incitant le lecteur à tourner et retourner le feuillet pour le lire. En proposant ce mode de lecture inédit à ses lecteurs – pouvant évoquer certains poèmes surréalistes mais novateur dans le domaine de l'architecture – la revue s'imposa comme un support à la fois ludique et revendicatif, original et surprenant. Les numéros qui suivirent se perfectionnèrent au fil des années, et le « funny little magazine »<sup>1003</sup> augmenta son tirage<sup>1004</sup> et acquit une certaine renommée en Angleterre et dans le monde<sup>1005</sup>. Comme le souligne Marie-Ange Brayer,

---

<sup>999</sup> (le champion en titre des magazines de protestation). BANHAM, Reyner, « Zoom wave hits architecture », *op. cit.*, p.64. Article initialement paru dans *New Society*, le 3 mars 1966 (notre traduction).

<sup>1000</sup> Neil Steedman évoque, en guise de présentation de ce premier numéro: « a 6d. sheet (...) with a collage of eight schemes » (un feuillet à 6 pences (...) avec un collage de huit projets). STEEDMAN, Neil, « Student magazines in British architectural schools », *op. cit.*, p.38 (notre traduction).

<sup>1001</sup> Les Gestetner étaient les premiers photocopieurs tels que nous les connaissons aujourd'hui. Présents dans les écoles d'architecture, ils permirent aux étudiants d'expérimenter de nouvelles techniques de reproduction et de montage pour leurs dessins et leurs textes. Pendant longtemps, le nom de la marque fut utilisé pour désigner les photocopieurs.

<sup>1002</sup> (Toute personne prête à payer / déboursier "le prix conséquent d'1 shilling et 6 pences" – principalement des étudiants et des professionnels récemment diplômés.). SADLER, Simon, « The Brutal birth of Archigram », in *Twentieth century architecture*, n°6, *op. cit.*, p.121 (notre traduction).

<sup>1003</sup> COOK, Peter, « Natalini Superstudio », *op. cit.*, p.48.

<sup>1004</sup> En l'absence de chiffres précis, il est seulement possible de donner une estimation du nombre de copies distribuées, basée sur les entretiens avec Dennis Crompton et Simon Sadler. Il apparaît ainsi que le premier numéro d'*Archigram* fut édité à environ deux-cents ou trois-cents exemplaires, chiffre qui ne cessa d'augmenter pour atteindre environ mille exemplaires en 1964 pour *Archigram* n°4 et entre trois mille et cinq mille exemplaires pour *Archigram* n°9. Ce chiffre, quoiqu'important pour une revue auto

« Pour Archigram, l'édition appartenait au processus de création. Cela faisait aussi partie de l'œuvre du groupe. »<sup>1006</sup>

Outre l'incidence précédemment évoquée d'*Archigram* sur le travail créatif et éditorial de Superstudio, il est possible de déceler des répercussions de cette revue dans le milieu étudiant français, malgré une faible diffusion. Ainsi, selon Jean-Louis Violeau, il est possible de découvrir, dans la mise en page de la revue *Melp !*, l'un des supports les plus engagés de l'École des Beaux-Arts de Paris<sup>1007</sup>, l'impact de la revue anglaise :

« Plus spécifiquement, la B.D. détournée "façon Archigram", investit les colonnes de *Melp !*, la mise en page traditionnelle éclate dans le n° 2 avec un grand format et une reliure 1/3-2/3 – qui explique que la lecture ressemble parfois à un jeu de piste... Les articles sont courts. On privilégie les slogans. Bref, la Grande Masse se politise deux ans avant Mai 68 et c'est justement dans les deux numéros de *Melp !* que l'on peut lire des allusions aux propositions de l'UNEF ou la publication de quelques-uns de ses textes. »<sup>1008</sup>

Une certaine connaissance mutuelle existait d'ailleurs entre les membres d'*Archigram* et les auteurs de la revue, comme Peter Cook se le remémora dans un article quelques années plus tard<sup>1009</sup>. De plus, les étudiants et jeunes diplômés anglais rencontrèrent dès

---

éditée par de jeunes architectes, atteste néanmoins de la confidentialité de cette diffusion. De plus, alors que tous les numéros furent vendus jusqu'à épuisement des stocks, il semble qu'à partir du numéro 9, les ventes aient stagné. La fin de la publication serait donc également liée à une baisse d'intérêt de la part des lecteurs. Entretien avec Simon Sadler, 7 juin 2007.

<sup>1005</sup> Dès 1964, la revue était distribuée à Paris, Chicago, Los Angeles, Helsinki et Stockholm, et en 1969, elle était également vendue à New York, Berlin et Florence.

<sup>1006</sup> Entretien avec Marie-Ange Brayer, Directrice du F.R.A.C. Centre, Orléans, 10 novembre 2005.

<sup>1007</sup> *Melp !* est la continuité de la revue étudiante qui la précéda, *Melpomène*, dont le nom provenait d'une salle de l'École des Beaux-Arts, la salle de la Melpomène. Également issue du monde des étudiants en architecture, cette revue n'a compté que deux numéros, le premier au début de l'année 1966 et le second en octobre-décembre 1966. Le comité de rédaction comptait : N. Barbieri, J. Barda, R. Castro, J.-P. Gautron, P. Grandveaud, A. Grumbach, D. Montassut, H. Tonka, B. Trilles ; Responsables de la publication : J. Barda, R. Castro, J.-P. Gautron, B. Trilles ; Photos : P. Grandveaud, D. Luquet, E. Van Belling, R. Viard ; Publicité : Cath. Barda. Voir VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, *op. cit.*, p.63.

<sup>1008</sup> VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, *op. cit.*, p.64.

<sup>1009</sup> « Those in Paris were associated with the student magazine *Melporme* [*sic.*] which was at the spearhead of the later events of 1968. ». (Ceux de Paris étaient associés à une revue étudiante *Melporme* [*sic.*], qui serait par la suite le fer de lance des événements de 1968.). COOK, Peter, « Natalini Superstudio », *op. cit.*, p.49 (notre traduction).

1965 des étudiants français très engagés<sup>1010</sup>, ce qui, malgré des discordances sur la question de la politique, renforça les liens entre les deux pays et permit probablement une meilleure circulation des « feuillets ».

Le fait que les étudiants de l'U.P. n°7<sup>1011</sup> aient créé en 1977 une revue nommée *Archigroom* – qui ne compta que deux numéros<sup>1012</sup> – est la preuve de l'influence de la revue anglaise, même après la dissolution du groupe. Lorsque Jean-Louis Violeau explique qu'il émane de ces revues une volonté de « conquérir une certaine autonomie de pensée », il renforce la sensation de filiation entre les revues françaises et la revue anglaise.

En effet, ce qui caractérisa dès les premières années *Archigram* fut son autonomie et la nouveauté des idées qui y étaient exposées. Laissant la parole à des étudiants ou à des architectes qui étaient encore peu connus (Andrew Anderson, Patrick Hamilton, David Chapman...) les membres du groupe affirmaient en effet leur détermination à se détacher de tout modèle éditorial et idéologique préexistant. Mais ce qui marqua les esprits et contribua à faire de cette revue l'une des plus célèbres revues d'architecture auto-éditées fut le sens inné du slogan ou de la formule dont firent preuve les jeunes architectes. Nous rejoignons ici la position de Michela Comba, lorsqu'elle considère que :

« Archigram's linguistic pursuits took on provocative semantic value, as they insisted on the communicative value of architecture while simultaneously triggering a reflection on the meaning of the discipline itself and also on some established architectural concepts. »<sup>1013</sup>

---

<sup>1010</sup> On sait notamment que Claude Parent, qui avait invité le groupe anglais en France à l'occasion de l'exposition « Exploration du Futur » à Arc-et-Senans en 1965, accepta de prendre part l'année suivante aux rencontres I.D.E.A. à Folkestone.

<sup>1011</sup> L'U.P. n°7 était l'école d'architecture de Paris Tolbiac.

<sup>1012</sup> « *Archigroom* est apparu peu ou prou au même moment que *DUPE* [en 1977]. L'équipe (L. Bayle, G. Blezat, P. Colombe, A. Coquet, M. Dib, O. Dubosq, G. Grégoire, B. Lestelle) s'est constituée dans la foulée d'un diplôme collectif et la revue ne compta – à ma connaissance – que deux numéros, très proches du fanzine. Le texte se déroule dans la continuité des pages, il n'est pas signé, et sa lecture ressemble parfois à un jeu de piste. Le mode de reproduction, "artisanal", et la mise en page (de grands fascicules-dépliants non agrafés et non paginés) laissent présager une diffusion très restreinte, contrairement à *DUPE* qui, dans sa facture même, plus sobre et plus "professionnelle", laissait penser que l'équipe envisageait dès l'origine une diffusion plus large. ». VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, *op. cit.*, p.324-325.

<sup>1013</sup> (Les ambitions linguistiques d'*Archigram* ont acquis une valeur sémantique provocatrice, comme ils insistaient sur la valeur communicative de l'architecture, tout en déclenchant simultanément une réflexion sur la signification de la discipline en elle-même, et également sur certains concepts architecturaux déjà



Par le biais de leur « archigrammaire »<sup>1014</sup>, ils parvinrent à se faire connaître et à diffuser leurs concepts en empruntant certaines techniques de communication au monde de la publicité, notamment celui d'exprimer par une forme nominale ou verbale concise des concepts architecturaux complexes (*Cushicle, Rent-a-wall, Moment Village...*). En somme, pour Archigram, l'architecture est image et discours : en parallèle du code graphique qui devint rapidement leur marque de fabrique, ils élaborèrent au fil des années un code linguistique, avec humour et inventivité. La dimension *fun* de cette approche déplaisait d'ailleurs à leurs collègues italiens, qui considéraient, comme certains détracteurs du groupe, que tout ce travail « was lacking in social (and political) conscience, disregarding the individual in favour of a technological supremacy. »<sup>1015</sup> Cependant, la fluidité et la mnémotechnie de leur langage – peut-être due à la jeunesse des membres du groupe et à leur spontanéité proche de la désinvolture – assura à la revue un succès dont les membres du groupe furent les premiers étonnés :

« It amazes me, in fact, that the Archigram "language" grew up as quickly as it did, and was as pungent as it was, and became as imitable as it was. »<sup>1016</sup>

Sans le savoir, les six architectes anglais ont anticipé, dans leur revue à faible tirage, certaines techniques de graphisme et de communication qui seraient exploitées plus tard dans le domaine de la communication, comme par exemple la dialectique entre le texte et l'image, la présence d'éléments dynamisants<sup>1017</sup>, ou le fait de surprendre le lecteur ou

---

établis.). COMBA, Michela, « Through the Architectural Telegram », *Controspazio*, avril 2002, p.23 (notre traduction).

<sup>1014</sup> CELESTE, Patrick, RAYNAUD, Michel, « Archigram : la production d'un discours », *op. cit.*, p.60-66. L'expression « archigrammaire » est ensuite réutilisée dans différents articles, dont : COMBA, Michela, « Through the Architectural Telegram », *Controspazio*, avril 2002, p.20-41.

<sup>1015</sup> (manquait de conscience sociale (et politique), négligeant l'individu au profit d'une suprématie technologique.). HOLLEIN, Hans, « A comment from Hans Hollein », in COOK, Peter (ed.), *Archigram*, *op. cit.*, p.6 (notre traduction).

<sup>1016</sup> (Cela me fascine, en fait, que le "langage" d'Archigram ait grandi aussi rapidement qu'il l'a fait, qu'il ait été aussi âcre qu'il a pu l'être, et soit devenu aussi imitable que cela). COOK, Peter, « In Memoriam Archigram », *op. cit.*, p.55-56 (notre traduction).

<sup>1017</sup> Dans la plupart des numéros, se trouvent ainsi des bulles rappelant les bandes dessinées (*Archigram*, n°4, 7), ou des personnages interpellant les lecteurs (*Archigram*, n°7), ou encore des doigts pointant le lecteur afin de l'apostropher (quatrième de couverture d'*Archigram*, n°9). Notons que ce dernier exemple est clairement inspiré des affiches de recrutement et de propagande qui furent éditées au cours des deux Guerres Mondiales, récupération étonnante de la part d'Archigram mais dont l'analogie se limite peut-être au simple but recherché, celui de convaincre le spectateur qu'il est personnellement concerné.

de lui offrir des cadeaux<sup>1018</sup>. Au final, cela les conduisit à une « médiatisation par le discours du processus réflexif »<sup>1019</sup> qui rendit leur modeste publication célèbre, dans une certaine mesure<sup>1020</sup>.

*Archigram* fut, pendant treize ans, la revue d'architecture originale, la petite publication confidentielle *underground* que l'on ne trouvait seulement dans quelques lieux dans le monde, et dont les étudiants en architecture se délectaient. Les formats toujours différents<sup>1021</sup>, les couleurs vives qui firent leur apparition dès le troisième numéro, pour ne cesser de se développer par la suite, étaient admirées, en tant que support d'un message, mais aussi *per se*, acquérant la même importance que dans une revue d'art par exemple<sup>1022</sup>. De plus, *Archigram* était une revue d'opinion sur un état de fait social et architectural, dans laquelle on pouvait trouver des bibliographies détaillées sur certains sujets<sup>1023</sup>, ou des articles de synthèse proposant des panoramas européens voire mondiaux de la recherche en architecture<sup>1024</sup>, perspective large et ambitieuse qui était alors du ressort des revues à grand tirage. Du numéro 1 au numéro 9 ½, *Archigram* demeura « an outburst against the sterility of architecture surrounding (...) »<sup>1025</sup>.

---

<sup>1018</sup> La couverture du numéro 4 de la revue (1964) se transforme en « pop up », par exemple ; en 1970, dans le numéro 9, un paquet de graines de fleurs était offert, et cela était indiqué sur la couverture, comme dans les revues de l'époque offrant un cadeau promotionnel : « free seed offer » (graines gratuites offertes).

<sup>1019</sup> CELESTE, Patrick, RAYNAUD, Michel, « Archigram, la production d'un discours », *op. cit.*, p.61.

<sup>1020</sup> Comme nous le précisa Michel Ragon lors d'un entretien en juin 2005, l'importance de la revue était relative : elle eut une très grande importance dans le milieu architectural avant-gardiste ou *underground* européen, qui y trouva une source d'inspiration fraîche et décalée. Dans les écoles d'architecture, les magazines circulaient entre les étudiants leur permettant, malgré leur petite quantité, d'être lus par de nombreux lecteurs. Cependant, selon Michel Ragon, hors de ce « milieu », la publication passait pratiquement inaperçue.

<sup>1021</sup> *Archigram*, n°1, 29,5x19 cm, et 27x32 cm, deux pages, non numérotées, non reliées ; *Archigram*, n°2, 19x30,5 cm, huit pages, non numérotées, agrafées ; *Archigram*, n°3, 30x18 cm, six pages, non numérotées, reliées ; *Archigram*, n°4, 19,5x15 cm, vingt pages, numérotées, reliées ; *Archigram*, n°5, 13,5x20 cm, vingt-et-une pages, non numérotées, reliées ; *Archigram*, n°6, 27,5x27,5 cm, dix pages, non numérotées, non reliées et seize pages, non numérotées, 19x30,5 cm, reliées ; *Archigram*, n°7, 35,5x29 cm (repliées pour former un format de 17,5x22 cm), dix-sept pages, non numérotées, non reliées ; *Archigram*, n°8, 23,5x28 cm (couverture), 13,5x38 cm, seize pages, non numérotées, non reliées ; *Archigram*, n°9, 23x18 cm, onze pages, non numérotées, reliées ; *Archigram*, n°9 ½, 27x19 cm, quatre pages, non numérotées, reliées.

<sup>1022</sup> Les lieux de diffusion de la revue étaient d'ailleurs pour la plupart des galeries en librairies spécialisées en art, comme le confirme l'anecdote de Natalini précédemment citée.

<sup>1023</sup> Dans le numéro 4 de la revue, une « Zoom bibliography » était ainsi proposée, proposant une sélection d'ouvrages concernant l'architecture fantastique.

<sup>1024</sup> La découpe du monde en « Archizones » dans le numéro 9 de la revue en est un bon exemple.

<sup>1025</sup> (Une explosion contre la stérilité de l'architecture environnante (...)). « Archigram Group, London : a chronological survey », *Architectural Design*, vol. 35, n°11, novembre 1965, p.560 (notre traduction).

### *c- Conséquences et limites de l'auto publication*

La plupart des publications consacrées à l'architecture « visionnaire » dans les années 1960-70 émane donc des architectes eux-mêmes, soucieux de diffuser par ce moyen leurs projets et leur approche inédite de l'architecture. Poser la question de la réception de leur production, dans la presse ou au sein de publications plus conséquentes, s'avère donc complexe, en raison, d'une part, du manque d'objectivité et de recul des architectes lorsqu'il s'agit de commenter leur propre travail, mais aussi en raison du manque de représentativité des quelques articles et publications restants lorsqu'on exclut les textes auto publiés.

Certes, et malgré les accointances éditoriales évoquées, le fait que plusieurs revues à grand tirage telles *Casabella* ou *Architectural Design*<sup>1026</sup> laissent la parole aux jeunes architectes pour présenter et commenter leur travail peut déjà être considéré comme une certaine marque de reconnaissance, ou du moins d'ouverture d'esprit. Cependant, cette pratique ne permet pas réellement à la dimension critique de ces revues de se développer. Ainsi, dans *Architectural Design*, tous les articles concernant les projets d'Archigram étant présentés par les membres du groupe, il est dès lors difficile de se détacher du ton positif et mélioratif et de l'ambiance propre au groupe afin de se forger une opinion critique. Malgré l'irrégularité du rythme des publications<sup>1027</sup>, la présence sporadique d'articles concernant Archigram entre 1966 et 1974 laisse au moins supposer une permanence de l'intérêt de l'équipe éditoriale, et par conséquent du lectorat.

---

<sup>1026</sup> La politique éditoriale d'*Architectural Design* reste néanmoins une exception à l'époque, comme le confirment notamment Simon Sadler et Jean-Paul Jungmann : Sadler explique en effet que la revue « was always regarded by the schools and profession as a suspiciously bohemian journal (...), appealing to a foreign as much as a domestic readership. » (la revue était toujours considérée par les écoles et la profession comme un journal bohème (intrépide) suspect (...) attirant autant le lectorat étranger qu'une audience nationale) ; Jungmann, quant à lui, se remémore que : « La revue AD (*Architectural Design*) était la plus inventive parce qu'elle était en permanence à l'affût de tout ce qui se produisait à la fois dans la forme et dans la structure : un petit abri, un arrêt d'autobus, la photo d'une structure, un dessin, parfois des très petites choses. ». Voir SADLER, Simon, *Archigram, architecture without architecture, op. cit.*, p.148 (notre traduction) et Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.13.

<sup>1027</sup> Le groupe publia par exemple trois articles dans le seul numéro d'*Architectural Design* de novembre 1966 (GREENE, David, « Living Pod », p.570-572, GREENE, David, WEBB, Mike, « Drive-in Housing », p.573-75, WEBB, Mike, « The ultimate drive-in living », p.576), alors que durant toute l'année 1967, il n'en publia que deux (« Living 1990 », mars 1967, p.146 ; « Control and Choice », octobre 1967, p.475-479).

Le groupe Archigram se distingue d'ailleurs des autres groupes européens par une certaine continuité dans la recherche d'opportunités de publication, en parallèle de leur propre magazine<sup>1028</sup>. Conscients de la fadeur de certaines célèbres revues d'architecture, les jeunes architectes choisissent volontairement de publier également au sein de magazines ou publications plus populaires<sup>1029</sup>. Le groupe parvient ainsi à bénéficier d'une renommée internationale, bien que toujours circonscrite à quelques revues dans le monde et à une diffusion souvent restreinte. Les différentes publications affichent une certaine unité stylistique, qui contribua à créer l'identité d'Archigram. La publication simultanée en septembre 1964, par exemple, du projet *Plug-in City* dans la revue américaine *Architectural Forum* et dans le supplément couleur du *Sunday Times* en Angleterre<sup>1030</sup>, contribua à faire de ce projet l'une des images « phares » du groupe dans le monde, et à diffuser à ce sujet un discours unifié, contrôlé par les membres du groupe. De même, la publication systématique d'articles à l'occasion des expositions ou rencontres auxquelles le groupe participait<sup>1031</sup>, assura une certaine homogénéité du message, et contribua à prouver le sens de l'auto promotion dont sut faire preuve le groupe dès ses premières années d'existence.

---

<sup>1028</sup> Les membres d'Architecture Principe, par exemple, ne publièrent pratiquement aucun article durant l'année de publication de leur revue éponyme, il en va de même pour Constant dont les textes furent réservés au *Bulletin Central de l'Internationale Situationniste* de 1958 à 1960 ou encore pour Aubert, Jungmann et Stinco durant leur quatre années de contribution à la revue *Utopie*.

<sup>1029</sup> Archigram publia ainsi notamment en Angleterre dans le *Sunday Times Colour Magazine* en 1964 et en 1965, dans le *Woman's Mirror* en 1966 et dans le *Daily Express Colour Supplement* en 1970. Ils obtinrent aussi un petit commentaire de Steward Brand dans le *Whole Earth Catalogue* en 1971, ce qui fut marquant car cet ouvrage était édité à plusieurs millions d'exemplaires. Il fut donc possible de lire au sujet du groupe anglais : « [It's] the "Captain Billy's Whiz Bang" of architecture, with lots of imitators by now and still no equals. » (C'est le "Captain Billy's Whiz Bang" de l'architecture, souvent imité mais jamais égalé). Note : "Captain Billy's Whiz Bag" était le nom d'un magazine humoristique édité par un vétéran de guerre aux Etats-Unis au début du siècle. Le nom a sûrement été déformé par erreur. Voir BRAND, Stewart (ed.), *The Last Whole Earth Catalog*, Santa Cruz, Portola Institute, 1971, p.89 (notre traduction).

<sup>1030</sup> « Plug-in City Study », *Architectural Forum*, 8 septembre 1964 ; « Plug-in City », *Sunday Times Colour Supplement*, 20 septembre 1964. Comme le souligne Simon Sadler, « The *Sunday Times Colour Magazine* recognized in Plug-In City (...) the sort of statement about swinging Britain that was establishing the magazine as the definitive popular guide to lifestyle and ideas. » (Le *Sunday Times Colour Magazine* reconnu dans Plug-In City (...) l'exemple même du type de déclarations concernant la « swinging Britain » qui étaient en train de faire du magazine une référence populaire de taille en matière de style de vie et d'idées.). SADLER, Simon, *Archigram, architecture without architecture*, op. cit., p.143 (notre traduction).

<sup>1031</sup> « Living City exhibition », *Living Arts Magazine*, n°2, 1963 ; « I.D.E.A. Folkestone », *Bau*, n°3, 1966 ; « Folkestone », *Architectural Design*, juin 1966, p.312-313 ; « Il "Milanogram" alla Triennale », *Domus*, n°468, novembre 1968, p.9 ; « Milanogram », *Architectural Design*, avril 1968, p.151-152 ; « Archigram at the Milan Triennale », *Architectural Design*, juillet 1968, p.298.

Cette pratique monopolistique empêcha ainsi tout retour critique, et échappa d'ailleurs à toute norme éditoriale, les articles allant de la brève de quelques lignes à l'article plus détaillé consacrant plusieurs pages à un même projet. Bien qu'Archigram en demeure l'exemple le plus significatif, à la même époque, cette pratique éditoriale est commune à différents groupes et architectes prospectifs européens, dont les plus féconds furent Yona Friedman et Superstudio.

Friedman, en effet, commença dès la fin des années 1950 à commenter ses propres recherches au sein de revues françaises et anglaises principalement, telles *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architecture, formes, fonctions* ou *Architectural Design*<sup>1032</sup>. En parallèle de cette présence régulière dans la presse, Friedman mena une politique de publication appuyée, destinée dans un premier temps à diffuser le plus largement possible sa thèse intitulée « L'Architecture Mobile ». Le livre éponyme, paru pour la première fois en Allemagne en 1958<sup>1033</sup>, ne fut dans un premier temps édité en France que sous forme de photocopies reliées et diffusées par Casterman, au fil de trois éditions étalées entre 1959 et 1970<sup>1034</sup>. Ce n'est qu'alors que l'ouvrage fut édité pour la première fois en livre de poche, toujours chez Casterman, dans une édition remaniée et augmentée, et dont le titre devint *L'Architecture mobile, vers une cité conçue par ses habitants*. La confiance de l'éditeur envers ce jeune architecte hongrois récemment installé en France peut surprendre, mais il convient de garder en mémoire que cette maison d'édition, aujourd'hui axée sur les bandes dessinées et les publications destinées aux jeunes de façon générale, opérait à l'époque des choix assez audacieux, publiant notamment les ouvrages prospectifs de Michel Ragon, dont *La Cité de l'an 2000*, paru

---

<sup>1032</sup> Dès août 1960, Yona Friedman publia ainsi dans *Architectural Design* un article court intitulé : « The Future (Mobile architecture) » (p.356), et son livre *L'Architecture Mobile* fut partiellement traduit par V. Bennet et publié dans la même revue, en novembre 1963. La revue anglaise affirme son avant-gardisme et son audace dans ses choix éditoriaux. En France, Friedman s'attachait plutôt à des textes relatifs à l'urbanisme, et publia ainsi « L'Urbanisme spatial », dans *Architecture, formes, fonctions*, n°12, en 1965-66, (p.67-69), « Vers un urbanisme tridimensionnel », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°102, en 1962 (p.76-77) ou encore « Théorie des systèmes compréhensibles et son application à l'urbanisme », également dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°115, en juin-juillet 1964 (p.28-29).

<sup>1033</sup> Le livre fut édité dans la collection « Anpassungsfähiges Bauen » (Construire adaptable), en allemand. L'Allemagne fut en réalité le premier pays à s'intéresser aux théories de Friedman, par l'intermédiaire de Günther Kühne qui avait fait la connaissance de l'architecte à Dubrovnik. Convaincu par sa théorie de la mobilité, Kühne, rédacteur de la revue allemande *Bauwelt*, traduisit des extraits de textes de Friedman et les publia dès le mois d'avril 1957. L'intérêt de l'équipe éditoriale se perpétua, comme en témoigne le choix de consacrer la quasi-intégralité du numéro 21 intitulé « Mobiles planen, mobile baunen » au G.E.A.M. en mai 1958, alors que le groupe venait à peine d'être formé. Selon Michel Ragon, d'ailleurs, les liens entre Frei Otto et Yona Friedman, et donc la création de ce groupe de recherche, découleraient de l'intérêt qu'avait suscité le premier article de Kühne pour les recherches de Friedman. Voir RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, op. cit., p.333.

<sup>1034</sup> Voir *supra*, note 370.

en 1968. Friedman fut également l'auteur du catalogue édité à l'occasion de l'exposition qui lui fut consacrée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1975, *Une Utopie réalisée*<sup>1035</sup>. Sans chercher à convaincre ses lecteurs de façon insistante, on constate que Friedman opère néanmoins une unification de son discours et parvient à diffuser ses idées, par le biais de textes et de représentations fonctionnant de façon complémentaire, dans une simplicité d'énonciation efficace et abordable par tous les publics.

L'exemple de Superstudio est comparable d'un point de vue quantitatif à celui de Yona Friedman, mais d'importantes différences entre ces deux démarches éditoriales sont à souligner. En effet, durant ses premières années d'activité, le groupe ne publia pratiquement aucun article, et, même à l'occasion d'expositions marquantes comme les deux volets de « Superarchitettura », il fut relativement ignoré par la presse, comme le souligne Ilaria Bignotti :

« Di fronte alla grande difficoltà infatti di reperimento del materiale soprattutto per queste prime due mostre, Natalini ha cercato di colmare le mie lacune ricordandomi che fino al 1969 pochissime erano state le attenzioni nei confronti del suo gruppo : addirittura egli ha messo in forse la presenza di articoli anche brevi sulla stampa locale in occasione di queste due mostre *Superarchitettura*. »<sup>1036</sup>

Ce n'est qu'à partir de 1972 que le groupe Superstudio bénéficia de l'opportunité rare de pouvoir publier régulièrement dans la revue *Casabella*, et de toucher ainsi, comme cela a été étudié précédemment, un lectorat international. A la même époque, Superstudio publia également dans la revue italienne d'avant-garde *In*, présenta ses « Twelve cautionary tales » dans *L'Architecture d'aujourd'hui* et contribua à un numéro spécial de *Design Quarterly* consacré à l'architecture conceptuelle<sup>1037</sup>. Cependant, alors

---

<sup>1035</sup> FRIEDMAN, Yona, *Une Utopie réalisée*, op. cit.. Le catalogue comportait néanmoins une préface de Jacques Lassaingne.

<sup>1036</sup> (Face à la grande difficulté de repérage concret des matériaux (matières premières), en particulier pour ces deux premières expositions, Natalini a cherché à combler mes lacunes en me rappelant que jusqu'en 1969, ces dernières étaient peu sujettes à discussion au sein de son groupe : il est même allé jusqu'à mettre en doute la présence d'articles, même courts, dans la presse locale, à l'occasion de ces deux expositions « Superarchitettura ».). BIGNOTTI, Ilaria, *Superstudio, progetti I pensieri 1966-1978*, op. cit., p.6 (notre traduction).

<sup>1037</sup> SUPERSTUDIO, « Twelve cautionary tales », *L'Architecture d'aujourd'hui*, mars 1972, p.737-742 ; « Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti », *In*, n°2-3, mars-juin 1971 ; « Utopia,

que Yona Friedman parvint à varier et à prolonger – irrégulièrement – cette pratique sporadique de la publication, le groupe Supserstudio semble avoir publié essentiellement entre 1972 et 1974<sup>1038</sup>.

En parallèle des ces articles auto-publiés, dont les limites critiques sont évidentes, quelques critiques et journalistes ont étudié la production de ces jeunes architectes. Les articles et publications qui résultent de l'intérêt de ces auteurs sont rares, mais constituent néanmoins la seule source de renseignement sur l'éventuelle fortune critique de ces groupes, qui mérite d'être présentement explorée.

---

antiutopia, topia », *In*, n°7, septembre-octobre 1972 ; « Superstudio à la mode », *In*, n°8, novembre-décembre 1972 ; *Design Quarterly*, n°78-79, 1970, n° spécial « Conceptual architecture », p.1-66.

<sup>1038</sup> Entre 1972 et 1974, on dénombre en effet une quarantaine de publications et d'articles, dans différents pays, cadence que le groupe n'atteindra plus par la suite, excepté peut-être entre 1979 et 1981, mais à ce moment-là, il s'agissait plutôt d'articles rétrospectifs suite à des expositions, ce qui est fort différent.

#### *d- Fortune critique*

Parmi la très faible quantité d'articles édités à l'époque sur les groupes individuellement, différents éléments récurrents sont à souligner. Il convient en premier lieu d'insister sur une tendance, de la part des architectes adeptes de l'auto-publication, à la curiosité envers les autres groupes de l'époque : ils n'écrivent donc pas uniquement au sujet de leur propre production, mais se montrent désireux de jeter des ponts entre les différentes pratiques internationales, qu'ils avaient eu l'opportunité de découvrir au cours d'évènements ou de conférences.

Outre le cas atypique et prolifique d'Archigram, plusieurs exemples peuvent être évoqués, dont celui de Claude Parent qui fut l'auteur, avec Patrice Goulet, en 1965 d'un article paru dans *Aujourd'hui, art et architecture* et intitulé « Architecture en Grande-Bretagne », dressant un panorama synthétique mais relativement complet des nouvelles tendances architecturales anglaises, parmi lesquelles la « révolte » et l'« opposition » ne sont pas écartées<sup>1039</sup>. Evoquons également le cas du groupe Superstudio, dont les membres proposèrent dans *Domus* en décembre 1969 un article intitulé « Lettera da Graz » et consacré à l'actualité architecturale autrichienne, évoquant en particulier le travail du groupe Coop Himmelb(l)au<sup>1040</sup>. Cet article attestait de leur curiosité, d'autant plus intéressante que les deux groupes n'avaient été fondés que très récemment.

Notons d'ailleurs que les revues italiennes telles *Domus* ou *Casabella*, connues pour leur avant-gardisme et leur audace éditoriale, publiaient assez fréquemment des projets d'architectes anglais ou autrichiens. La France, en revanche, semble isolée au sein de cette démarche de publication et d'intérêt mutuel. Seuls quelques exemples ponctuels viennent prouver que des liens existaient entre ces différents mouvements d'avant-garde architecturale. Aussi, l'approche linguistique originale et poussée du travail du groupe Archigram proposée par les architectes Patrick Celeste et Michel Raynaud dans *AMC* en mars 1974<sup>1041</sup> s'illustre dans un contexte où même les groupes français peinaient à être publiés. Sortant de la complaisance et du contrôle du discours dans lequel les jeunes

---

<sup>1039</sup> PARENT, Claude, GOULET, Patrice, « Architecture en Grande-Bretagne », *Aujourd'hui, art et architecture*, n°50, juillet 1965, p.2-3.

<sup>1040</sup> SUPERSTUDIO, « Lettera da Graz » (Lettre de Graz), *Domus*, n°481, décembre 1969, p.49-54.

<sup>1041</sup> CELESTE, Patrick, RAYNAUD, Michel, « Archigram : la production d'un discours », *op. cit.*, p.60-66.



anglais évoluaient alors, cet article les présente par l'intermédiaire de leur « archigrammaire », considérant que le fait de situer la production du groupe à un niveau littéraire et discursif constituait « depuis les dix dernières années, [...] le phénomène limite le plus signifiant en tant que véhicule d'une nouvelle idéologie de l'architecture. »<sup>1042</sup>. Par ailleurs, selon ces auteurs, la maîtrise du graphisme et des représentations dont savait faire preuve le groupe, non pas en tant qu'illustrations du texte, mais en tant que messages ou signes à part entière<sup>1043</sup>, plaçait Archigram dans une évolution historique de l'architecture.

Cependant, tous les articles de l'époque n'adoptaient pas un ton aussi positif, et ne proposaient pas une approche aussi approfondie. La difficulté d'étude de la question de la réception tient donc partiellement à un certain monopole mais aussi à la très faible quantité de critiques disponibles. Certes, il est possible de rencontrer les qualificatifs d' « insolent », « inhumain » ou « obsessionnel » à l'encontre de la revue ou des projets du groupe<sup>1044</sup>, mais cela demeure des exemples isolés, pour lesquels il est souvent impossible de juger s'ils correspondent ou non à l'opinion la plus répandue. Cependant, certains éléments, dont « The Tales of the six wise giants from Archigram » édité par Warren Chalk dans *Architectural Design* en 1976<sup>1045</sup>, laissent supposer que le groupe Archigram subissait de nombreuses critiques proférées verbalement, qui devaient avoir un impact certain sur sa popularité.

---

<sup>1042</sup> CELESTE, Patrick, RAYNAUD, Michel, « Archigram : la production d'un discours », *op. cit.*, p.61.

<sup>1043</sup> Notons que dès 1965, dans un article intitulé « Amazing Archigram », l'« autonomie d'expression graphique » du groupe avait déjà été soulignée dans une revue française, sans que cette thématique soit plus détaillée. Voir « Amazing Archigram », *op. cit.*, p.44-57, et plus particulièrement p.48.

<sup>1044</sup> Dans l'article « Amazing Archigram », en 1965, Archigram est en effet qualifiée de « revue insolente » ; dans l'aticle « I.D.E.A... », il est possible de lire que les membres du groupe « are obsessed. But they are not mad. » (ils sont obsessionnels. Mais ils ne sont pas fous) ; et dans l'article « Archijam Tomorrow. What has Archigram achieved ? », Geoffrey Broadbent considère que « Plug-in city was inhuman; [and] was also megalomaniac. » (Plug-in City était inhumaine ; [et] était aussi mégalomane). Voir « Amazing Archigram », *op. cit.*, p.48, « I.D.E.A... », *Architectural Design*, juin 1966, p.312, et BROADBENT, Geoffrey, « Archijam Tomorrow. What has Archigram achieved ? », *op. cit.*, p.58 (notre traduction).

<sup>1045</sup> Voir CHALK, Warren, « Hyper-tech to bio-tech », *Architectural Design*, mars 76, p.154-155. Le conte des six géants occupe en réalité la quasi-totalité de cet article. On y devine une profonde frustration de la part de Warren Chalk quant à l'incompréhension dont, selon lui, le groupe était victime, de la part des « gnomes », symbolisant le commun des mortels ou peut-être les critiques : « But the gnomes did not understand and shouted "fascist". (...) The gnomes snorted at the giants imagery and called it "futuristic" and "impractical" and the giants scratched their head in disbelief. » (Mais les gnomes ne comprirent pas et crièrent "fascistes". (...) Les gnomes grognèrent face à l'imagerie des géants et la traitèrent de "futuriste" et d'« inexploitable » et les géants se grattèrent la tête, incroyables.) (notre traduction).

Quelques critiques plus acerbes peuvent en revanche être trouvées, surtout à partir des années 1970, au sein de publications plus conséquentes. Ainsi, alors que Philip Drew se contente d'énumérer les principaux reproches généralement faits au groupe « kookie pop art frivol »<sup>1046</sup> Archigram – manque de pertinence des sujets et contenus des projets, insignifiance de leur intérêt pour la technologie, absence de contribution à l'amélioration des techniques de construction<sup>1047</sup> – en y apportant un certaine nuance, Charles Jencks, en revanche, cite Siegfried Giedion et Costantinos Doxiadis pour appuyer sa réserve quant au travail du groupe, et spécialement à leur exposition « Living City » :

« Siegfried Giedion, the grand old historian of the previous generation, fired off a missile condemning Archigram in the name of Le Corbusier who had just died, and Doxiadis, another proponent of "universal" architecture, complained : "the worst example of all [dystopias], however, appeared at a London 1963 exhibition where a walking city was shown, with all buildings conceived as steel tanks moving mechanically and certainly crushing, as tanks do, nature and any person outside them. The example is appalling, not only because it represents an inhuman conception of the city of the future by a small group of people, but because it received wide publicity without, as far as I know, any corresponding protest." »<sup>1048</sup>

---

<sup>1046</sup> Philip Drew dit emprunter ces adjectifs à Reyner Banham. Malgré leur volontaire mauvaise orthographe, ils peuvent être traduits par « dingue pop art frivole ».

<sup>1047</sup> « Their critics assert with some justification that their choice of subject matter is largely irrelevant to the purposes and means of architecture, their insights into advanced technology trivial, and their contribution to the refinement of building technique negligible. » (Leurs critiques déclarent avec force arguments que le choix des contenus manque largement de pertinence en ce qui concerne les objets et les moyens de l'architecture, que leurs connaissances dans le domaine de la technologie demeurent trop superficielles et que leur contribution à l'amélioration des techniques de construction est négligeable.) DREW, Philip, *Third generation, the changing meaning in architecture*, Londres, Pall Mall Press, 1972, 175 pages, p.102 (notre traduction).

<sup>1048</sup> Siegfried Giedion, le grand historien de la generation précédente, a lancé un véritable missile condamnant les pratiques d'Archigram au nom de Le Corbusier qui venait de s'éteindre, et Doxiadis, un autre partisan de l'architecture "universelle", se plaignait : "le pire de tous les exemples [de dystopies], cependant, s'est présenté lors d'une exposition à Londres en 1963 où on présentait une ville en marche (qui marchait), dont tous les immeubles conçus comme des tanks en acier se mouvaient mécaniquement et écrasaient très certainement, comme le font les tanks, toute nature et toute personne sur leur chemin. L'exemple est ahurissant, non seulement parce qu'il représente, de la part d'un petit groupe de personnes, une absence totale d'humanité dans sa conception de la ville de l'avenir, mais aussi parce qu'ils ont bénéficié d'une importante publicité, sans, à ma connaissance, aucune protestation.). JENCKS, Charles, *Modern movements in architecture, op. cit.*, p.291 (notre traduction).

Dans le même ouvrage, Jencks évoque d'ailleurs une série d'attaques à peine masquées envers le « mouvement » Archigram, et en particulier de la part des Smithson, qui furent pourtant à l'origine de l'approche novatrice de l'architecture mise en avant par le groupe.<sup>1049</sup>

Il semblerait donc que les critiques, pratiquement absentes des revues à l'époque, soient à rechercher au sein d'ouvrages plus conséquents et portant sur des thèmes plus généraux, parus pour la plupart au moment où les groupes commençaient à se dissoudre. Ces publications critiques et analytiques se sont depuis multipliées, et ont vu leurs auteurs développer un vocabulaire spécifique qu'il convient à présent de questionner afin d'en déterminer les fondements théoriques et la pertinence sémantique.

---

<sup>1049</sup> Jencks explique en effet cela dans les termes suivants : « In fact, the Smithsons, with a consistency rare for them, launched a series of slightly-veiled attacks on the whole Archigram movement. (...) This seems extraordinary on face value : the Smithsons renouncing their "But Today We Collect Ads" for a return to propriety and "An Essay on the Doric"! Until one remembers that in the politics of modern architecture, whenever one person occupies a new polemical position, it changes the positions of all the rest : the Smithsons had been outflanked on their left-tending extremism and had to occupy the reverse fields in order to be heard. ». (En réalité, les Smithson, avec une cohérence rare de leur part, lancèrent une série d'attaques à peine masquées envers l'ensemble du mouvement Archigram. (...) Cela semble relever d'un courage extraordinaire : les Smithson renonçant à leur "But Today we collect ads" pour revenir aux bases rassurantes d' "An essay on the Doric"! Étonnant jusqu'à ce qu'on se souvienne que dans le domaine de l'architecture moderne, dès qu'une personne occupe une nouvelle position polémique, cela modifie d'autant la position de tous les autres : les Smithson ont été débordés dans leur extrémisme de tendance gauchiste, et durent donc occuper les terrains opposés (de l'autre camp) afin de se faire entendre.). JENCKS, Charles, *Modern movements in architecture, op. cit.*, p. 292 (notre traduction).

## Chapitre 2

### Utopie versus radical

En trente ans environ, entre 1975 et 2005, les ouvrages consacrés à l'architecture des années 1960-1970 se sont multipliés. En particulier, les représentations d'architecture ont la faveur des chercheurs et des éditeurs, en raison de la fascination qu'elles continuent d'exercer sur les lecteurs. Au sein de ces publications variées, un vocabulaire spécifique est développé pour commenter les théories architecturales ayant généré cette production atypique, cette dernière étant souvent présentée comme une simple illustration du texte, sans autre détail qu'un titre et une date<sup>1050</sup>. Pourtant, en dépit de la fréquente absence d'analyses picturales précises, il semble que ce soient ces images qui aient inspiré les qualificatifs les plus souvent employés, tels « utopique », « imaginaire », « radical », etc. Mais cette terminologie est-elle réellement appropriée à de telles représentations ?

#### A Utopies

La notion d'utopie est l'une des plus fréquemment utilisées pour commenter les projets architecturaux non réalisés. Trop souvent employé, le recours à cette notion peut parfois générer confusion et incompréhension. En effet, le terme « utopie » renvoie originellement à la tradition consistant à projeter ses critiques et ses espoirs sur une ville dite « idéale » largement décrite<sup>1051</sup>, aussi bien dans sa forme que dans son organisation

---

<sup>1050</sup> En effet, à l'époque, il semblait à certains critiques que ces représentations étaient : « des travaux théoriques destinés non pas à traduire les idées incluses dans leurs manifestes successifs et à leur donner une forme architecturale, mais plutôt à les illustrer, à leur donner un support visuel souvent schématique et naïf. ». Voir « Amazing Archigram », *op. cit.*, p.48.

<sup>1051</sup> A ce sujet, nous suivons Antoine Bailly lorsqu'il explique : « Mais nulle part l'identification ville-société n'est aussi marquée que dans la pensée utopique. Le projet utopique est avant tout une utopie urbaine. La ville y est conçue comme un résumé ou un symbole de la civilisation. Alors, il ne faut pas s'étonner que la forme et la structure de la ville utopique soient fortement liées au type de société qu'on désire y établir, au point même qu'elles deviennent un moyen de le réaliser. La représentation de la ville s'identifie à la représentation de la société. ». BAILLY, Antoine, BAUMONT, Catherine (*et al.*), *Représenter la ville*, Paris, Economica, 1995, 112 pages, p.75.

sociale, tradition qui remonte seulement à 1516, date de la parution de *Utopia* de Sir Tomas More (1478-1535), conseiller du roi Henri VIII. La cité est ici idéale dans le sens du latin *idealis*<sup>1052</sup>, c'est-à-dire qu'elle est conçue et représentée dans l'esprit, dans une recherche de perfection. La naissance du terme d'utopie serait donc indissociable de sa projection sur une ville idéale protéiforme, ce qui expliquerait l'interchangeabilité fréquente de ces deux notions dans les ouvrages de référence<sup>1053</sup>. Cependant, au fil des siècles, le sens du terme d'utopie a souvent été élargi, désignant tout texte ou représentation ayant pour sujet une ville, et témoignant de qualités originales, fantastiques ou inventives.

Dans le cadre de cette étude, il semble préférable de s'en tenir à la définition première, sans oublier la dimension critique sous-jacente à toute utopie, car, comme le rappelle Lewis Mumford :

« Almost every utopia is an implicit criticism of the civilisation that served as its background, likewise it is an attempt to uncover potentialities that the existing institution either ignored or buried beneath an ancient crust of custom and habit. »<sup>1054</sup>

Cependant, si toute utopie comporte une part de critique, la réciproque n'est pas vraie : l'utopie propose des solutions de remplacement pour améliorer un état de fait, ce qui n'est pas le cas de certaines provocations architecturales ou littéraires qui se limitent à une simple dénonciation.

Par ailleurs, plusieurs distinctions essentielles sont apparues à l'analyse, permettant d'exclure de nombreuses représentations de la catégorie utopique à laquelle elles étaient généralement assimilées. Parmi ces distinctions, il convient d'insister sur la dimension

---

<sup>1052</sup> Dans cette distinction entre les deux acceptions du terme « idéal », nous suivons Ruth Eaton, qui développe ce questionnement dans *Cités idéales, l'utopisme et l'environnement (non) bâti*, op. cit., 255 pages.

<sup>1053</sup> Il existe cependant une différence réelle entre ces deux notions, définie par Karl Mannheim et ainsi rappelée par Helen Rosenau dans l'ouvrage *The Ideal city, its architectural evolution*, paru en 1974 : « Is there a difference between an Ideal City and a Utopia ? These terms, when loosely used, are interchangeable; but, defined more closely, the Utopia as interpreted by Karl Mannheim presupposes violent change, whilst the planner of ideal cities is a reformer within his given society and locality. » ROSENAU, Helen, *The Ideal city, its architectural evolution*, op. cit., p.156.

<sup>1054</sup> (Dans pratiquement chaque utopie réside une critique implicite de la civilisation dans laquelle elle est née, ainsi qu'une volonté de découvrir les potentialités que l'institution actuelle a ignorées ou enterrées sous une antique croûte (couche) de traditions et d'habitudes.). MUMFORD, Lewis, *The Story of utopias*, New York, the Viking Press, 1974 [1922], 311 pages, p.2 (notre traduction).

littéraire de l'utopie<sup>1055</sup>, le texte devant par conséquent occuper une place prépondérante dans tout projet se réclamant de cette catégorie. Partant de ce principe, les projets ayant donné lieu à des prototypes, des installations ou des *happenings*, sans être accompagnés de textes expliquant la portée de telles recherches, ne peuvent être considérés comme utopiques. La plupart des représentations ou expérimentations autrichiennes peuvent ainsi par exemple être exclues de cette catégorie.

Parmi les projets des années 1960-1970 ayant donné lieu à des textes – qu'il s'agisse de revues, de manifestes ou d'ouvrages entiers détaillant une approche novatrice de la question de la ville – plusieurs interprétations inédites de la notion d'utopie furent proposées, sur lesquelles il convient à présent de revenir, afin d'en comprendre l'intérêt et la portée.

---

<sup>1055</sup> L'histoire de l'utopie est en effet indissociable de textes de référence tels que *La Cité du soleil* de Tommaso Campanella, *La Phalange* de Charles Fourier, les *Solutions sociales* de Jean-Baptiste Godin, ou les *Nouvelles de Nulle part* de William Morris. Voir CAMPANELLA, Tommaso, *La Cité du soleil*, Genève, Librairie Droz, 1972 [1623], 65 pages ; CONSIDÉRANT, Victor, *Description du phalanstère et considérations sur l'architectonique*, Paris, Librairie Sociétaire, 1848, 125 pages ; GODIN, Jean-Baptiste, *Solutions sociales*, Paris, A. Le Chevalier, 1871, 664 pages ; MORRIS, William, *News from nowhere*, Paris, Aubier, Editions Montaigne, collection bilingue, 519 pages.

### *a- Utopie de la fuite et utopie de la reconstruction*

En 1922, Lewis Mumford, dans *The Story of utopias*, distinguait deux catégories principales d'utopies, l'utopie de la fuite et l'utopie de la reconstruction<sup>1056</sup>. Selon lui, en effet, parmi les textes et représentations jugés utopiques, certains peuvent être considérés comme de pures divagations permettant de s'évader en laissant libre cours aux projections des rêves et des désirs (utopie de la fuite), alors que d'autres reposent sur une prise en considération plus lucide de l'environnement dans lequel ces projets pourraient être amenés à être réalisés (utopie de la reconstruction). Comme le souligne Lewis Mumford :

« Utopias of reconstruction (...) are not essentially adapted to their [the human being aims'] present nature, but better adjusted to their possible developments. »<sup>1057</sup>.

Les multiples rééditions de l'ouvrage de Lewis Mumford peuvent amener à penser que ces catégories se seraient perpétuées dans le temps. En analysant les représentations architecturales qualifiées d'utopiques dans les années 1960-1970 à la lumière de ce texte, il apparaît qu'elles semblent relever simultanément de ces deux catégories, en alliant une inventivité apparemment illimitée à une recherche d'intégration des paramètres de la société contemporaine. Un projet tel que *Instant city*, par exemple, développé par Archigram entre 1968 et 1970 (**cat. 271-315**), peut ainsi être interprété comme une fuite de la réalité, l'architecte se réfugiant dans un monde produit par ses fantasmes (**cat. 281**), ou comme la réelle projection d'une idée de renouvellement de la ville telle qu'elle était alors conçue et vécue. Le dessin *Instant City Airship : sequence of effect on a typical English Town. Bournemouth*, réalisé par Peter Cook en 1969 (**cat. 272**), révèle en effet le souhait profond à l'origine de cette série, l'amélioration des équipements et du dynamisme des villes anglaises, tout en illustrant de façon assez réaliste cette idée. Dans ce simple dessin au trait, mis à part le dirigeable qui symbolise

---

<sup>1056</sup> MUMFORD, Lewis, *The Story of utopias*, New York, the Viking Press, 1974 [1922], 311 pages, en particulier p.15 à 23 pour le développement de cette distinction.

<sup>1057</sup> ([Les utopies de la reconstruction] ne sont pas essentiellement adaptées à leur [les buts de l'être humain] nature actuelle, mais plutôt adaptés à leurs développements possibles). MUMFORD, Lewis, *The Story of utopias*, New York, the Viking Press, 1974 [1922], 311 pages, p.21 (notre traduction).

la part de *fun* et de fascination technologique propre à Archigram, l'idée d'un évènement ponctuel pouvant laisser après son passage des traces durables et des équipements plus perfectionnés dans une ville ne semble pas résulter d'une divagation. Pensons notamment aux Expositions Universelles ou aux Jeux Olympiques, ou même simplement aux équipements temporaires de loisirs qui acquièrent parfois une utilisation permanente, comme les casinos, installations dont les membres du groupe anglais étaient familiers, étant eux-mêmes pour la plupart originaires de villes de bord de mer<sup>1058</sup>.

Ces deux niveaux de lecture sont récurrents dans les projets d'Archigram, y compris dans ceux qui peuvent sembler de prime abord les plus fantaisistes, comme les *Cities : Moving* inventées par Ron Herron en 1964 (cat. 109-141). En effet, ces vaisseaux sont, depuis, cités à titre d'exemple de la contre-utopie ou de l'influence de la science-fiction sur l'architecture, ce qui est tout à fait compréhensible en raison du style adopté par Ron Herron pour les représenter. Cependant, interrogé par nos soins sur l'intérêt et l'héritage théorique de telles propositions d'architecture consommable ou mobile, Dennis Crompton répondit en ces termes :

« Let's take the example of the *Walking city* of Ron Herron to answer your question. I went to Seattle a couple of years ago, I was there to install an exhibition, and my daughter helped me, she wanted to see the bay, so we went on the boat out into the city and we were travelling along with this boat and there was this guy, the captain or whatever, who stopped the engines and said "sorry, but we've just got to wait here for 5 minutes or so, because there's a barge going through this channel" (...) and apparently they have settlements in Northern Alaska with which they can do all their prospecting and extractions and so on, but they don't build the buildings there, they build the buildings in Seattle! And when the building wants to be refurbished, or they want a new building, they just take it up from Seattle up to the town in Alaska. You know, that's a floating city, you know, OK it was not on legs, it was on a barge, but it was basically the same idea... So, in many ways, it's already happening! You don't see something that actually looks like Ron's drawing, but the concept...

---

<sup>1058</sup> Entretien avec Dennis Crompton, 1<sup>er</sup> mai 2004.



the drawing was an expression of a concept, it was the concept which was important... »<sup>1059</sup>

En revenant à la définition des utopies de la reconstruction proposée par Lewis Mumford, il semble donc possible de rattacher les projets urbains d'Archigram à cette notion, en considérant que les architectes se sont réellement questionnés sur le contexte dans lequel ils étaient amenés à travailler, sans s'enfermer dans des rêves stériles et inapplicables, comme cela leur a souvent été reproché. Sans aller, comme Yona Friedman, jusqu'à parler d'« utopies réalisables », il semble que certains concepts hérités de ces projets aient eu la possibilité de se matérialiser – du moins partiellement – dans l'architecture ou l'ingénierie des décennies suivantes.

Cependant, ce qui distingue les villes imaginées par Archigram des villes idéales de la tradition littéraire utopique, est le manque de précision dont les architectes firent preuve quant à l'organisation interne ou aux plans d'urbanisme. Souhaitant rompre avec l'architecture des C.I.A.M. et le Style International, et empreints de désirs de liberté, ils préférèrent proposer des approches globales teintées d'humour ou de provocation, afin de transmettre aux générations suivantes les concepts novateurs qu'ils souhaitaient un jour voir apparaître dans les villes, comme la mobilité, la flexibilité, l'exploitation des potentiels offerts par les nouvelles technologies, le désengorgement des centre-villes, etc., espérant certainement, comme le suggérait avant eux Iakov Tchernikhov, que « ce qui, à un moment donné peut sembler une utopie, plus tard deviendra un fait réel et convaincant. »<sup>1060</sup>

---

<sup>1059</sup> (Prenons l'exemple des *Walking city* de Ron Herron afin de répondre à votre question. Je suis allé à Seattle il y a quelques années, j'y étais afin de participer à l'installation d'une exposition, et ma fille m'a aidé, et elle voulait voir la baie, alors nous nous avons pris le bateau pour sortir de la ville et, alors que nous nous trouvions dans ce bateau, un type, le capitaine, ou quelque chose comme ça, arrête les moteurs, et dit "désolé, mais nous devons attendre encore environ 5 minutes, parce qu'il y a une barge qui traverse le canal" (...) et apparemment il y a des établissements dans le nord de l'Alaska dans lesquels ils peuvent faire tout la prospection et les extractions et autre, mais ils ne bâtissent pas les bâtiments là-bas, ils les construisent à Seattle ! Et lorsque le bâtiment doit être rénové, ou lorsqu'ils souhaitaient en avoir un nouveau, ils l'amènent tout simplement du Seattle, jusqu'à la ville d'Alaska concernée. Vous savez, c'est une ville flottante, vous savez, d'accord elle n'était pas montée sur des jambes, c'était sur une barge, mais il s'agit à peu près de la même idée... Alors, de différentes façons, cela se passe déjà ! On ne voit pas vraiment quelque chose qui ressemble aux dessins de Ron, mais le concept...le dessin était l'expression d'un concept, et c'était le concept qui avait de l'importance...). Entretien avec Dennis Crompton, 1<sup>er</sup> mai 2004 (notre traduction).

<sup>1060</sup> TCHERNIKHOV, Iakov, « Mon cheminement créateur », in OLMO, Carlo, DE MAGISTRIS, Alessandro (dir.), *Iakov Tchernikhov, op. cit.*, p.308.

Contemporains des provocations d'Archigram, les projets d'urbanisme spatial peuvent également être considérés comme des utopies de la reconstruction, et se rapprochent peut-être même plus de la tradition utopique en ce qu'ils proposent des schémas urbanistiques qui, sans être pour autant figés, s'avèrent beaucoup plus précis que ceux du groupe anglais. Les recherches menées durant une vingtaine d'années par Constant sur le thème de la *New Babylon* peuvent ici être évoquées, en ce que leur auteur a toujours considéré qu'une autre vie était possible, et qu'elle serait permise par une nouvelle approche de la société caractérisée par une nouvelle conception de la ville. Comme cela a été évoqué précédemment, Constant a toujours clamé que son projet, souvent considéré comme une pure fantaisie, était entièrement réalisable, ce qui peut le rapprocher du discours utopique traditionnel. Par ailleurs, il a multiplié les représentations et les conférences à ce sujet, diffusant dans le monde entier son idée d'un monde nouveau. Ne souhaitant pas figer les descriptions de la *New Babylon*, Constant dut néanmoins en détailler certaines caractéristiques, afin de permettre à son public de la visualiser plus correctement (**fig. 87-88, 92-94**). Comme le souligne Mark Wigley, dans cette nouvelle ville, un mode de vie inédit pourrait voir le jour, entièrement lié à l'architecture :

« (...) the city of the future, a future in which automated machines hidden underground take care of all work and people spend their whole lives drifting through vast interior spaces suspended high in the air. The spaces are inter-linked in a labyrinthine network that spreads itself across the entire surface of the earth as one immense building. New Babylon is a seemingly infinite playground. Its occupants continually rearrange their sensory environment, redefining every micro-space within the sectors according to their latest desires. In a society of endless leisure, workers have become players and architecture is the only game in town, a game that knows few limits. »<sup>1061</sup>

---

<sup>1061</sup> (...) la ville du future, un futur dans lequel des machines automatisées cachées sous terre s'occupent de tout le travail pendant que les gens passent leurs vies entières à dériver à travers de vastes espaces intérieurs suspendus haut dans les airs. Les espaces sont reliés entre eux dans un réseau labyrinthique qui se déploie sur l'ensemble de la surface du globe tel un immense immeuble unique. New Babylon est un terrain de jeu apparemment infini. Ses occupants réarrangent en permanence leur environnement sensoriel, redéfinissant chaque micro-espace à l'intérieur du secteur en fonction de leurs derniers désirs. Dans une société de loisirs infinis, les travailleurs sont devenus des joueurs et l'architecture est le seul jeu en ville, un jeu qui ne connaît que peu de limites.). 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.9 (notre traduction).

L'approche urbanistique de Constant peut ici encore être rapprochée de la tradition utopique, en ce qu'il prédétermine non seulement l'architecture de la future ville<sup>1062</sup>, mais cherche aussi à influencer sur les occupations et le mode de vie de ses futurs habitants, ce qui n'est pas sans rappeler certaines utopies socialistes, à la différence qu'au lieu d'être centré sur le travail, ce projet est au contraire centré sur l'absence de travail.

Cependant, et en dépit de ces points communs qui pourraient permettre de considérer les projets de Constant comme utopiques, il convient de rappeler que Constant lui-même refusait ce qualificatif, considérant que :

« [the utopias] invariably aim for social justice through imposed equality and celebrate man as a frugal production animal – as a Homo Faber : "utopias are in their essence hostile to art". »<sup>1063</sup>

La *New Babylon*, selon Constant, ne serait qu'un « jeu créatif pour un environnement imaginaire »<sup>1064</sup>, destiné à faire réagir ses spectateurs et à les inciter à réfléchir sur la qualité – ou l'absence de qualité – de leurs villes actuelles. Les notions de dérive et d'errance, si chères à Constant, étaient censées permettre à ce projet urbanistique de ne pas se transformer en modèle contraignant voire totalitaire, défaut principal des utopies aux yeux de l'architecte.

En ne figeant ni géographiquement, ni architecturalement *New Babylon*, Constant espérait éviter l'écueil de l'utopie traditionnelle. Pourtant, en l'absence de repères, son projet ne rejoint-il pas au contraire le principe fondateur de l'u-topie ?

---

<sup>1062</sup> CONSTANT, « Une autre ville pour une autre vie », *op. cit.*, p.37-40.

<sup>1063</sup> ([les utopies] tendent invariablement à la justice sociale par une égalité imposée et célèbrent l'homme en tant qu'animal à faible rendement – en tant qu'Homo Faber : "les utopies sont dans leur essence hostiles à l'art".). 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). Dans cet extrait, Martin Van Schaik cite Constant.

<sup>1064</sup> CONSTANT, « Néo-Babylone », in DAHINDEN, Justus, *Structures urbaines de demain: analyses, thèses, projets*, *op. cit.*, p.188.

*b- Le paradoxe des utopies localisées*

« L'utopie s'attache à de multiples réalités, plus ou moins lointaines, plus ou moins connues, inconnues, méconnues. »<sup>1065</sup>

Ce que rappelle Henri Lefebvre – qui fut notamment l'un des maîtres à penser du groupe Utopie – dans cet extrait est que la tradition utopique utilise généralement les notions d'éloignement ou d'inconnu pour légitimer la présentation d'un système social autre, et faire ressortir par contrepoint les défauts de la société dans laquelle les auteurs évoluent<sup>1066</sup>. Or, dans les années 1960-1970, une nouvelle tendance voit le jour, consistant, de la part des architectes, à proposer des projections de structures urbaines – et donc sociales – différentes dans des lieux ou environnements précis, clairement identifiables et parfois même nommés. Il ne s'agit plus, comme le voulait la tradition, d'utopies isolationnistes ou communautaristes, mais d'un mélange des différentes approches littéraires, transformées en projections imagées sur des tissus urbains existants, en d'autres termes, il s'agit d' « eu-topies »<sup>1067</sup>.

Dans le cas d'un projet tel *Instant City* d'Archigram, les raisons de telles localisations semblent évidentes et nécessaires à une bonne visualisation du potentiel d'une idée si ambitieuse (*Instant City visits Bournemouth*, 1968, **cat. 271**, *Instant City, le dirigeable dans le Lancashire*, 1970, **cat. 277**, *Instant City. « Typical configuration-Santa Monica & San Diego freeway intersection Los Angeles »*, 1969, **cat. 288**). En ce qui concerne les *Cities : Moving*, les localisations proposées par le groupe anglais sont plutôt destinées à attester des possibilités infinies de déplacement et d'adaptation des vaisseaux

---

<sup>1065</sup> LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, *op. cit.*, p.126.

<sup>1066</sup> Cette pratique était surtout récurrente dans les premiers textes utopiques, fondateurs du genre. Ainsi, l'île d'Utopia de Thomas More (1516) était prétendue introuvable et quasiment impossible à atteindre sans guide, la Cité du Soleil de Tommaso Campanella (1623) était quant à elle entourée de sept murailles quasiment impossibles à franchir, et la seule indication relative à l'emplacement de la Nouvelle Atlantide de Francis Bacon (1627) était qu'elle se situait dans les mers du Sud. Voir MORE, Thomas, *L'Utopie*, Paris, Librio, 2002 [1516], 125 pages, CAMPANELLA, Tommaso, *La Cité du soleil*, Genève, Librairie Droz, 1972 [1623], 65 pages, BACON, Francis (publié à titre posthume par William RAWLEY), *New Atlantis*, Londres, J. H. [John Haviland], pour William Lee, 1627, non paginé.

<sup>1067</sup> Nous empruntons l'expression à Lewis Mumford, qui souhaitait par ce terme signifier la recherche d'un bon lieu, c'est-à-dire d'un lieu approprié à la potentielle implantation d'un nouveau modèle urbain, plutôt que la recherche d'un non lieu. Voir MUMFORD, Lewis, *The Story of utopias*, New York, the Viking Press, 1974 [1922], 311 pages, p.268.

(*Walking City on the ocean*, 1964, **cat. 125-126**, *Walking City (in the desert)*, 1971, **cat. 127**).

Les lieux visités sont cependant rarement nommés précisément en ce qui concerne cette série, à l'exception de la ville de New York qui inspira fortement Ron Herron dans le cadre de ce projet (**cat. 123-124**).

Cette ville a d'ailleurs fait l'objet d'autres projections d'utopies localisées à la même époque, cristallisant manifestement les imaginaires. Hans Hollein la choisit notamment comme décor du photomontage *Urban renewal in Manhattan*, en 1963 (**fig. 82**), Superstudio y consacra également une série de photocollages en 1969 (*Manhattan : photomontage final*, **fig. 84**, *Il Monumento Continuo. New New York*, **fig. 79**, *Il Monumento Continuo. Manhattan, Empire State Building*, **fig. 105**), et Haus-Rucker-Co y situa l'une de ses représentations les plus célèbres, *Leisuretime explosion* (s.d., **fig. 118**). Cette fascination pour l'Ouest, et pour tout ce que la civilisation américaine peut symboliser en termes de puissance, de consommation et de mythe, est commune aux artistes et aux architectes à l'époque, mais le fait de citer précisément la ville de New York est significatif. Cela témoigne en premier lieu d'un désir d'universalisation du propos et, en parallèle, du courage de provoquer le spectateur en stimulant son imaginaire et en transgressant l'image de l'une des villes les plus célèbres au monde.

Par ces utopies localisées, les architectes affirment que rien n'est figé de façon définitive dans le monde, et que l'*expendability* associée à l'*expandability*<sup>1068</sup> peuvent conduire à une conception inédite de la ville.

La localisation des utopies est donc un fait nouveau, que les architectes expérimentent afin d'accroître la portée du message véhiculé par leurs représentations. Interrogé sur la légitimité de telles utopies situées, Jean-Paul Jungmann répondit :

« Ce sont des utopies tout à fait normales qui, d'une certaine façon, pourraient être quotidiennes. L'utopie pour moi – je ne parle pas de la revue utopie – c'est de se positionner dans un lieu et non pas dans le non lieu de l'utopie, qui veut dire, étymologiquement, de nulle part. Se positionner dans un lieu, voir quelles sont ses potentialités et ce qui lui manque. Et c'est ce manque qui ensuite produit des questionnements du type : "Et si on ajoutait ceci ou cela en plus".

---

<sup>1068</sup> (La consommabilité associée à l'expansibilité).

C'est ce questionnement qui participe tout à coup à construire une pensée, une programmation, une formalisation, un projet d'architecture. C'est le manque des choses qui fait que l'on projette en avant ce que l'on aimerait bien vivre ou y vivre quand il s'agit d'un lieu. Et ce, dans le futur ou dans l'immédiat parce qu'en fait c'est la même chose. Quand on se projette dans le futur, on ne se projette pas quarante ans plus tard. On voudrait vivre ce que l'on ressent sur le moment même. »<sup>1069</sup>

L'approche défendue par Jean-Paul Jungmann témoigne d'une réinterprétation et d'une évolution de la notion d'utopie au cours des années 1960, par le biais d'approches architecturales inédites. Il serait possible, avec Emmanuel Eveno, de qualifier ces recherches de « fragments d'utopies », les architectes préférant – momentanément ou définitivement – des propositions d'interventions précises et circonscrites à d'éventuels projets de refonte de l'ensemble d'une société<sup>1070</sup>.

Outre les questionnements et nouveautés apportés par ces représentations d'utopies localisées, un deuxième niveau de réflexion peut en émaner : il s'agit de questionner la temporalité de telles projections. En effet, et contrairement à la tradition utopique projetant le plus souvent les villes dans un avenir lointain<sup>1071</sup>, on assiste alors à des présentations ne comportant pas d'indications temporelles mais incitant les spectateurs à imaginer des lieux connus ainsi transformés, dans un avenir très proche. Certes, les collages et photomontages des architectes sont souvent trop peu vraisemblables pour permettre d'être totalement pris au sérieux (**fig. 79, 105**), mais ils ne sont pas pour autant moins provocateurs ou inquiétants que les projections des romans d'anticipation dont leurs auteurs étaient amateurs. Ainsi, pour reprendre les termes de Manfredo Tafuri, la représentation d'architecture, vectrice d'utopie, « se donne comme une

---

<sup>1069</sup> Jean-Paul Jungmann, cité dans OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *op. cit.*, p.4.

<sup>1070</sup> EVENO, Emmanuel (dir.), *Utopies urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, 356 pages, p.14. Cette démarche pourrait également entrer dans le domaine de la prospective, au sens défendu par Michel Ragon depuis les années 1960. (Le néologisme « prospective » est inventé par Gaston Berger en 1957, et théorisé et développé par rapport à l'architecture par Michel Ragon à partir de 1965. Voir RAGON, Michel, *Prospective et futurologie*, *op. cit.*)

<sup>1071</sup> Voir en particulier : ORWELL, George, *1984*, Paris, Gallimard, 1950 [1949], 374 pages ; VERNE, Jules, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1994 [texte écrit en 1863], 285 pages ; WELLS, Orson, *Quand le dormeur s'éveillera*, Paris, Mercure de France, 1933 [1899], 375 pages.

dimension métahistorique, mais pour projeter dans le futur l'écho des contradictions du présent. »<sup>1072</sup>.

A côté de ces visions métahistoriques et figées dans une temporalité statique, une dernière approche de l'utopie développée à cette époque consiste à valoriser une existence de l'instant, approche synthétisée dans le concept de situation. Partant du concept sartrien du même nom, les architectes, à commencer par les Situationnistes, considèrent, à l'instar du philosophe, que tout homme est « en » situation en permanence, et qu'il confère lui-même son sens à la situation qu'il vit. Ce qui séduisit les architectes dans cette théorie était la capacité d'intervention de l'homme sur sa vie, en d'autres termes sur sa situation présente. Cependant, alors que Sartre utilisait cette prise de conscience comme un point de départ, forçant l'homme à trouver en lui-même les moyens d'actions qui lui permettraient d'évoluer vers une situation plus appropriée – à atteindre la transcendance en d'autres termes – les architectes ne retinrent de cette théorie que son allégation première. C'est ce qui conduisit les Situationnistes, et Constant en particulier, à construire leur théorie sur la notion de dérive et de jeu, dans une situation perpétuellement réinventée par ses acteurs, sans autre but que celui d'expérimenter sans fin chaque nouveau « moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'évènements. »<sup>1073</sup>. La dimension révolutionnaire d'une telle approche de cette notion n'était pas toujours exposée de façon explicite, mais demeurait sous-jacente dans les différents textes proposés par les membres de l'Internationale Situationniste, dont le propos se focalisait généralement sur l'absence de travail et de contraintes dont bénéficieraient les futurs occupants d'une telle ville – sous-entendu après une révolution suffisamment importante pour bouleverser l'ordre politique et social établi.

Le 7 novembre 1963, Constant fut invité à donner une conférence à l'I.C.A., à Londres, afin de présenter la *New Babylon*. Parmi les jeunes architectes présents, beaucoup furent touchés par l'approche originale dont Constant faisait preuve lors de l'élaboration de son projet, et l'impact de cet évènement, relayé par la publication quelques mois plus

---

<sup>1072</sup> TAFURI, Manfredo, « Giovan Battista Piranesi, l'utopie négative dans l'architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°184, 1976, p.93-108, cité dans SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p.170.

<sup>1073</sup> Constant, cité dans NYS, Philippe, « Les Situationnistes », in RACINE, Michel (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France du XIX<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p.249.

tard d'une version condensée de la conférence dans *Architectural Design*<sup>1074</sup>, fut certain. Une coïncidence troublante voulut que pratiquement au même moment, et dans le même lieu, le groupe Archigram organisât l'exposition « Living City » dans laquelle apparaissait également le concept de situation, décrit en ces termes dans la revue *Living Arts* :

« [Situation is] an ideas generator in creating Living City. Cities should generate, reflect, and activate life, their environment organized to precipitate life and movement. Situation, the happenings within spaces in the city, the transient throw-away objects, the passing presence of cars and people are as important, possibly more important, than the built demarcation of space. Situation can be caused by a single individual, by groups or a crowd, their particular purpose, occupation, movement, or direction. Situation can be traffic, its speed, direction, classification. Situation may occur with change of weather, time of day or night. »<sup>1075</sup>

Sans qu'il soit possible de déterminer avec précision si un jeu d'influences multiples intervint dans la réflexion simultanée de Constant et d'Archigram sur une même notion, ou s'il s'agit seulement de l'intégration des théories sartriennes à l'architecture – comme cela était le cas pour nombre de théories issues des sciences humaines – cette coïncidence amène à comparer les deux approches proposées par les architectes afin de déterminer comment chacun d'entre eux concevait cette utopie de l'instant présent.

Le premier point commun entre les deux approches est d'interpréter, comme nous l'avons vu précédemment, la théorie sartrienne au premier degré, sans chercher à

---

<sup>1074</sup> L'article fut publié en juin 1964, permettant au lectorat international de la revue de découvrir ou de mieux connaître ce projet. Voir CONSTANT, « New Babylon : an urbanism of the future », *Architectural Design*, vol. 34, n°6, juin 1964, p.304-305. Le texte intégral ne fut en revanche publié qu'en 1999, à l'occasion de la parution du numéro spécial de *Drawing Paper* consacré à l'exposition « Another city for another life : Constant's New Babylon », au Drawing Center de New York. Voir WIGLEY, Mark (dir.), *Drawing Papers*, n°3 « Another City for another life: Constant's New Babylon », *op. cit.*. Dossier attaché de 34 pages, p.a9-a13.

<sup>1075</sup> (La situation est génératrice d'idées pour créer la Living City (Ville Vivante). Les villes devraient générer, refléter et activer la vie, leur environnement étant organisé pour précipiter la vie et le mouvement. La Situation, les événements dans les espaces de la ville, les objets éphémères à emporter, la présence passante des voitures et des gens sont aussi important que – peut-être même plus important que – la démarcation construite de l'espace. La Situation peut être causée par un simple individu, par des groupes ou une foule, leur centre d'intérêt particulier, leur occupation, mouvement ou direction. La Situation peut être la circulation, sa vitesse, direction, classification. La situation peut se produire avec un changement de météo, de temps, de jour comme de nuit.). *Living Arts*, n°2, juin 1963, 128 pages, p.112 (notre traduction).



atteindre la transcendance. Archigram et Constant tentent de centrer leurs idées architecturales sur l'homme et ses actions, plutôt que sur l'architecture construite. En somme, ils réfléchissent plus au *software* qu'au *hardware*, ce que ne manqua pas de noter Charles Jencks :

« It was these infinitely variable and fleeting situations which gave the real life to the city : in this sense "the home, the whole city and the frozen pea pack are all the same". Not only are they all expendable, but they are all products which interact with man on the same level, *the situation*. Although Archigram did not produce any radical departure in this exhibition ["Living City"], what it did achieve was an expanded definition of what the architect could consider as his provenance – the products interacting in and producing any situation. »<sup>1076</sup>

En ramenant l'architecture à un niveau humain parfois trivial, les architectes tentent de mettre en avant l'importance de l'habitant et l'influence de ces choix, ce qui, nous l'avons vu, est une tendance assez répandue auprès de leurs confrères européens, dont ils furent peut-être les instigateurs<sup>1077</sup>.

---

<sup>1076</sup> (C'étaient ces situations infiniment changeantes et fugaces qui donnaient vraiment vie à la ville : dans ce sens, "la maison, la ville entière et la tourte surgelée aux petits pois, sont tous pareils (égaux)". Non seulement, ils sont tous consommables, mais il s'agit de produits qui entrent en interaction avec l'homme au même niveau, celui de *la situation*. Bien qu'Archigram n'ait pas été à l'origine d'une attitude radicale au cours de cette exposition, ce que ce groupe a réussi à produire était une définition élargie de ce que l'architecte doit considérer comme sa provenance (son origine) – les produits qui interagissent avec toute situation et en produisent eux-mêmes.). JENCKS Charles, *Modern movements in architecture*, op. cit., p.288-289 (notre traduction). La citation entre guillemets provient du texte « It's all the same », paru dans le numéro 3 de la revue *Archigram*. Elle pourrait être illustrée par le collage de Ron Herron intitulé *Living City*. « 10 minutes beef pie ! » (cat. 69), mêlant des objets de la vie quotidienne, la photographie d'un bâtiment et de la nourriture, dont une tourte probablement surgelée.

<sup>1077</sup> Simon Sadler considère en effet que : « If city planning had traditionally encouraged contemplation of the fixed and ideal architectural object, Plug-in and New Babylonian planning promoted architecture as an event and situation which could only be realized by the active involvement of its inhabitants. It was a supposition that would be generally accepted by avant-gardes in the 1960s working in the wake of New Babylon and Archigram : Coop Himmelblau, Haus-Rucker-Co and Utopie. ». (Si l'urbanisme avait toujours traditionnellement encouragé la contemplation d'un objet architectural statique et idéal, les plans urbains de Plug-In et de la New Babylon promouvaient quant à eux l'architecture en tant qu'évènement et situation qui ne pouvaient être réalisés qu'avec l'implication active de leurs habitants. C'était une supposition (hypothèse) qui allait être généralement acceptée (suivie) par les avant-gardes des années 1960 qui travaillèrent dans le sillon de la New Babylon et d'Archigram : Coop Himmelblau, Haus-Rucker-Co et le groupe Utopie.). SADLER, Simon, « New Babylon versus Plug-in City », in VAN SCHAİK Martin, MACCEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, op. cit., p.60 (notre traduction).

En revanche, les approches situationnistes d'Archigram et de Constant diffèrent sur un point, celui de l'engagement politique et révolutionnaire que peut impliquer une telle conception de la vie et de la ville. Selon Simon Sadler en effet :

« Much beyond this, Archigram was reluctant to comment too much about situation's antiestablishment qualities. Situation was simply a source of street-level pleasure for architects to study firsthand, the raw material of a new architecture of events. Archigram conceived of situation in a more architectural, more plastic way than the situationists. »<sup>1078</sup>

Pour Archigram, l'apport de l'utopie localisée ou située dans une temporalité courte résidait donc dans l'inspiration que ces thématiques pouvaient prodiguer, et non dans la *tabula rasa* que cela pouvait impliquer. Architectes « évolutionnaires et non révolutionnaires », ils n'exploitèrent le concept de situation que peu de temps, entre 1963 et 1964, avant de se tourner vers de nouvelles pistes de recherche, alors que Constant y consacra des années entières, même après qu'il eût quitté le groupe Situationniste à l'origine duquel se trouvait justement cette notion.

L'analyse de ces différentes approches innovantes de l'utopie architecturale témoigne de la pluralité des questionnements que la ville pouvait alors soulever chez les jeunes architectes décidés à contrer l'hégémonie du Style International. En parallèle de ces approches utopiques basées sur le souhait profond de remettre l'homme au centre des théories architecturales, et faisant appel à l'imagination<sup>1079</sup> des lecteurs et des spectateurs, se développent également des visions plus sombres ou plus négatives de l'avenir possible des villes, sur lesquelles il convient également de revenir.

---

<sup>1078</sup> (Mais par-dessus tout, Archigram rechignait à trop commenter les qualités subversives de la situation. La situation était seulement une source de plaisir urbain dont les architectes inauguraient l'étude, le matériau brut d'une nouvelle architecture faite d'évènements. Archigram avaient une conception de la situation bien plus architecturale et bien plus plastique que les Situationnistes.). SADLER, Simon, *Archigram, architecture without architecture*, op. cit., p.59 (notre traduction).

<sup>1079</sup> Lewis Mumford appelait cela « to draw the rest of the circle » (tracer le reste du cercle), insistant ainsi sur la curiosité naturelle, mais aussi l'insatisfaction des hommes, sentiments les poussant à toujours chercher au-delà des fragments de réalité auxquels ils sont confrontés quotidiennement. Voir MUMFORD, Lewis, *The Story of utopias*, op. cit., p.17 (notre traduction).

### c- Entre technotopie et contre-utopie

« Les contre-utopies ne sont pas le contraire des utopies, mais des utopies en sens contraire. »<sup>1080</sup>

Plus encore que celui d'utopie, le concept de contre-utopie est très fréquemment employé pour désigner les représentations architecturales des années 1960-1970. Egalement héritier de la tradition littéraire, ce concept consiste à reprendre les leitmotives de l'utopie – isolationnisme, communautarisme, hygiénisme, quête de la perfection – et à en pousser la logique à l'extrême afin de pouvoir démontrer quelles en seraient les terribles conséquences. De façon générale, l'argumentation choisie par les auteurs de contre-utopies consiste à démontrer que ce qui semblait de prime abord pouvoir être un bienfait ou une évolution dans le nouveau système s'avère en réalité être une menace pour l'intégrité et la liberté de l'homme. Phénomène marginal jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, la contre-utopie se développe en littérature avec la montée des totalitarismes, portée par des œuvres marquantes telles *The Machine Stops*, d'Edward Morgan Forster (1912), *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley (1932) ou *1984* de George Orwell (1949)<sup>1081</sup>.

Nourris de ces romans et des revues de science-fiction qui se développèrent dans le même temps, les architectes actifs dans les années 1960-1970 en retiendront les constats effrayants dressés par les romanciers, et notamment l'un des plus fréquemment proposé, consistant à rapprocher un usage surdéveloppé de la technologie de dérives irréparables menant à l'asservissement de l'homme. En effet, les utopies technologiques ou technotopies rencontraient un vif succès auprès des lecteurs, car, comme l'explique Martin Van Schaik :

« With man's growing confidence that he can master his own fate through science and technology, utopia holds the promise of a better era (...). Instead of

---

<sup>1080</sup> ROUVILLOIS, Frédéric, *L'Utopie*, Paris, Flammarion, 1998, 251 pages, p.20. Sur cette même notion, voir aussi p.242.

<sup>1081</sup> FORSTER, Edward Morgan, *The Machine stops, and other stories*, Londres, Longman, Paris, Armand Colin, 1974 [1912] ; HUXLEY, Aldous, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Plon, 1933 [1932] ; ORWELL, George, *1984*, Paris, Gallimard, 1950 [1949], 374 pages.

merely developing scenarios for a possible future through trend extrapolation (like futurology) or providing sheer entertainment (like science fiction), utopias are invariably founded on a critique and offer a constructed socio-spatial perspective that derives from it. »<sup>1082</sup>

Ce sont ces projections « socio-spatiales » et cet univers technologique tendant au progrès mais risquant en permanence de dégénérer en totalitarisme déshumanisant qui inspireront les architectes. Si certains, comme cela a été étudié précédemment, se nourrissent simplement de l'esthétique et des thématiques de la science-fiction et de l'anticipation, d'autres, en revanche, transformèrent systématiquement les idées issues de la technotopie en contre-utopies. Bien que la nuance entre ces deux catégories soit parfois difficile à établir, Françoise Choay insiste sur la séparation de ces deux notions :

« Technotopias embrace propositions established under the umbrella of futurology by a number of experts, architects and engineers fascinated by the opportunities for formal innovation that technology offers. Dystopias cover the ferociously critical visions of societies conditioned for the worse by the advances of technology. »<sup>1083</sup>

Ainsi, si l'on se base sur cette distinction, la plupart des représentations produites par les architectes italiens des groupes Superstudio ou Archizoom peuvent sans hésitation être classées dans la catégorie de la contre-utopie<sup>1084</sup>. La *No-Stop City* d'Archizoom (1969-1972), avec sa répétitivité infinie, ne peut en effet qu'évoquer l'impact d'un totalitarisme enlevant à l'individu tout pouvoir décisionnel (**fig. 61-62, 123**). « Acte

---

<sup>1082</sup> (Avec la confiance grandissante de l'homme dans sa capacité à contrôler son destin grâce à la science et à la technologie, l'utopie porte en elle la promesse de jours meilleurs. (...) Au lieu de développer principalement des scénarios de futures possibles en tendant à l'extrapolation (comme la futurologie), ou de proposer de purs divertissements (comme la science-fiction), les utopies sont invariablement fondées sur une critique et offrent une perspective socio-spatiale construite qui en découle.). VAN SCHAIK, Martin, « Psychogeogram : an artist's utopia », in VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76, op. cit.*, p.121 (notre traduction).

<sup>1083</sup> (Les technotopies adoptent des propositions (hypothèses) établies sous la houlette de la futurologie par nombre d'experts, d'architectes et d'ingénieurs fascinés pas les opportunités d'innovation formelle que la technologie peut offrir.). CHOAY, Françoise, « Utopia and the anthropological status of built space », in VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76, op. cit.*, p.99 (notre traduction). Dans ce même article, Françoise Choay précise également que les technotopies, après un regain de vitalité entre 1950 et 1970, ont pratiquement totalement disparu depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1084</sup> « Dystopie » et « contre-utopie » sont des synonymes, employés indifféremment par les auteurs d'ouvrages théoriques sur la question de l'utopie tels Françoise Choay, Frédéric Rouvillois ou Emmanuel Eveno.

politique »<sup>1085</sup> selon Emmanuel Eveno, la contre-utopie propose ici, dans un jeu de miroir déformant ou grossissant, une vision volontairement exagérée de l'aboutissement potentiel d'une architecture dominée par des contingences technologiques et consommatoires. Délibérément catatoniques et inexpressives, les images produites par le groupe italien eurent un impact fort sur le public, le laissant figé d'effroi. Comme se le remémore Andrea Branzi, il s'agissait alors de marquer les esprits en se distinguant nettement des autres recherches architecturales contemporaines, et surtout de l'imagerie du Pop Art :

« In contrast [with the Pop aesthetic], No-Stop City offered a totally deadpan view of history restored to its secular dimension which, now completely cleansed of the metaphysical, was entirely devoid of tragedy. It was an extreme vision of industrial civilization as a producer of a decorative system that was both repetitive and horizontal – and therefore without cathedrals. Based on the repetition of signs, it was a diffuse and fluid system in which architecture and nature, as exceptions, as incidents, would dissolve and be absorbed within the amniotic space of the metropolis. »<sup>1086</sup>

Pour dénoncer et critiquer la société, les architectes italiens opposent au positivisme et aux propositions ludiques et colorées d'Archigram<sup>1087</sup> l'exposition froide et distante

---

<sup>1085</sup> EVENO, Emmanuel (dir.), *Utopies urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, 356 pages, p.13.

<sup>1086</sup> (En contraste [avec l'esthétique Pop], la No-Stop City offrait une vision complètement impassible de l'histoire rendue à sa dimension séculière qui, maintenant qu'elle était complètement dépourvue de métaphysique, était par conséquent entièrement dénuée de tragédie. C'était une vision poussée à l'extrême d'une civilisation industrielle productrice d'un système décoratif à la fois répétitif et horizontal – et par conséquent sans cathédrales. Basé sur la répétition des signes, il s'agissait d'un système diffus et fluide, dans lequel l'architecture et la nature, en tant qu'exceptions, en tant qu'incidents, seraient amenés à se fondre et à être absorbées par l'espace amniotique de la métropole.). 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).

<sup>1087</sup> Heinrich Klotz considère notamment que : « The utopias of Archigram offered much more variety. They created the belief that the world of construction could be almost as diverse as that of nature, and replaced the harsh reality of Yona Friedman, for example, with a picturesque portrayal of a future full of variety and choice. (...) A closer look at the pipe and capsule utopias of Archigram reveals, however, that in these, too, the imagination is restricted to one dimension : the celebration of the potential of technology. ». (Les utopies d'Archigram étaient beaucoup plus variées. Elles créaient la croyance que le monde de construction pouvait être au moins aussi varié que celui de la nature, et remplaçaient la dure réalité de Yona Friedman, par exemple, par un portrait pittoresque d'un avenir rempli de variété et de choix. (...) Une analyse plus précise des utopies de tuyaux et de capsules d'Archigram révèle, néanmoins, que là aussi, l'imagination est réduite à une seule dimension : la célébration du potentiel de la technologie.). KLOTZ, Heinrich, « Construction and utopia », *UIA Journal of Architectural Theory and Criticism*, vol. 1, n°1, 1988, p.40 (notre traduction).

d'une ville à l'aspect carcéral, sans qualités esthétiques apparentes. Les représentations de ce projet ne permettent pas d'en déterminer les limites ni l'organisation : il s'agit pour les membres d'Archizoom, comme ils le précisèrent dans un article paru dans *Domus* en mars 1971, de s'attacher à présent à des utopies quantitatives et non qualitatives<sup>1088</sup>, à l'image de la société dans laquelle ils évoluent. Pour reprendre la réflexion de Claude Lévi-Strauss que nous évoquions plus haut, selon laquelle la réduction quantitative d'un objet peut permettre de mieux l'appréhender et donc de mieux le comprendre<sup>1089</sup>, il est possible de conclure ici que l'augmentation quantitative dont font preuve les représentations d'Archizoom créent justement l'effet inverse : la répétitivité, l'absence de couleurs, la géométrisation et le traitement en all-over des images les rend froides et mécaniques, mais a aussi pour effet de nuire à la compréhension du spectateur qui, en l'absence de repères organisationnels, se sent forcément désemparé. La prolifération de signes crée une absence de sens, une vacuité dans laquelle réside tout le message du groupe.

Des conclusions similaires peuvent être tirées de l'étude des projets de Superstudio, et en particulier de leur série intitulée *Dodici città ideali*, en 1971 (**fig. 54**). Cependant, alors que leurs confrères préféreraient au terme de contre-utopie celui d'« utopie de la quantité »<sup>1090</sup> ou bien, plus simplement, celui d'« utopie critique », les membres de Superstudio considéraient leurs différents projets, et en particulier le *Monumento Continuo* (**fig. 79, 85**) non pas comme une contre-utopie mais comme une « anti-utopie », expression expliquée en ces termes par Cristiano Toraldo di Francia :

---

<sup>1088</sup> « Nowadays the only possible utopia is quantitative. Social conflict is no longer going through the phase of the confrontation of alternative models, but is in that of dialectical negotiation between a balanced development of the system and the growing cost of the labour force. The clash no longer takes place in the field of ideology but in quantitative terms: it is via this parameter that the summing together is made possible of different phenomena which apparently have no link with one another. Quantitative language replaces qualitative, thus becoming the only scientific means of approach to the undifferentiated stratification of production and hence of reality. As general terms of reference disappear, behaviour becomes a structure free from moral allegories. Freedom, as an end, becomes an instrument of struggle. » ARCHIZOOM, « No-Stop City residential parkings. Climatic universal sistem », *Domus*, n°496, mars 1971, p.49-54. Voir aussi la retranscription dans *L'Architecture d'aujourd'hui* du texte présenté par Archizoom lors du congrès « Utopia e/o Rivoluzione », à Turin, en 1969 : « Archizoom », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°145, septembre 1969, p.LXV-LXVIII.

<sup>1089</sup> Voir LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, op. cit., cité dans ARNHEIM, Rudolf, *Dynamique de la forme architecturale*, op. cit., p.127-128.

<sup>1090</sup> Cette notion capitale pour le groupe fut développée dans un article paru dans *In* en 1970, puis reprise par Andrea Branzi dans différentes publications. Voir notamment : « Utopia della qualità, Utopia della quantità », *IN : Argomenti e immagini di design*, n°1, 1971, p.30, et BRANZI, Andrea, *The Hot house : Italian new wave design*, op. cit., en particulier p.72.

« Utopia has always meant for man the distant winking of a star, fountain of illusory experiences and unrealizable dreams to shield us from the horror of the real. But reality alone can generate the determination to look for the road of salvation. (...) In the anti-utopia we nourish the little monsters that creep and twist themselves through the dark recesses of our homes, in the dirty angles of our lives and even in the mysterious folds of our brains. (...) For we know that our terrible monsters are only made of smoke while the fragile red flower the utopists cultivate is like the poppy ; in its corolla lies the white substance we really fear. »<sup>1091</sup>

Les textes et représentations des architectes italiens témoignent donc d'une approche sombre et de l'absence d'idéalisation de l'avenir, attitude dystopique qui leur valut souvent d'être qualifiés d'architectes radicaux, notion récente et néanmoins omniprésente dans les publications les concernant, sur laquelle nous nous proposons à présent de revenir.

---

<sup>1091</sup> (L'utopie a toujours été pour l'homme, le scintillement lointain d'une étoile, source d'expériences illusoires et de rêves irréalisables pour nous protéger de l'horreur de la réalité. Mais seule la réalité peut donner lieu à la décision de chercher la route du salut. (...) Dans l'anti-utopie, nous alimentons les petits monstres qui se traînent et se tortillent dans les coins sombres de nos foyers, dans les arêtes sales de nos vies, et même dans les mystérieux plis gris de nos cerveaux. (...) Nous savons que nos terribles monstres ne sont faits que de fumée, alors que les fleurs fragiles et rouges que cultivent les utopistes sont comme des pavots ; dans sa corolle se trouve cachée la substance blanche dont nous avons vraiment peur.) TORALDO di FRANCIA, Cristiano, *Superstudio & Radicals*, Tokyo, Moryama Editions, 1982, non paginé (notre traduction).

## C La question de l'architecture radicale

### a- Une naissance conceptuelle tardive

« When the projects and images, the texts and objects of Radical Architecture were being produced, Radical Architecture didn't exist. Now that the label exists, Radical Architecture has become extinct. In other words, it cannot be regarded as simply another movement or school with homogeneous, well-defined characteristics, but a series of situations, intentions and acts. »<sup>1092</sup>

Ce constat paradoxal dressé par Adolfo Natalini sur l'architecture radicale fait écho à différents phénomènes similaires – dans le monde de la critique d'art essentiellement – voulant qu'un mouvement commence à être connu ou apprécié alors qu'il touche à son paroxysme et amorce son déclin. L'architecture radicale tiendrait ainsi son nom d'une réflexion que Germano Celant aurait proposée dans un article intitulé « Senza titolo », paru dans *In* en 1971<sup>1093</sup>. La naissance *post mortem* du mouvement – peut-être mythifiée par Natalini qui aimait réinventer l'histoire – indique à elle-seule combien ce regroupement pouvait être hétéroclite et non organisé, au point de ne pas être rapidement identifié par la critique. En effet, si l'on en croit Andrea Branzi, la construction *a posteriori* de l'histoire de ce mouvement, en particulier à l'occasion de l'exposition « Italy : the new domestic landscape » à New York en 1972<sup>1094</sup>, aurait transmis l'idée erronée d'une cohésion qui, au vu des faits historiques et stylistiques, ne

---

<sup>1092</sup> (Lorsque les projets et les tableaux, les écrits et les objets produits par l'architecture radicale sont apparus pour la première fois, cette dernière avait cessé d'exister. Et à présent que cette étiquette existe, l'architecture radicale, elle, n'existe plus. En d'autres termes, on ne peut pas la considérer comme un mouvement ou une école de plus, avec des caractéristiques homogènes et bien définies, mais plutôt comme une série de situations, d'intentions et d'actes.). 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.

<sup>1093</sup> CELANT, Germano, « Senza titolo », *In*, n°2-3, 1971, p.76-81.

<sup>1094</sup> L'exposition « Italy : the new domestic landscape » eut lieu au M.o.M.A., à New York, du 26 mai au 11 septembre 1972. Pour plus de détails, voir : AMBASZ, Emilio (ed.), *Italy, the new domestic landscape : achievements and problems of Italian design*, New York, Museum of Modern Art, 1972, 430 pages.



serait qu'illusoire. Aussi convient-il, selon lui, « (...) to consider the Radical Movement not as monolith but as a reality composed of diverse individuals who in time produced completely different results. »<sup>1095</sup>.

Cependant, malgré cette diversité, des préoccupations communes animaient les architectes italiens qui, vers le milieu des années 1960, commencèrent à produire des objets et des représentations architecturales d'un genre nouveau, initiant sans le savoir un mouvement qui allait s'étendre à toute l'Europe<sup>1096</sup>. Ces jeunes italiens, et en particulier les futurs membres des groupes Archizoom et Superstudio, marqués par le renversement des valeurs induit par l'œuvre mais surtout par les écrits d'aînés charismatiques tels Hans Hollein et Walter Pichler, décidèrent alors en effet de se positionner en marge de la pratique professionnelle, dans l'espoir de contribuer à une réforme profonde de la discipline architecturale.

Les raisons de l'émergence simultanée d'attitudes de rejet de la part des architectes italiens sont à rechercher dans la convergence de plusieurs phénomènes historiques et culturels. Rappelons tout d'abord qu'en Italie, les révoltes estudiantines avaient eu lieu dès 1963, alors que les principaux protagonistes de la future architecture radicale étaient encore eux-mêmes étudiants. C'est donc de l'intérieur qu'ils vécurent les émeutes, les assemblées générales et les votes de transformation de l'enseignement. Ce contexte troublé et mouvant leur permit aussi de suivre les cours de Leonardo Ricci, nommé en 1963-1964, et de Leonardo Savioli, nommé l'année suivante, qui transformèrent catégoriquement la méthodologie de travail, favorisant le travail de groupe, et les contenus des cours. Ainsi, aux programmes traditionnels inchangés depuis des années qui avaient suscité les foudres des étudiants lors des révoltes, succédèrent des approches

---

<sup>1095</sup> ( [il convient] de considérer le Mouvement Radical non pas comme un monolithe mais en tant que réalité composée d'individualités diverses qui ont atteint, au fil du temps, des résultats complètement différents.) 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.177 (notre traduction). Cette opinion est également partagée par Marie-Theres Stauffer. Voir STAUFFER, Marie Theres, « Utopian reflections, reflected utopias, urban design by Archizoom and Superstudio », op. cit., p.25-36, et STAUFFER, Marie Theres, *Figurationen Des Utopischentheoretische Projekte Von Archizoom Und Superstudio Kunstwissenschaftliche Studien*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2008, 362 pages.

<sup>1096</sup> Nous partageons ici l'opinion de Gianni Pettena selon laquelle le phénomène demeure essentiellement européen, et distinct de la création américaine contemporaine, en dépit des nombreux liens existant entre ces deux approches : « Le phénomène de l'architecture radicale est complètement européen et, dans le fond, il s'agit de la version européenne des énergies existentielles exprimées d'une façon conceptuelle plus correcte aux Etats-Unis, au début des années 1960. ». PETTENA, Gianni, « Architecture radicale », in *Architecture Radicale*, catalogue d'exposition à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, op. cit., p.27.

originales, proposant d'étudier « l'urbanisme intégré », « le design visuel » ou « l'espace de participation »<sup>1097</sup>. Le renouvellement et la stimulation intellectuelle que connut cette première génération de diplômés post-révoltes la conduisit ensuite à refuser d'exercer dans un milieu professionnel et politique qui perpétuait des pratiques clairement obsolètes, sans tenir compte des évolutions sociétales et technologiques.

Une seconde raison peut aussi être trouvée dans l'influence d'Ettore Sottsass Jr., qui en tant qu'ami et en tant que professionnel plus âgé et plus expérimenté, fit office, peut-être sans le vouloir, d'inspirateur pour les jeunes architectes italiens qui avaient alors perdu leurs repères :

« Moreover, the Italian "radicals" had a source of inspiration and perhaps an involuntary forerunner in Ettore Sottsass Jr. who, in the early sixties, represented a fixed point of reference : an example, in terms of both action and conduct, of the possibility of "transgressing", of overcoming the petrification and stagnancy of a discipline trapped in the legacy of the Modern Movement. »<sup>1098</sup>

Les architectes commencent ainsi à appréhender leur discipline avec la détermination de réfléchir sur les bases mêmes de l'architecture, sur les processus de création, avant de songer à la pratique architecturale constructive. Ce positionnement s'explique principalement par un refus de préfiguration des futurs possibles, acte considéré comme contraire à la liberté individuelle. La critique du Mouvement Moderne est évidemment sous-jacente à de telles prises de positions, et conduit à une remise en question des moyens et des outils mêmes de la création : assaillis par le doute et impressionnés par l'ampleur de la tâche qu'ils se sont fixés, les jeunes architectes commencent par effectuer une *tabula rasa* destinée à leur permettre de redéfinir le champ de compétence

---

<sup>1097</sup> Pour plus de détails, se reporter à NAVONE, Paola, ORLANDONI, Bruno, *Architettura « Radicale »*, *op. cit.*, et en particulier au chapitre un « Le origini della neoavanguardia architettonica italiana ».

<sup>1098</sup> (De plus, les "radicaux" italiens trouvèrent une source d'inspiration et peut-être un chef de file involontaire en la personne d'Ettore Sottsass Jr. qui, au début des années 1960, représentait un point de référence stable : un exemple, en termes à la fois d'action et de conduite, de la possibilité de "transgresser", de dépasser la pétrification et la stagnation d'une discipline prisonnière de l'héritage du Mouvement Moderne.). PETTENA, Gianni, « Radicals », article consultable sur le site Internet de Gianni Pettena (se reporter à la bibliographie) (notre traduction). Voir aussi RAGGI, Franco, « Radical Story », *Casabella*, n°382, octobre 1973, p.37-45, et en particulier p.38.

de l'architecture, s'ouvrant notamment aux influences du design auquel Ettore Sottsass Jr., qui travaillait alors pour Poltronova, les initia.

## *b- Demonstratio per absurdum*

Dès les premiers temps, donc, l'architecture radicale se définit comme un mouvement de pensée, de projet et d'expérimentation, et non comme un courant constructif.

Les recherches des jeunes italiens, et en particulier celles des futurs membres des groupes Archizoom et Superstudio, vont donc se développer à partir du présupposé d'une société méritant une refonte structurelle profonde. Selon eux, la première étape de cette restructuration consiste à prendre conscience que, dès le départ, la conception de la ville est erronée en ce qu'on la considère comme la « (...) configuration formelle de la société avant [qu'elle puisse] être considérée comme une structure utile. »<sup>1099</sup>. Rapidement, le désir de détachement de la forme les conduit à prôner l'élimination de la ville, ce qui contribuera à les faire considérer comme des architectes subversifs adeptes de la contre-utopie, et amènera la naissance du terme de « radical » pour qualifier leurs positionnements idéologiques. En réalité, il convient de souligner que ces affirmations péremptoires étaient essentiellement destinées à provoquer un choc auprès des lecteurs et des spectateurs, afin de leur permettre de réaliser combien la société dans laquelle ils vivaient pouvait être aliénante :

« Quant à l'élimination de la ville, on fait référence à son élimination en tant que modèle hiérarchique et social à travers la destruction des formes de pouvoir accumulées, au bénéfice d'un nouvel état égalitaire dans lequel tout le monde est libre de développer son potentiel. »<sup>1100</sup>

La liberté d'expression et la liberté par rapport au travail – ils rejoignent en cela le positionnement des Situationnistes – seraient donc les garantes de l'émergence d'une architecture plus adaptée à l'homme. Le principe de la *tabula rasa* est seulement un

---

<sup>1099</sup> TORALDO di FRANCIA, Cristiano, « Superstudio & radicaux », in *Architecture Radicale*, catalogue d'exposition à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, *op. cit.*, p.153. Les architectes considéraient en effet le code esthétique de l'architecture Moderne comme un handicap, en dépit de sa simplicité, car il limitait la créativité : « La difficoltà a superare i propri limiti figurativi è il grave handicap di tutta l'architettura moderna. » (La difficulté à dépasser ses propres limites figuratives est le plus sérieux handicap de toute l'architecture moderne). BRANZI, Andrea, « Introduzione », in NAVONE, Paola, ORLANDONI, Bruno, *Architettura « Radicale »*, *op. cit.*, p.9 (notre traduction).

<sup>1100</sup> SUPERSTUDIO, « Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti », in, n°2-3, mars-juin 1971, p.4-13. Extrait cité et traduit dans TORALDO di FRANCIA, Cristiano, « Superstudio & radicaux », in *Architecture Radicale*, catalogue d'exposition à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, *op. cit.*, p.173.

moyen pour les architectes de se sentir détachés des contingences sociales et urbanistiques considérées comme des freins à leur créativité.

Cependant, les représentations qu'ils produisent pour illustrer de telles positions idéologiques s'avèrent apparemment opposées au principe libertaire que les architectes prétendaient défendre. A force de vouloir supprimer toute contrainte esthétique (en reniant notamment la prédominance et l'utilité de la façade), de prétendre inadéquates toutes les architectures institutionnelles, et de prôner le nomadisme et le détachement de la possession, ils parviennent à des visions d'une architecture appauvrie et souvent incolore. Le *Monumento Continuo* de Superstudio (**fig. 79, 83**) ou la *No-Stop City* d'Archizoom (**fig. 62, 123**) sont présentés comme des exemples d'architecture dénuée de toute qualité esthétique. En somme, ces architectes ne se proposent pas de créer de nouvelles formes architecturales, mais au contraire d'utiliser des formes sans qualités, réduites à leur seule fonction protectrice – ils s'inspirent pour cela des usines et des supermarchés considérés comme des structures optimales – dont la nouveauté résiderait dans l'usage et non dans le contenu. L'architecture n'est plus qu'un abri climatisé et éclairé, destiné à accueillir les nomades modernes et à leur fournir un minimum de confort et d'équipement, le temps de leur halte. Libéré des contraintes traditionnelles de l'habitation – disposition, circulation, étagements, attribution de fonctions précises à chaque pièce – l'homme peut enfin utiliser l'architecture et non la subir. Libre ensuite à chacun d'occuper plus longuement les logements, de les décorer, de les personnaliser, si l'envie s'en faisait sentir, en toute liberté.

Le paradoxe de ces projets radicaux réside dans le choix de structures issues de la société capitaliste – l'usine et le supermarché, symboles par excellence de la production et de la consommation – pour illustrer des théories déterminées à contrecarrer ce même système. Considérés comme des contre-utopies, en raison de leur logique consistant à pousser à l'extrême les pseudo-qualités d'un système pour mieux en démontrer les failles<sup>1101</sup>, ces projets sont aussi témoins d'une ambiguïté théorique certaine, d'un jeu d'attraction et de répulsion pouvant conduire à un certain brouillage du message. Dès 1973, Franco Raggi, s'essayant à une première histoire rétrospective du mouvement radical, constatait ainsi, au sujet des projets d'Archizoom :

---

<sup>1101</sup> Andrea Branzi évoquait ainsi, au sujet de Superstudio : « [the choice] to use a literary idiom of a slightly enigmatic nature to illustrate the extreme consequences of the contradictions and illogicalness of the bourgeois metropolis. ». ([le choix] d'utiliser un langage littéraire d'une nature profondément énigmatique pour illustrer les conséquences extrêmes des contradictions et de l'absence de logique de la métropole bourgeoise.). BRANZI, Andrea, *The Hot house : Italian new wave design, op. cit.*, p.65 (notre traduction).

« This is no prefiguration but a metaphor which serves architecture like a slogan in a publicity campaign. The limit, if any, lies in the abstractness of the whole theory, which plays on the ideological use of Marxist analytical terminology and makes some rather arbitrary reductions in the structure of urban and social phenomena, so that at the end the series of logical passages may pass muster but not the final correlation between the project and the mass of data which determine them. Which may be all very well as long as it is considered, as it is, merely a whimsical idea, a "reductio per absurdum", a ceded message signifying the death of architecture and the city in the anti-human logic of capital and carrying to extremes (a maximum level of integration between production and consumption) capital's own logic. »<sup>1102</sup>

Le développement du principe de la *demonstratio per absurdum* serait donc la clé pour décrypter les approches radicales qui, bien qu'elles aient rapidement conquis leur public, tentaient néanmoins le pari audacieux de bouleverser la création architecturale par la seule force d'un message porté par des images frôlant l'hermétisme.

---

<sup>1102</sup> (Il ne s'agit pas d'une préfiguration mais d'une métaphore qui sert de slogan de campagne publicitaire à l'architecture. La limite, si tant est qu'il y en ait une, réside dans le caractère abstrait de l'ensemble de la théorie, qui joue sur un usage idéologique de la terminologie analytique marxiste et crée quelques réductions arbitraires dans la structure des phénomènes urbains et sociaux, de telle sorte qu'au final, la série de passages logiques peut être acceptable, mais ce n'est pas le cas de la corrélation entre le projet et la masse de données qui le détermine. Ce qui pourrait tout à fait convenir, du moment qu'on le considère pour ce qu'il est, c'est-à-dire essentiellement une idée fantasque, une "réduction par l'absurde", un message concédé signifiant la mort de l'architecture et de la ville dans une logique capitaliste inhumaine, poussant à l'extrême (un niveau maximum d'intégration entre la production et la consommation), la propre logique du système capitaliste.). RAGGI, Franco, « Radical Story », *op. cit.*, p.41 (notre traduction).

### c- Des expressions diverses

Afin de transmettre leur message révolutionnaire et provocateur, les jeunes italiens eurent essentiellement recours à l'image, afin de diffuser leurs représentations par le biais d'expositions et de publications, choix qui leur fut confirmé par le succès<sup>1103</sup> des deux volets de l'exposition « Superarchitettura », en 1966 et 1967. La création de ces représentations destinées à porter un discours le plus souvent abrupt et sans concession, souleva des questions d'ordre esthétique : comment, en effet, représenter une ville sans forme spécifique, sans qualités plastiques, sans hiérarchie, et sans traitement distinctif de façade, tout en touchant le public ?

Les premières réponses proposées par les italiens furent partiellement inspirées de l'esthétique du Pop Art. En effet, bien que cela puisse sembler paradoxal, la présence d'œuvres de Rauschenberg à la Biennale de Venise en 1964, puis de Lichtenstein lors de la Biennale suivante, eurent un impact médiatique énorme sur le pays :

« Soprattutto l'esperienza culturale pop, in tutte le sue accezioni, forniva alla nuova cultura architettonica una immagine della realtà apparentemente globale, unitaria, oltre che per certi versi nuova ; era la risposta precisa, attesa da lungo tempo sul piano dell'iconografia, ricca, esibizionista, colorata, priva di complessi di inferiorità, all'immagine asettica e sterilizzata della città razionalista e agli intimismi dei revivalisti. »<sup>1104</sup>

Confrontés pour la plupart pour la première fois à l'esthétique Pop, les architectes italiens en retinrent essentiellement les qualités plastiques, tels que le sens de la couleur et de la mise en scène des images, le surdimensionnement des détails, et l'intégration d'éléments de la vie quotidienne apparemment anodins aux œuvres. Les premières

---

<sup>1103</sup> Comme nous l'avons vu, ce succès fut relatif, et largement ignoré par la presse, mais il eut un impact suffisamment important pour conforter les architectes dans leur approche. De plus, ces expositions demeurèrent des références dans le domaine de l'architecture radicale, car elles symbolisent la naissance des groupes Archizoom et Superstudio, et sont considérées comme le lieu de révélation publique de l'architecture radicale.

<sup>1104</sup> (Par-dessus tout, l'expérience culturelle pop, dans toutes ses acceptions, fournit à la nouvelle culture architecturale une image de la réalité apparemment globale, unitaire, nouvelle par plus que certains aspects ; c'était la réponse précise, attendue de longue date sur le plan de l'iconographie, riche, exhibitionniste, colorée, sans complexe d'infériorité, à l'image ascétique et stérilisée de la ville rationaliste et des intimismes des revivalistes.). NAVONE, Paola, ORLANDONI, Bruno, *Architettura « Radicale »*, op. cit., p.23 (notre traduction).

manifestations de cette influence se remarquent dans le mobilier produit par Archizoom et Superstudio entre 1966 et 1967, dans lesquels l'influence de Sottsass Jr. est également sensible (Archizoom, *Letti di sogno*, Superstudio, *Lampe Gherpe*, 1967).

Ces réflexions engagées par la rencontre avec l'esthétique Pop doivent être comprises dans une attitude inclusive, car, comme le précise Gianni Pettena : « The "protest" was conducted, not as an evasion but as an attempt at greater integration to the new logic and means of society and culture. »<sup>1105</sup> L'ambiguïté des représentations italiennes n'en sera que plus grande : ayant décodé les composantes de la culture Pop, se les étant appropriés, ils les utilisèrent ensuite dans des images où l'ironie grinçante devint presque dérangeante. Ainsi, les personnages peuplant la *No-Stop City* d'Archizoom, pourtant réalisés en papier maché dans une esthétique arrondie et colorée rappelant la bande dessinée, et positionnés dans un décor fleuri (**fig. 61**), laissent l'étrange impression d'une scène arrangée, d'une image de propagande où les sourires et la décontraction sont feints, voire forcés. De même, il émane des collages de personnages dans la série des *Atti fondamentali* de Superstudio (**fig. 40, 81**) une sensation troublante alors qu'au même moment, les collages d'Archigram, empruntant également leurs techniques à l'esthétique Pop, dégagent une ambiance bien plus enjouée, qui ne tenait pas qu'aux positions des personnages ou aux couleurs employées, mais plutôt à l'intention sous-jacente à la création (*Trondheim Theatre*, **cat. 267**, *Instant City*, **cat. 287, 305**).

La dimension plus sombre des représentations des architectes radicaux italiens pourrait peut-être aussi être reliée à leur fréquentation de l'avant-garde artistique italienne, et en particulier à leur amitié avec plusieurs membres de l'*Arte Povera*, tels Alighiero Boetti, Luciano Fabro ou Mario Merz. En effet, si l'on considère que les relations entre artistes et architectes influaient sur les représentations, il semble logique que les italiens aient produit des images désabusées, épurées, alors que les membres du groupe Archigram, en contacts fréquents avec certains peintres Pop tels Richard Hamilton ou Eduardo Paolozzi, donnaient à leurs images une note plus humoristique, ou en tout cas plus dédagée.

Notons également que les représentations italiennes sont le résultat d'un questionnement paradoxal, d'un tiraillement entre la volonté de critiquer une société et

---

<sup>1105</sup> PETTENA, Gianni, « Preface », in PETTENA, Gianni, *Radicals : architettura e design 1960-1975*, op. cit., p.9.



la nécessité d'en adopter certains codes afin d'être compris et d'accroître l'impact des images. Ajoutée à cela, la volonté de ne pas figer les propositions dans des modèles trop précis afin de ne pas enfermer les habitants dans de nouveaux carcans<sup>1106</sup> – approche rappelant clairement celle de Constant à la même époque – s'avéra être une contrainte représentationnelle supplémentaire pour les architectes. Ces derniers en vinrent donc à exposer et publier des projets de ville sans réelle architecture au sens traditionnel du terme, sans plans, sans autre échelle que celle du gigantisme, et sans autre équipement que des néons, des climatiseurs et des sanitaires à intervalles réguliers<sup>1107</sup>. La non-représentation de tous ces éléments fit naître une architecture de la trame, de la grille, dont les photomontages et les collages permirent de traduire la démesure (Superstudio, *Manhattan, photomontage final*, 1969, **fig. 89**, *New York of brains*, 1971, **fig. 54**, Archizoom, *No-Stop City*, 1971-1972, **fig. 62**).

La tension émanant des représentations, ainsi que le caractère négatif qu'elles véhiculaient, devinrent progressivement le signe de la radicalité, et furent progressivement repris par d'autres architectes, qui tentèrent à leur tour de s'approprier cette attitude esthétique critique.

Cependant, au début des années 1970, alors que le mouvement radical commençait à s'étendre à l'Europe, certains architectes commencèrent à réfléchir à un positionnement créatif encore plus radical, afin de se détacher complètement de toute représentation, cette dernière constituant, selon eux, l'ultime lien les retenant à la tradition architecturale. En effet, comme le constata Andrea Branzi :

---

<sup>1106</sup> Andrea Branzi expliquait en effet que : « [la culture d'avanguardia oggi] si propone al contrario di non stabilire nessun modello da imitare, affermando che l'unico riferimento possibile consiste nella liberazione della facoltà creative di tutta intera la società. » ( [La culture d'avant-garde aujourd'hui] se propose au contraire de n'établir aucun modèle à imiter, affirmant que la seule référence possible consiste dans la libération de la faculté créative de la société toute entière.). BRANZI, Andrea, « Introduzione », in NAVONE, Paola, ORLANDONI, Bruno, *Architettura « Radicale »*, *op. cit.*, p.15 (notre traduction).

<sup>1107</sup> Cette référence ironique et triviale émane du groupe Archizoom : « We sought to overturn this relationship by defining the city as "a toilet every hundred metres", seeing urban space not as a groupe of architectural masses but as a hollow space filled with furniture. ». (On cherchait à renverser cette relation en définissant la ville comme "des toilettes tous les cent mètres", considérant l'espace urbain non pas comme un groupe de masses architecturales mais plutôt comme un espace vide rempli de meubles.). BRANZI, Andrea, *The Hot house : Italian new wave design*, *op. cit.*, p.69 (notre traduction).

« Di fatto l'architettura non ha rinnovato gli strumenti di rappresentazione : essa è ancora legata alla simulazione e alla miniaturizzazione della realtà, che ne condiziona al solo rapporto visuale i parametri di progettazione. »<sup>1108</sup>

Afin de se détacher de cette relation exclusivement visuelle, rapprochant les représentations architecturales d'une certaine tradition contemplative passive, certains architectes, essentiellement en Autriche, décidèrent de recourir aux *happenings* (ou *aktionen* en allemand), afin de rompre l'hégémonie visuelle de la création pour la transférer au niveau sensoriel. La contre-utopie radicale transgresse donc les limites du genre en abandonnant le support horizontal du texte manifeste et le support vertical de l'image, pour conquérir simultanément une troisième et une quatrième dimensions (**fig. 140-142**). Comme cela a été évoqué précédemment, les membres de Coop Himmelb(l)au espéraient ainsi qu'ancré dans le corps et dans l'instant, leur message aurait un impact sensoriel – par opposition à intellectuel – sur le public, et parviendrait à passer outre les éventuelles tentatives de récupération de la part des institutions muséales. Une telle crainte émanait du fait que les représentations architecturales d'avant-garde, qu'elles soient plutôt positivistes comme celles d'Archigram, ou subversives comme celles de Superstudio, commençaient à susciter l'intérêt d'amateurs, phénomène qui s'accroît avec les premières publications rétrospectives concernant la décennie écoulée<sup>1109</sup>. Pourtant, selon Andrea Branzi, cela ne résultait pas de la volonté des architectes :

« [l'architettura dei movimenti d'avanguardia] si muove sul piano di una realtà mediocre rifiutando un destino glorioso. »<sup>1110</sup>

Mais le paradoxe habituel des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle s'applique aux avant-gardes architecturales : en voulant faire connaître ses idées, si subversives soient-elles, le

---

<sup>1108</sup> (De fait, l'architecture n'a pas renouvelé ses instruments de représentation : elle est encore reliée à la simulation et à la miniaturisation de la réalité, qui en conditionne les paramètres de projection au seul rapport visuel.). BRANZI, Andrea, « Introduzione », in NAVONE, Paola, ORLANDONI, Bruno, *Architettura « Radicale »*, op. cit., p.9 (notre traduction).

<sup>1109</sup> *Archigram*, de Peter Cook parut en effet en 1972, année de la parution du catalogue de l'exposition « Italy : the new domestic landscape » de New York, qui diffusa les représentations des architectes radicaux italiens à un niveau international. Voir COOK Peter (ed.), *Archigram*, op. cit.. AMBASZ, Emilio (ed.), *Italy, the new domestic landscape : achievements and problems of Italian design*, New York, Museum of Modern Art, 1972, 430 pages.

<sup>1110</sup> BRANZI, Andrea, « Introduzione », in NAVONE, Paola, ORLANDONI, Bruno, *Architettura « Radicale »*, op. cit., p.12 (notre traduction).

créateur se risque à une popularité qu'il n'a pas forcément souhaitée – du moins consciemment. Dans ce contexte, seuls les *happenings* parvinrent à échapper à l'attrait des collectionneurs, tandis que les images commençaient à bénéficier d'expositions plus fréquentes et même à se vendre. Le groupe Superstudio lui-même semble s'être pris au jeu car il proposa, dans le numéro 377 de *Casabella*, en mai 1973, la possibilité d'acquérir sur commande des lithographies de la série des *Dodici città ideali*. Il est vrai que les qualités plastiques de la plupart des représentations produites par ce groupe italien menèrent certains critiques à s'interroger sur leur statut, qui ne fait pourtant aucun doute si l'on en croit Sander Woertman:

« In regard to Superstudio, even today most of their projects still possess that unique enigmatic and fantastic quality to the extent that no ultimate conclusion can be drawn from them. But all Superstudio project are meant to be pieces of artistic beauty. »<sup>1111</sup>

---

<sup>1111</sup> 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.149.

## **Chapitre 3**

### **Le statut des représentations d'architecture**

Au cours des années 1960-70, la représentation d'architecture acquiert donc une place inédite au sein des études et groupes d'architectes, mais devient aussi l'un des vecteurs privilégiés pour les théories nouvelles. Exposée, publiée, diffusée, la représentation d'architecture connaît une mutation qu'il convient d'analyser en questionnant le nouveau statut qu'elle se voit attribué, induit par son iconicité croissante.

#### **A Aux limites de l'œuvre d'art**

##### *a- L'autonomie de l'architecture de papier*

« For while it is probably not possible to make a drawing without a conscious intention, the drawing does possess a life of its own, an insistence, a meaning, which is fundamental to its existence. »<sup>1112</sup>

Cette réflexion de Michael Graves, issue d'un article qu'il publia dans *Architectural Design* en 1977, est révélatrice de l'évolution de la conception du dessin d'architecture au cours de la décennie précédente. La représentation n'est plus acceptée comme une étape du travail créatif nécessaire et allant de soi, mais questionnée. Le fait que Graves insiste sur la « vie propre » du dessin est significatif de cette évolution : l'idée d'une autonomie du dessin est alors en train de s'imposer, le détachant de son statut de simple outil temporaire. Le dessin d'architecture n'est plus seulement un bâtiment « en

---

<sup>1112</sup> (Etant donné qu'il n'est probablement pas possible de faire un dessin sans intention consciente, le dessin possède donc une vie propre, une insistance, une signification qui est fondamentale à son existence.). GRAVES, Michael, « The necessity for drawing : tangible speculation », *op. cit.*, p.384 (notre traduction).

devenir », il est lui-même une instanciation et peut parfois se révéler être l'achèvement d'un processus créatif à part entière, sans qu'il soit systématiquement suivi d'une construction.

Plusieurs années auparavant, James Smith Pierce avait souligné, également dans une revue anglophone, *Art Journal*, la valeur et l'intérêt du dessin d'architecture à travers l'histoire. Mais il avait alors centré son propos sur le processus créatif et l'intention première de l'architecte lors de l'élaboration de telles représentations, ainsi que sur les volontaires choix d'angles de vues et omissions de détails, sans aborder la question d'une éventuelle autonomie<sup>1113</sup>. Sans ériger l'opinion de Smith Pierce en référence incontestable, il convient toutefois de souligner qu'en quelques années de nouvelles problématiques et une acception du terme inédite semblent avoir vu le jour.

De plus, depuis la fin des années 1970, les articles et publications sur la question de la représentation de l'architecture – bien qu'ils aient conservé des quantités fort restreintes – se sont multipliés. Parmi ces différentes approches, plusieurs ouvrages et catalogues d'exposition du début des années 1980 font aujourd'hui office de référence, et la question du statut de ces représentations y est récurrente : il semble que les changements conceptuels induits par les représentations des années 1960-70 aient eu un réel impact sur les théoriciens. Ainsi, en France, l'exposition « Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », organisée par le Centre Georges Pompidou en 1984, fut l'occasion pour le grand public de découvrir une autre approche de l'architecture, offerte par la pluridisciplinarité de la réflexion, mais aussi par les considérations théoriques qui furent alors émises. Parmi les essais composant le catalogue, plusieurs expriment une opinion similaire par rapport à l'évolution de ces représentations, posant un regard rétrospectif sur la décennie précédente. Ainsi Alain Sarfati et Patrick Celeste, au sein d'approches néanmoins différentes, abordent-ils tous deux la question de l'autonomie des représentations :

« Le début des années soixante-dix a été marqué par un renouveau du dessin. Après une longue période de désaffection, un nouveau savoir-faire a tenté de

---

<sup>1113</sup> Voir SMITH PIERCE, James, « Architectural drawing and the intent of the architect », *op. cit.*, p.48-59.

s'exprimer à partir du dessin d'architecture. Très vite, ce mode d'expression, précédant ou suivant la réalisation, est apparu comme une pratique autonome ; le dessin d'architecture rentrait dans les galeries. »<sup>1114</sup>

« Le dessin, mis au service de l'utopie critique, accède à un statut d'œuvre autonome qui dépasse le simple caractère instrumental que le métier et les architectes lui accordent. »<sup>1115</sup>

Bien que ces réflexions circonscrivent encore le dessin autonome dans des catégories distinctes – dessin de galerie, dessin critique – il semble à la lecture de ces textes que cette autonomie, pourtant encore incertaine une dizaine d'années auparavant, soit alors considérée comme acquise. Cette considération paraît partagée outre-manche car, peu de temps auparavant avait eu lieu à l'I.C.A. de Londres l'exposition « Drawing by architects », suscitant de passionnantes réflexions de la part de l'auteur du catalogue, George R. Collins. Parmi celles-ci, l'extrait suivant comporte un écho indéniable avec les positions théoriques françaises :

« The fact that some architectural drawings have begun to be collected and exhibited as works of art would seem to suggest that paper architecture is beginning to compete with built architecture. »<sup>1116</sup>

Sans que le terme d'autonomie ne soit pour autant prononcé, ces différentes expositions témoignent d'une part d'un intérêt suffisant envers les représentations pour qu'elles soient exposées, mais aussi d'un changement de considération à leur égard. Le fait de comparer la représentation à une forme d'architecture à part entière<sup>1117</sup>, constitue l'un

---

<sup>1114</sup> 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 XIXe et XXe siècles*, op. cit., p.46.

<sup>1115</sup> CELESTE, Patrick, « 1970/1984 », in *Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*, op. cit., p.365.

<sup>1116</sup> (Le fait que certains dessins d'architecture aient commencé à être collectionnés et exposés en tant qu'œuvres d'art pourrait suggérer que l'architecture de papier commence à entrer en concurrence avec l'architecture construite.). COLLINS, George R., *Drawings by architects*, op. cit., p.96 (notre traduction).

<sup>1117</sup> Dans l'introduction du catalogue, Martin Lazenby confirmait l'opinion de son confrère en ces termes : « For these reasons, architectural drawings should not be seen just as representation, but as valid form of architecture itself. » (Pour toutes ces raisons, les dessins d'architecture ne devraient pas être considérés comme de simples représentations, mais comme une forme d'architecture valable en soi.). LAZENBY, Martin, « Introduction », in COLLINS, George R., *Drawings by architects*, op. cit., p.95 (notre traduction).

des apports théoriques les plus importants des années 1980 en ce qu'il s'agit de la formulation explicite de l'aboutissement des changements initiés dans les années 1960. Tout le travail des architectes dits utopiques ou prospectifs à cette période, dans le domaine de la diffusion de la représentation de l'architecture, en tant que *medium* susceptible d'être porteur d'un message fort et tout aussi important qu'une construction, semble trouver dans cette considération son accomplissement. L'ancienne conception selon laquelle le dessin d'architecture et la construction constituaient deux niveaux de réalité, se désignant, s'enrichissant mutuellement<sup>1118</sup>, doit à présent coexister avec la conception inédite d'une représentation autonome, exempte de toute suite constructive. Aussi, comme le souligne Robin Evans dans son essai « Translations from drawing to buildings », alors que durant des siècles, l'intérêt porté aux représentations d'architecture se limitait en somme à la question de la ressemblance et des divergences entre la représentation et la construction, sans qu'il soit question de s'attarder sur les propriétés intrinsèques du dessin<sup>1119</sup>, un bouleversement certain découle du concept d'autonomie de la représentation.

Connaissant une évolution comparable à celle du dessin préparatoire dans le domaine des arts plastiques, le statut des représentations d'architecture n'a cessé d'évoluer, acquérant progressivement un statut hybride et une autonomie qui le positionnent aux limites de l'œuvre d'art :

« (...) en évoluant ces techniques [de représentation] se sont érigées en activités autonomes considérées elles aussi comme des productions d'art à part entière. C'est le cas pour les arts plastiques par exemple où les dessins préparatoires de Claes Oldenburg ou de Christo sont à présent équivalents à leur réalisation et c'est le cas aussi pour l'architecture où les dessins et les maquettes des projets, travaillés en vue de la publication et de la vente, coopèrent aussi à la notoriété de l'objet architectural, remplaçant avantageusement l'œuvre édifiée. »<sup>1120</sup>

---

<sup>1118</sup> Voir à ce sujet KULTERMANN, Udo, « The Function of architectural drawings », *op. cit.*, p.306.

<sup>1119</sup> Voir EVANS, Robin, *Translations from drawing to building and other essays*, *op. cit.*, p.154 (Note: l'essai « Translation from drawing to building » date de 1986).

<sup>1120</sup> JUNGSMANN, Jean-Paul, *L'Image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*, *op. cit.*, p.10.

## *b- La place de ces représentations au sein des collections de musées*

Passant du statut d'outil ou de travail préparatoire à celui de représentation autonome pouvant prétendre à être considérée comme une œuvre à part entière, la représentation d'architecture va, à partir des années 1980, et en parallèle de sa persistance au sein de publications et d'expositions, trouver progressivement sa place au sein des collections de musées. La crainte exprimée par les membres du groupe Coop Himmelb(l)au, lorsqu'ils expliquaient avoir choisi d'organiser leurs *aktionen* en pleine rue afin d'éviter d'être « récupérés » par l'institution muséale<sup>1121</sup>, semble donc se matérialiser en dépit de leurs efforts. De plus, malgré de nombreux événements et *happenings*, la majorité des représentations produites durant les années 1960-70 était constituée de dessins, collages et photomontages, ainsi que de quelques maquettes, *media* aisés à transporter, conserver et intégrer à des collections.

L'acquisition progressive de représentations d'architecture contemporaine par plusieurs grands musées dans le monde – tels le M.o.M.A. à New York, le Centre Georges Pompidou à Paris, le Deutsches Architektur Museum à Francfort – eut de plus pour effet d'accroître la valeur artistique de ces documents et de leur conférer une certaine légitimité. Exposées dans les salles des musées de renom, les représentations acquièrent une importance croissante, elles sont prises au sérieux<sup>1122</sup>, passant de l'horizontalité de l'outil de travail et de réflexion à la verticalité de l'œuvre.

Cependant, cette production demeure marginale au sein des collections de musées, et ne bénéficie en général pas d'une politique d'acquisition prédéfinie. L'article de Matilda

---

<sup>1121</sup> « We decided to have our actions in the street in order to avoid being urged into a museum. » (Nous avons décidé de produire nos performances dans la rue afin qu'on ne nous pousse pas à intégrer les collections d'un musée.). COOP HIMMELBLAU, *Architecture is now : projects, (un)buildings, actions, statements, sketches, commentaries, op. cit.*, p.166 (notre traduction).

<sup>1122</sup> Dès 1971, Eduardo Paolozzi remarquait l'importance qu'un affichage pouvait conférer à une simple esquisse, au sujet de la série « Olivetti » : « If you look at the series of etchings, the Olivetti projects, the basic image remains to all intents and purposes unchanged. But the very fact of presenting it as an etching means that you have to look at this image in a much more serious way than you would if you just found it in the pages of *Time* or *Newsweek*. » (Si vous regardez une série de gravures, les projets Olivetti, l'image de base demeure inchangée dans ses intentions et ses objectifs. Mais le simple fait de la présenter comme une gravure signifie que vous devez regarder cette image d'une façon beaucoup plus sérieuse que vous ne l'auriez fait si vous l'aviez juste trouvée dans les pages du *Time* ou de *Newsweek*.). PAOLOZZI, Eduardo, « Speculative illustrations », *Studio International*, n°937, octobre 1971, p.137 (notre traduction).



McQuaid, « Acquiring architecture : building a modern collection », constitue l'un des seuls témoignages publiés concernant la constitution par un musée d'une collection de représentations d'architecture<sup>1123</sup>.

L'intérêt d'un tel témoignage consiste notamment dans le fait que Matilda McQuaid considère que le point de départ de la collection de représentations d'architecture du M.o.M.A.<sup>1124</sup> fut la célèbre exposition « Visionary Architecture », organisée sous la direction d'Arthur Drexler en 1960. En effet, ce dernier eut l'idée de mettre en valeur des représentations d'architecture non réalisée, voire non réalisable, idée qui allait s'avérer être un pivot dans l'histoire des collections de représentations d'architecture. Dans la brochure de présentation de l'exposition, il expliqua son choix en ces termes :

« The history of architecture includes many great projects never intended to be built. There is indeed a "paper" architecture unhampered by technical details, uncompromised by the whims of patrons, and freed from the exigencies of finance, politics, and custom. Such visionary projects afford the architect an opportunity to rebuild the world as he knows it ought to be, and it is the world that the architect – visionary or otherwise – really wishes to change. »<sup>1125</sup>

Les principaux aspects de cette production hors norme, dont la liberté semble constituer l'atout majeur selon Drexler, commencent alors à s'imposer auprès des institutions et du grand public. Soucieux de parfaire ce travail, Arthur Drexler semble avoir initié une

---

<sup>1123</sup> McQUAID, Matilda, « Acquiring architecture : building a modern collection », in McQUAID, Matilda, *Envisioning architecture, drawings from the Museum of Modern Art*, catalogue d'exposition à la Royal Academy of Art, Londres, du 7/12/2002 au 16/02/2003, New York, the Museum of Modern Art, 2002, 256 pages, p.26-36. Notons que, dans une certaine mesure, le catalogue de la collection d'architecture du Centre Pompidou peut également être révélateur de certains aspects de la constitution d'une collection par un musée, mais il demeure moins détaillé, et propose des considérations plus générales que l'ouvrage de Matilda McQuaid, qui demeure, à notre humble avis, une référence sur cette question. (Voir DETHIER, Jean, GUIHEUX, Alain (dir.), *La Collection du Centre Georges Pompidou. Projets d'architecture 1906-1998*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1998, 375 pages.).

<sup>1124</sup> Rappelons néanmoins qu'Arthur Drexler évoluait dans un milieu déjà fort sensibilisé au dessin d'architecture, le M.o.M.A. ayant été le premier musée au monde à se doter d'un département spécialisé en architecture et design, en 1932.

<sup>1125</sup> (L'histoire de l'architecture inclut de nombreux grands projets qui n'étaient pas destinés à être construits. Il y a en réalité une architecture "de papier" libérée des détails techniques, non compromise par les caprices des commanditaires, et délivrée des exigences liées aux finances, à la politique et à la vie coutumière. De tels projets visionnaires offrent à l'architecte une opportunité de reconstruire le monde tel qu'il sait qu'il devrait être, et c'est le monde que l'architecte – visionnaire ou non – souhaite réellement changer.). DREXLER, Arthur, *Visionary Architecture*, brochure de l'exposition au M.o.M.A., New York, du 29/09 au 04/12/1960, New York, Museum of Modern Art, 1960, non paginé (notre traduction). Ce texte était également reproduit sur l'un des murs de l'exposition.

campagne d'achat de représentations dès les années qui suivirent cette exposition capitale :

« Implicit in this argument [of Drexler] was a recognition of the value of the drawing, and, whether coincidentally or not, the Museum began to collect architectural drawings seriously not long after the *Visionary Architecture* exhibition. In a sense it had rediscovered the architectural drawing's elsewhere well-established role as a singular object with an existence independent of three-dimensional realization. The Department's exhibition (...) had developed a profound respect for the intrinsic beauty of architectural drawings (...). »<sup>1126</sup>

Par la suite, le musée organisa par l'entremise d'Arthur Drexler différentes expositions au cours desquelles le dessin fut mis en avant, parmi lesquelles nous retiendrons « Frank Lloyd Wright Drawings » en 1962 et « The Architecture at the école des Beaux-Arts » en 1977. A l'occasion de ces événements, Drexler eut l'opportunité de diffuser son opinion quant aux représentations d'architecture, notamment par le biais des catalogues qu'il rédigea alors, et des nombreux courriers qu'il écrivit en vue de ces expositions. Dans l'un de ceux-ci, il est ainsi possible de lire :

« I believe the drawings should be presented as works of art rather than as part of a documentation of actual or projected buildings. »<sup>1127</sup>

Ainsi, selon lui, les qualités plastiques, la richesse et la variété de ces productions hors normes permettaient de les classer parmi les œuvres d'art. Il s'agissait d'une conception inédite, renvoyant à des questionnements similaires à ceux suscités par l'art contemporain – bouleversement de l'ordre établi, manque de recul critique et

---

<sup>1126</sup> (Dans cet argument se trouvait de façon implicite la reconnaissance de la valeur du dessin, et, qu'il s'agisse ou non d'une coïncidence, le Musée commença à collectionner sérieusement des dessins d'architecture peu de temps après l'exposition « *Visionary Architecture* ». Dans un sens, cela avait permis une redécouverte du rôle par ailleurs bien établi du dessin d'architecture en tant qu'objet singulier possédant une existence indépendante de la réalisation en trois dimensions. L'exposition du Département (...) avait permis de développer un profond respect pour la beauté intrinsèque des dessins d'architecture.). McQUAID, Matilda, « Acquiring architecture : building a modern collection », in McQUAID, Matilda, *Envisioning architecture, drawings from the Museum of Modern Art, op. cit.*, p.27-28 (notre traduction).

<sup>1127</sup> (Je pense que les dessins devraient être présentés en tant qu'œuvres d'art plutôt qu'en tant que fragments de documentation concernant un édifice réalisé ou projeté.). DREXLER, Arthur, lettre à William Wesley Peters, 26/01/1961, en vue de l'exposition Frank Lloyd Wright Drawings tenue au Museum of Modern Art, New York, du 14/03 au 06/05/1962. Lettre citée dans McQUAID, Matilda, *Envisioning architecture, drawings from the Museum of Modern Art, op. cit.*, p.28 (notre traduction).

analytique, éventuel manque de représentativité d'une telle production – mais qui marquait un tournant dans l'histoire de la représentation d'architecture.

Par la suite, deux positionnements théoriques coexistèrent, opposant les théoriciens et architectes qui considéraient, à l'instar de Drexler, qu'il existait des représentations architecturales dotées de qualités artistiques indéniables, et ceux qui maintenaient qu'il ne s'agissait que d'un simple outil technique. Les déclarations péremptoires se succédèrent, semblant parfois se répondre :

« Dans la mesure où je suis concerné, je fais des dessins en tant qu'architecte dans le cadre de la réalisation de constructions, ce qui veut dire donner des directives et des instructions à l'aide de dessins sur la manière de concevoir une structure architecturale ; autrement dit, comment construire. Le dessin (peu importe qu'il soit un dessin perspectif, un plan axonométrique, un plan d'étage ou une section) n'a pas de fin en soi, pas de valeur artistique propre ; c'est seulement un moyen pour réaliser une construction. »<sup>1128</sup>

« Nous ne pouvons plus nous contenter de le lire simplement comme un "document" propre à nous éclairer sur une autre pratique – l'architecture – dont il ne serait que la version bidimensionnelle préparatoire. (...) Le dessin d'architecte est le résultat d'un travail mental opéré sur un objet spatial dont il prétend évoquer une ou plusieurs figures en deux dimensions. (...) En termes de style (...) un dessin d'architecture offre toujours deux interprétations : celle du style de l'architecture représentée et celle du style du dessin. Or le style du dessin renvoie obligatoirement au style de la peinture ou du dessin libre d'artistes contemporains qui le contamine, bien plus qu'au style de l'architecture représentée : car dessins et peinture constituent des systèmes de figuration autonomes, indépendants de l'architecture. »<sup>1129</sup>

Malgré ces oppositions théoriques, l'appréhension de la représentation d'architecture a indéniablement évolué depuis les années 1960, en partie grâce à la place nouvelle qui

---

<sup>1128</sup> UNGERS, Oswald Matthias, « Le dessin n'a pas de fin en soi, pas de valeur artistique propre », in *Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*, op. cit., p.148.

<sup>1129</sup> RECHT, Roland, *Le Dessin d'architecture, origine et fonctions*, op. cit., p.130.

lui était offerte au sein des musées, la qualité de conception et la reconnaissance s'enrichissant mutuellement. Suivant l'opinion d'Erwin Panofsky selon laquelle la principale distinction entre une œuvre et un objet est que l'œuvre a pour « intention » d'être esthétiquement perçue, et en dépit de la difficulté de détermination de ce critère d'intention<sup>1130</sup>, il est possible de classer la majorité des représentations étudiées dans la présente étude parmi les œuvres d'art.

Nonobstant cette reconnaissance progressive, les politiques d'acquisition des musées demeurent imprécises et irrégulières, ce qui prouve combien ces représentations échappent encore au système muséal. En France, le Centre Pompidou, par exemple, a commencé ses achats de représentations d'architecture à l'initiative d'Alain Guiheux, en 1992, simultanément à la création de la « Collection d'Architecture ». Parmi les premières œuvres acquises afin d'enrichir ce fonds, qui comprend aujourd'hui environ trois-mille-trois-cent-cinquante œuvres dont trois-cent-cinquante maquettes<sup>1131</sup>, figurent douze représentations du groupe Archigram. Elles servirent de base au projet d'exposition éponyme qui se tint en 1994<sup>1132</sup>. De même, l'achat de six esquisses et maquettes du groupe Coop Himmelb(l)au coïncida avec la préparation de l'exposition « Coop Himmelb(l)au : Construire le bleu du ciel », en 1992-1993<sup>1133</sup>. Comme l'explique Jean-Paul Jungmann au sujet de l'acquisition des œuvres du groupe Utopie et de la société Aérolande en 2001 :

« Oui, c'est vrai, il y a quelques dessins de nous au Centre Georges Pompidou à Paris. En réalité, on n'avait pas prévu de les vendre, mais ils nous les ont demandés pour l'exposition "Les Années Pop", et puis finalement, ils ont voulu les acheter pour les avoir pour eux. C'est comme ça qu'ils procèdent. »<sup>1134</sup>

Depuis lors, le processus d'achat à l'occasion d'expositions s'est perpétué, le Centre Pompidou développant un regard novateur et précurseur sur des productions qui étaient alors souvent fort méconnues :

---

<sup>1130</sup> PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations – essai sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969, 322 pages.

<sup>1131</sup> Entretien avec Henry De Langle, responsable des Archives du Centre Georges Pompidou, Paris, 18 novembre 2004.

<sup>1132</sup> L'exposition « Archigram » eut lieu du 29 juin au 5 septembre 1994.

<sup>1133</sup> L'exposition « Coop Himmelb(l)au : Construire le bleu du ciel », eut lieu du 16 décembre 1992 au 12 avril 1993.

<sup>1134</sup> Entretien avec Jean-Paul Jungmann, juillet 2008.

« Inizia qui la consacrazione del valore storico dei radicali italiani con il recupero da parte del Centro Georges Pompidou, nella persona del conservatore Alain Guiheux, di numerose opere salvate dalle cantine polverose degli architetti. Il lavoro dei radicali italiani diventa progressivamente oggetto di mostre e manifestazioni di varia natura fatte in territorio francese, tra le quali va citata l'attività del F.R.A.C. Centre di Orléans iniziata dall'allora direttore Frédéric Migayrou. »<sup>1135</sup>

Carlotta Darò insiste à juste titre sur l'importance de l'investissement de Frédéric Migayrou pour la reconnaissance de cette production architecturale dessinée. Ce dernier, directeur du F.R.A.C. Centre de 1991 à 1996, initia en effet la collection de représentations d'architecture dès 1991, donc simultanément à celle du Centre Pompidou<sup>1136</sup>. La collection, qui compte aujourd'hui sept-cents maquettes et environ dix-mille dessins d'architectes, devançant donc en quantité celle du Centre Pompidou, a été créée autour de la notion de projet, et s'attache exclusivement à la production des années 1960 à nos jours. Constituée relativement anarchiquement depuis le début des années 1990, au gré des dons et des expositions, la collection connaît, depuis la nomination de Marie-Ange Brayer en 1996 à la direction du F.R.A.C. Centre, une augmentation annuelle exponentielle et une logique d'achat plus évidente. Les acquisitions se font notamment par séries afin de proposer un point de vue global sur chaque projet :

---

<sup>1135</sup> (Commence alors la consécration de la valeur historique des radicaux italiens avec la sauvegarde par le Centre Georges Pompidou, en la personne du conservateur Alain Guiheux, de nombreuses œuvres sauvées des caves poussiéreuses des architectes. Le travail des radicaux italiens fit progressivement l'objet d'expositions et de manifestations de différentes natures sur le territoire français, parmi lesquelles on se doit d'évoquer l'activité du F.R.A.C. Centre à Orléans initiée par le directeur de l'époque, Frédéric Migayrou.). DARO, Carlotta, « L'architettura radicale e la critica », *op. cit.* (notre traduction). Carlotta Darò ajoute ensuite en note les références de deux publications du Centre Georges Pompidou, *La Ville, Art et architecture en Europe. 1870-1993* et *Collection. Projets d'architecture*, parues respectivement en 1994 et 1998, et attestant, avant l'achat par le Centre d'œuvres de Superstudio en 2001, de l'intérêt de cette production. Voir GUIHEUX, Alain (dir.), *La Ville, Art et architecture en Europe. 1870-1993*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, 467 pages ; et DETHIER, Jean et GUIHEUX, Alain (dir.), *La Collection du Centre Georges Pompidou. Projets d'architecture 1906-1998*, *op. cit.*

<sup>1136</sup> Il est intéressant de noter qu'à son départ du F.R.A.C. Centre, Frédéric Migayrou a pris la succession d'Alain Guiheux au Centre Pompidou, en tant que Conservateur en chef des Collections Architecture et Design, oeuvrant à nouveau pour la mise en valeur de cette production fragile et atypique. Une certaine cohérence s'est donc instaurée depuis entre les démarches des deux seules institutions françaises possédant des collections de représentations d'architecture contemporaine.

« Au lieu d'acquérir isolément des "objets", le F.R.A.C. Centre s'attache à réunir un projet dans sa complétude, des premières esquisses à la maquette finale, afin d'en retracer les différentes phases d'élaboration, de parcourir le processus de conception de l'architecte (...). »<sup>1137</sup>

De plus, le F.R.A.C. entama la même année une politique d'expositions à l'étranger, ce qui donna lieu, tout comme au Centre Pompidou, à des achats plus systématiques et plus réguliers lors de la préparation de ces événements<sup>1138</sup>.

Cependant, au niveau européen, les collections des institutions françaises n'ont pas encore rejoint – sur le plan qualitatif et quantitatif – l'ampleur d'une collection exemplaire, celle du Deutsches Architektur Museum (D.A.M.) à Francfort. Initiée au début des années 1980 par Heinrich Klotz, qui bénéficiait alors de budgets d'expositions suffisamment conséquents pour acquérir des œuvres de façon systématique, la collection du D.A.M. compte aujourd'hui environ cent-quatre-vingt-mille plans, dessins et croquis d'architecture et près de six-cents maquettes<sup>1139</sup>. Le D.A.M., créé en 1984, est contemporain du Centre Pompidou, créé en 1977, et du F.R.A.C. Centre, créé en 1982. En revanche, il se distingue de ces deux institutions en étant exclusivement dédié à l'architecture<sup>1140</sup>, alors que le Centre Pompidou et le F.R.A.C. Centre accueillent également des œuvres d'art contemporain, ce qui peut expliquer la différence de moyens financiers consacrés à l'acquisition de représentations d'architecture contemporaine.

Cependant, le système d'achat des dessins et maquettes d'architectes semble là encore découler de choix subjectifs et aléatoires :

---

<sup>1137</sup> BRAYER, Marie-Ange, « Le F.R.A.C. Centre : une collection expérimentale », in *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du F.R.A.C. Centre, op. cit.*, p.7.

<sup>1138</sup> Entretien avec Marie-Ange Brayer, directrice du F.R.A.C. Centre, Orléans, 10 novembre 2005.

<sup>1139</sup> Parmi cette quantité de travaux, certains datent de la fin du XVIII<sup>e</sup> ou du XIX<sup>e</sup> siècle, mais il s'agit d'une quantité infime, dont l'achat a été guidé par la qualité des œuvres et l'opportunité unique de les acquérir (le D.A.M. s'enorgueillit notamment des dessins de Piranèse qu'il possède). Néanmoins, ces quelques dizaines de représentations antérieures au XX<sup>e</sup> siècle ne sont pas représentatives de l'orientation des collections du musée, résolument tourné vers la production contemporaine. (Entretien avec Inge Wolf, Responsable du service des Archives du D.A.M., Francfort, avril 2007).

<sup>1140</sup> En cela, le D.A.M. peut être comparé au N.A.I., le Netherlands Architecture Institute, situé à Rotterdam, et fondé en 1988. Cependant, le N.A.I. ne compte dans ses collections pratiquement aucune représentation dite radicale ou avant-gardiste, et datant de la période concernée par cette étude.

« All the production you're working on, from the 1960s and 1970s, is kept here first because Mr Klotz was interested in it, and, above all, because he knew these architects personally. He met most of them while he was organizing the "Vision der Moderne" exhibition which was held in 1986<sup>1141</sup>. And then, because he knew them, and because by that time the exhibitions budgets were huge, he could afford to buy most of the pictures and models he liked and considered as good items for the museum to keep. Some of the architects didn't feel like selling their production, for several reasons, but, for him, they finally accepted. »<sup>1142</sup>

Ces explications confirment une démarche comparable à celle des institutions françaises évoquées, basée sur l'achat de représentations à l'occasion d'expositions, et sur l'expérience et l'intuition personnelles des conservateurs en charge de ces collections. Dans le cas du D.A.M., la détermination d'Heinrich Klotz a notamment permis au musée, en quelques années, d'acquérir la plus importante collection au monde – après celle conservée aux archives privées du groupe – de représentations du groupe Archigram, avec près de cent-vingt pièces.

Dans chacun de ces musées, en parallèle de ces achats ponctuels s'ajoutent souvent des dons, qui par nature entrent difficilement dans une quelconque logique. Ces dons résultent parfois de l'engagement personnel d'un architecte, comme par exemple Yona Friedman, pour qui le don fait partie du processus de diffusion de l'architecture, ou de la confiance envers une institution, illustrée par Claude Parent, qui fit don de cent-trente-huit dessins et maquettes au F.R.A.C. Centre entre 1993 et 1999, et de soixante-dix-neuf dessins au Centre Pompidou en 2004. Les dons peuvent aussi émaner de collectionneurs privés, mais cela demeure, dans le domaine architectural, très rare en France. En revanche, outre-Atlantique, cette pratique est courante et c'est ainsi par exemple grâce

---

<sup>1141</sup> Voir KLOTZ, Heinrich, *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, catalogue d'exposition au Deutsches Architektur Museum du 06/06/1986 au 17/09/1986, Munich, Prestel, 1986, 485 pages.

<sup>1142</sup> (Toute la production sur laquelle vous travaillez, des années 1960 et 1970, est conservée ici tout d'abord parce que M. Klotz s'y intéressait, et surtout parce qu'il connaissait personnellement ces architectes. Il a rencontré la plupart d'entre eux lorsqu'il organisait l'exposition "Vision der Moderne", qui a eu lieu en 1986. Alors, parce qu'il les connaissait et parce qu'à cette époque, les budgets des expositions étaient très importants, il a pu se permettre d'acheter la plupart des images et des maquettes qu'il appréciait et qu'il considérait comme de bonnes pièces à conserver au musée. Certains architectes ne souhaitaient pas vendre leur production, pour différentes raisons, mais, pour lui, ils ont finalement accepté.) Entretien avec Inge Wolf, Responsable du service des Archives du DAM, Francfort, avril 2007 (notre traduction).

aux généreux dons de la Fondation Howard Gilman que le M.o.M.A. a vu sa collection de dessins d'architecture « visionnaire » augmenter considérablement en 2002<sup>1143</sup>. Ce généreux don de près de deux-cents représentations datant des années 1960 à 1980 fit également l'objet d'une exposition, intitulée « The Changing of the avant-garde, visionary architectural drawings from the Howard Gilman Collection », fut certainement choisi en écho au titre de l'exposition fondatrice de cette tendance aujourd'hui ancrée dans le monde entier, rappelant le rôle de précurseur que Drexler permit au M.o.M.A. d'acquérir près de quarante ans auparavant.

Qu'elle soit dite « visionnaire », « de projet » ou « expérimentale », l'architecture de papier s'est imposée parmi les plus grandes collections mondiales depuis les années 1960, acquérant une place de plus en plus importante, et bénéficiant parfois de musées dédiés. En dépit du caractère aléatoire des acquisitions, et de la difficulté d'analyse d'une production oscillant entre document historique et œuvre d'art, il demeure que ces représentations sont conservées, estimées, et assurées à l'instar des autres possessions des musées, sans distinction. Les circonstances d'achats et de dons, résultant dans la quasi-totalité des cas de transactions directes entre les conservateurs et les architectes, amènent cependant à s'interroger sur la place que de telles représentations peuvent occuper au sein du marché de l'art.

---

<sup>1143</sup> 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.



### *c- La difficile entrée des représentations d'architecture dans le marché de l'art*

Le statut de la représentation d'architecture a beaucoup évolué depuis les années 1960, mais ce type de production reste atypique dès lors qu'il s'agit d'en estimer la valeur, non plus esthétique ou picturale, mais financière. En effet, au critère d'« intention » cher à Panofsky, permettant selon lui de reconnaître une œuvre d'art, peut s'ajouter celui de reconnaissance, caractérisé par l'accueil des institutions muséales, du grand public, et des collectionneurs<sup>1144</sup>. Interrogés sur les prix auxquels ils avaient acquis les représentations d'architecture, les responsables des archives des musées rencontrés ont tous déontologiquement refusé de se prononcer. Cependant, et afin d'étayer l'hypothèse selon laquelle les représentations d'architecture évoluaient dans les mêmes réseaux que les œuvres d'art plastique, il nous a semblé important de déterminer comment ces prix étaient fixés, et s'ils répondaient à une quelconque logique de cotation. Ne pouvant accéder aux noms des rares collectionneurs privés qui s'étaient portés acquéreurs de représentations d'architecture contemporaine depuis les années 1970, nous avons donc effectué une recherche auprès des professionnels du marché de l'art, et en particulier auprès de Maître Damien Leclere, Commissaire Priseur à Marseille, spécialiste du Design et de l'Art Contemporain, qui nous a permis d'accéder à plusieurs bases de données professionnelles<sup>1145</sup>. Ces bases de données conservent la mémoire de la majorité des adjudications internationales volontaires ou judiciaires depuis le début des années 1990, mais doivent être considérées avec prudence :

« Ces bases de données sont les outils les plus employés aujourd'hui dans le monde des ventes aux enchères, et ce, à un niveau international. Cependant, étant donné qu'il s'agit de documents liés à l'apparition d'internet – c'est par ce moyen que les commissaires priseurs transmettent à des fichiers centraux les résultats de leurs ventes – il convient de garder une certaine prudence quant aux conclusions que l'on pourrait tirer de l'analyse de telles données. Il n'est pas possible d'être certain que toutes les sociétés de ventes volontaires et études de commissaires priseurs du monde transmettent leurs résultats dans ces

---

<sup>1144</sup> Nous suivons ici la thèse de Nelson Goodman, qui distingue la réalisation de l'œuvre (« making a work ») de son activation, c'est-à-dire de son entrée dans le monde culturel (« making it work »). Pour plus de détails, voir GOODMAN, Nelson, *L'Art en théorie et en action*, Paris, l'Eclat, 1966, 155 pages, p.55.

<sup>1145</sup> Les bases de données consultées sont « Auction », « Artprice » et « Interenchères ».

bases, tout comme il n'est pas possible d'établir avec certitude une côte d'après des résultats transmis aléatoirement au cours des vingt dernières années. Cependant, aujourd'hui, pour votre étude, il me semble que ce sont les outils les plus appropriés et les plus précis que vous pourrez trouver pour répondre à vos questions. »<sup>1146</sup>

Après avoir analysé les données avec circonspection, certaines conclusions peuvent être tirées quant aux ventes de représentations d'architecture, permettant de mieux comprendre comment ces dernières s'intègrent au marché de l'art. La première conclusion évidente est que cette production demeure fortement marginale, et n'apparaît que très rarement dans les salles de ventes. Ce phénomène découle de plusieurs raisons, dont la première est liée au fait que la plupart des architectes n'avaient pas réellement conscience de la qualité ou de la valeur de leurs représentations à l'époque où ils les ont produites, ce qui les amena souvent à ne pas préserver ces travaux dessinés ou à les conserver dans de mauvaises conditions. De plus, les matériaux ou *media* utilisés pour réaliser ces représentations n'étaient en général pas de bonne qualité, ce qui confère un certain charme artisanal à cette production mais cause en même temps de sérieux problèmes de longévité.

La seconde raison à la rareté de telles représentations dans le marché de l'art est que la plupart des architectes étudiés dans cette recherche sont encore vivants et conservent eux-mêmes leurs fonds, sans toujours avoir conscience de l'intérêt que la connaissance et la diffusion de telles archives pourraient représenter pour des collectionneurs ou des institutions. Citons par exemple cette réponse de Jean-Paul Jungmann, interrogé par nos soins sur la question de la propriété des représentations produites par les architectes lors de leur participation au groupe Utopie :

« A part nos projets de diplômes qui étaient nominatifs, on préférait la signature collective à l'époque du groupe Utopie. Bien sûr, on peut reconnaître les dessins, les attribuer à l'un ou à l'autre, mais cela n'a pas d'importance. Après l'époque du groupe Utopie, ils sont restés là où ils étaient, il y a des dessins de Stinco et d'Aubert chez moi, et inversement. Cela n'a pas d'importance. »<sup>1147</sup>

---

<sup>1146</sup> Entretien avec Me Damien Leclere, Marseille, 1<sup>er</sup> février 2008.

<sup>1147</sup> Entretien avec Jean-Paul Jungmann, juillet 2008.

Derrière cet apparent détachement se dissimule peut-être également une certaine pudeur, nombre d'architectes ne souhaitant simplement pas se défaire de cette production hybride et intime qu'est le dessin, qu'il soit préparatoire ou qu'il résulte d'un travail imaginatif. D'autres, comme les membres du groupe Archigram, ont vendu individuellement quelques dessins à des institutions au fil du temps, mais désirent à présent voir les archives du groupe conservées dans leur ensemble en un lieu unique, afin de préserver l'intégrité de la mémoire du groupe<sup>1148</sup>.

La seconde conclusion émanant de l'étude des bases de données d'adjudications des vingt dernières années est que les très rares représentations d'architecture imaginaire ou non réalisée à être vendues – quelques dizaines seulement au total – le sont pratiquement toujours dans le pays d'exercice de l'architecte. Ainsi, les principales ventes répertoriées ayant proposé des représentations d'Hans Hollein eurent lieu en 1993, 1997, 2001 et 2006 à Vienne, et l'unique dessin de Coop Himmelb(l)au mentionné dans les bases de données fut proposé à la vente en 2006, toujours à Vienne. En ce qui concerne les architectes français, la seule vente répertoriée de dessins de Yona Friedman se déroula à Paris en 1991, tout comme celle des dessins de Claude Parent en 2005. Il en va de même pour les représentations du groupe italien Superstudio, qui furent vendues en 2005 à Milan, puis en 2007 et 2008 à Venise<sup>1149</sup>. Le groupe Archigram est en revanche absent de toutes les bases de données consultées, la seule exception étant la vente d'un exemplaire du numéro 8 de la revue, en 2003, à Paris, fait

---

<sup>1148</sup> Cette démarche s'avère d'ailleurs complexe car les architectes, et en particulier Dennis Crompton, se montrent très exigeants quant au choix du lieu et aux conditions de rachat du fonds. De plus, ayant veillé sur la production depuis près de quarante ans, et l'ayant faite connaître dans le monde entier par le biais d'expositions et de publications, Dennis Crompton en connaît la valeur et ne souhaite pas la voir conservée dans de mauvaises conditions, ou mal mise en valeur. Au cours de notre dernier entretien, il nous a confié que des tractations sérieuses étaient en cours afin de vendre l'intégralité des archives aux États-Unis, dans un lieu disposant déjà d'archives considérables, de matériel d'entretien et de restauration performant, et de personnel spécialisé. Ce lieu demeure cependant secret jusqu'à la fin des tractations. Les archives de Ron Herron, soigneusement gardées par ses fils à Londres, ne font *a priori* pas partie de ce projet, les descendants de l'architecte ne souhaitant pas se séparer de cette collection. (Entretien avec Dennis Crompton, Londres, 15 février 2008).

<sup>1149</sup> Notons au sujet des groupes italiens que le mobilier qu'ils produisirent dans les années 1960-1970 bénéficie en revanche d'une présence plus marquée au sein des ventes aux enchères dans différents pays, et atteint souvent des côtes considérables, à hauteur de plusieurs dizaines de milliers d'euros par meuble. A titre d'exemple, un canapé modulable dessiné par Superstudio et produit par Giovanetti en 1968 a atteint 45000€ en octobre 2003 lors d'une vente spécialisée en design chez Me Cornette de Saint-Cyr, à Paris.

qui ne peut être réellement pris en compte dans l'étude des ventes de représentations, mais qui témoigne de la valeur du feuillet aujourd'hui<sup>1150</sup>.

Les résultats de ces différentes ventes permettent de proposer une côte moyenne pour les représentations, qui doit être considérée avec prudence en raison du petit nombre d'adjudications d'œuvres en référence. On constate ainsi que la valeur moyenne pour un dessin d'architecture original se situe entre 1000 et 2000 euros, valeur qui peut être doublée dans le cas d'une technique plus aboutie, telle une peinture ou une technique mixte, comme en témoigne le record d'estimation détenu par une huile sur panneau d'Archizoom, proposée à la vente au prix de 4000 euros en 2004<sup>1151</sup>. Il est intéressant de noter que les lois régissant le marché de l'art s'appliquent de la même manière aux représentations d'architecture, notamment celle de la hausse du prix en fonction inverse du nombre de reproductions d'une même image. De fait, les plus hautes adjudications relevées en vingt ans ne concernent pas des impressions ou des lithographies, mais des travaux originaux qui sont le plus souvent des dessins signés ou des pièces uniques : ainsi d'un dessin sur calque de *Paris Spatial* de Yona Friedman adjugé 1204 euros<sup>1152</sup> à Paris en 1991<sup>1153</sup>, d'un collage sur papier de Superstudio intitulé *Umbria Verde* adjugé 1300 euros à Milan en 2005<sup>1154</sup>, ou d'un dessin au crayon sur papier de Claude Parent, *Les Océans*, adjugé 1595 euros à Paris en 2005<sup>1155</sup>. A titre indicatif, les sérigraphies ou lithographies de Superstudio ou de Claude Parent atteignent en moyenne entre 150 et

---

<sup>1150</sup> La vente de cet exemplaire du numéro 8 de la revue *Archigram*, en parfait état de conservation, eut lieu en décembre 2003, à l'initiative de Me Cornette de Saint-Cyr, à Paris. Le magazine, vendu à l'époque pour quelques pences, a été adjugé à 482 €. Selon Dennis Crompton, les rares magazines vendus sur Internet par exemple ou lors de foires de collectionneurs de livres, atteignent tous quelques centaines d'euros, le plus populaire restant le numéro 4, pour son esthétique inspirée de la bande dessinée. (Entretien avec Dennis Crompton, Londres, 1<sup>er</sup> mai 2004).

<sup>1151</sup> L'huile sur panneau, non signée, non titrée et non datée, avait en effet été estimée entre 4000 et 4500 euros à l'occasion d'une vente organisée par la maison de ventes aux enchères Camard et associés, à Paris, en juin 2004. Cependant, l'œuvre ne fut pas vendue, ce qui ne signifie pas pour autant qu'elle ait été surestimée, mais peut être lié une fois encore à une méconnaissance de cette production de la part des acheteurs présents. Peut-être cette œuvre aurait-elle rencontré un plus vif succès si elle avait été proposée à la vente en Italie, selon la constatation précédemment formulée.

<sup>1152</sup> L'adjudication d'époque était en réalité de 7900 francs, mais le logiciel de la base de données convertit les montants en euros pour plus de facilité. Nous avons donc adopté ce système d'uniformisation des montants en euros, y compris pour les adjudications étrangères en devises.

<sup>1153</sup> Yona Friedman, *Paris Spatial*, dessin sur calque, 1960, œuvre adjugée à 1204 euros lors de la vente aux enchères du 27 novembre 1991 organisée par Me Cornette de Saint-Cyr à Paris.

<sup>1154</sup> Superstudio, *Umbria Verde*, collage et technique mixte sur papier, 1969, 49x56 cm, daté, titré et signé, œuvre adjugée à 1300 euros lors de la vente aux enchères du 11 octobre 2005 organisée par Finarte à Milan.

<sup>1155</sup> Claude Parent, *Les Océans*, dessin au crayon sur papier, 1973, 108x73 cm, daté, titré et signé, œuvre adjugée à 1595 euros lors de la vente publique volontaire du 8 octobre 2005 organisée par l'étude Calmels Cohen à Paris.

300 euros, en fonction du nombre de tirages, selon une logique similaire à celle appliquée aux œuvres d'artistes plasticiens. Il demeure cependant fort malaisé de considérer ces résultats comme des indices de la valeur des œuvres, en raison du caractère exceptionnel des ventes de telles représentations. De plus, toujours en raison de la faible quantité de représentations, il n'existe encore que très peu de ventes dédiées exclusivement à ce type de production, et les représentations d'architecture sont donc généralement présentées lors de ventes d'art contemporain, accentuant encore l'ambiguïté de ces travaux :

« En somme, il semble que ces représentations soient vendues en tant que dessins, lithographies, ou collages, sans qu'une distinction ne soit faite entre les architectes et les artistes plasticiens. Depuis les années 2000, avec le "retour en force" des années 1960-70, les représentations d'architectes radicaux ou avant-gardistes connaissent un regain d'intérêt, mais, à mon humble avis, cela a peu de chose à voir avec le fait qu'il s'agisse d'architecture. Pour les collectionneurs, pour certains amateurs, les noms des architectes sont peut-être parlants, surtout lorsqu'il s'agit de ressortissants du pays où a lieu la vente. Mais de façon générale, il semble que ce soit le style, l'ambiance "pop", colorée et délicieusement provocatrice, qui séduise les acheteurs. Ils ont le coup de foudre pour une esthétique, pour un message, et non pour une architecture. Pour moi, ils obéissent aux mêmes pulsions et sont guidés par les mêmes raisons subjectives que lorsqu'ils achètent une œuvre originale ou une lithographie d'un peintre contemporain. »<sup>1156</sup>

Ainsi, si l'on suit ce raisonnement, les représentations d'architecture seraient traitées, au sein du marché de l'art, au même titre que les œuvres d'art plastique. Leur rareté ne semble pas avoir d'incidence sur leur prix, mais il semble néanmoins évident que cette production est encore fort méconnue du grand public. Cette hypothèse coïncide d'ailleurs avec le choix des professionnels de ne vendre que des représentations d'architectes actifs dans le pays de la transaction, démarche prudente qui témoigne de la conscience d'une certaine lacune culturelle. Il y a vingt ans, Claude Eveno exprimait

---

<sup>1156</sup> Entretien avec Me Damien Leclere, Marseille, 1<sup>er</sup> février 2008.

déjà la difficulté pour « l'amateur d'architecture » d'accéder à un marché quasi-inexistant, en raison de la nature même des représentations :

« Parce qu'il s'agit là d'un acte ambigu où des tâches réputées ingrates obscurcissent l'horizon de l'œuvre, parce que rien n'a jamais été fait pour que l'éducation nous ouvre à cela tout autant qu'à des domaines plus libérés des contingences, *l'amateur d'architecture* est un oiseau rare en dehors de ceux qui en font profession. A tel point qu'il est difficile d'en saisir la figure, d'autant plus que le collectionneur qui sommeille en lui ne peut s'approprier que des représentations quant à ce qui est achevé et que nul marché conséquent ne s'offre à lui pour ce qui concerne les traces [étapes intermédiaires de conception et de construction] évoquées plus haut. »<sup>1157</sup>

Il semble que, malgré les rares exemples évoqués, cet état de fait ait très peu évolué depuis, et que seul ce que Franco Purini nomme « the artistic side of architecture »<sup>1158</sup> ait permis à de rares représentations architecturales d'intégrer un marché qui reste majoritairement dévolu aux œuvres d'art plastiques.

---

<sup>1157</sup> EVENO, Claude, « L'Amateur d'architecture », in *Ecrire, dessiner un livre d'architecture autour de Hubert Tonka*, op. cit., p.4.

<sup>1158</sup> « Drawn architecture was also a *movement* which, in its incoherence and conflicting nature, saw the widespread recognition of the potential in experimental ways of representation and an emphasis on the inherently artistic side of architecture. ». (L'architecture dessinée était aussi un *movement* qui, dans sa nature conflictuelle et incohérente, a vu la reconnaissance généralisée du potentiel des moyens divers de représentation et apporté une certaine emphase à la dimension artistique intrinsèque de l'architecture.). PURINI, Franco, « Three reasons », in MOSCHINI, Francesco, *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla collezione Francesco Moschini*, op. cit., p.206 (notre traduction).

## **B La question de l'image**

La présence de représentations d'architecture au sein des musées et, plus rarement, du marché de l'art, confère ainsi à cette production une certaine reconnaissance, permettant de la considérer dans de nombreux cas comme une production artistique à part entière. Ces constats entraînent une série de questionnements sur la nature de ces représentations, notamment en ce qui concerne la notion d'iconicité ou d'image.

En effet, la considération selon laquelle un dessin d'architecture peut être vendu à un musée ou à un collectionneur, selon les mêmes pratiques et suivant les mêmes réseaux qu'une œuvre d'art plastique, entraîne une réflexion sur l'appréhension de cette production. L'architecture représentée n'ayant jamais vu le jour, peut-on alors considérer que ces représentations sont entrées dans le domaine de l'art en raison de leur absence d'utilité, de but ? Est-ce à dire qu'une représentation d'architecture peut être considérée comme de l'art pour l'art, ou, comme, pour employer un néologisme mimétique, de « l'architecture pour l'architecture » ? Et dans ce cas, comment s'est effectué ce glissement d'une production technique, personnelle, créative vers des créations appréhendées en dehors des contingences architecturales ?

### *a- Entre image et symbole*

Par leurs travaux qualifiés d'utopiques ou de radicaux, les architectes des années 1960-70 ont, semble-t-il, généré des représentations qui ont eu des conséquences bien supérieures à celles qu'ils escomptaient. Malgré le caractère souvent confidentiel à l'époque du phénomène des groupes prospectifs en Europe, leur production a eu un impact fort sur les étudiants et théoriciens qui y eurent alors accès, mais surtout sur les générations suivantes. Conservées, estimées, répertoriées, collectionnées, ces représentations constituent aujourd'hui le témoignage d'une translation, de la représentation d'architecture à la représentation « en » architecture, voire, dans une acception plus large, de la représentation d'architecture à « l'image » d'architecture. C'est cette dimension iconique de la production qui lui aurait permis de trouver une place au sein des collections de musées ou de particuliers, attirant les spécialistes et les amateurs par des caractéristiques esthétiques, techniques et stylistiques, souvent sans qu'il soit question de leur dimension architecturale. La question de l'iconicité grandissante de la représentation architecturale au cours des années 1960-70 s'explique pour la plupart des théoriciens par l'absence de commandes dont souffraient les jeunes architectes à l'époque. Privés de possibilités de concrétisation de leurs idées, ces derniers auraient trouvé refuge dans des moyens d'expression assouplis, s'autorisant à se détacher progressivement des contraintes habituelles des représentations d'architecture traditionnelles.

Cependant, cette justification doit être complétée par une prise en compte du contexte historique, économique et culturel dans lequel ces jeunes créateurs évoluaient. Comme cela a été évoqué précédemment, le processus de contamination des représentations architecturales par les images de la société de consommation doit également être pris en compte. Formés et évoluant dans un environnement où les notions d'« image de marque », de « consommabilité » et d'« icône » se développent de façon exponentielle, il est impossible que les architectes, ainsi que les artistes, n'en aient pas été imprégnés. Dès 1959, dans un article intitulé « The Expandable Ikon », John McHale expliquait :



« What people chose in a product is nearly always the image rather than the reality. »<sup>1159</sup>

Dans une société où l'image atteint une multiplication et une omniprésence inédites<sup>1160</sup>, il semble normal qu'une certaine translation s'opère dans les créations architecturales en deux dimensions, passant de la représentation d'une idée à sa mise en scène. Partant du principe selon lequel l'image matérielle – tout comme l'image mentale – « permet à l'esprit humain de conserver et de manipuler l'information extraite de son environnement »<sup>1161</sup>, l'image architecturale va adopter des règles et tenter de transmettre des messages, à l'instar de l'image commerciale ou publicitaire. A ce titre, elle devient, pour suivre l'approche d'Herb Greene, « symbole »<sup>1162</sup>, attirant son public par des stimulations de l'inconscient. L'étude d'un collage d'Archigram ou de Superstudio par exemple, avec ses différents niveaux de signification, ses superpositions d'objets parfois sans lien apparent, ses messages imagés ou textuels, peut en effet révéler une dimension symbolique et sémantique allant bien au-delà de la simple « représentation de » quelque chose. En effet, comme le rappelle Jean-Paul Jungmann, ce que l'on nomme traditionnellement représentation d'architecture présuppose toujours une altérité :

« L'art de représentation, immergé dans le même monde que l'art et vivant les mêmes modes, concepts et inventions formelles, n'est pas un art autonome, mais seulement un art de contrainte, un art à obligation, c'est-à-dire au service d'une idée, d'une pensée explicite et conceptuelle et, pour l'art architectural, au service d'un programme, d'une commande et d'un projet volumétrique. L'art de représentation présuppose toujours une autre création, une autre nécessité extérieure à la représentation. »<sup>1163</sup>

---

<sup>1159</sup> (Ce que les gens choisissent dans un produit est presque toujours l'image plutôt que la réalité.) McHALE, John, « The expendable ikon 1 », *Architectural Design*, n°29, février 1959, p.82 (notre traduction).

<sup>1160</sup> Laurent Gerverau parle d'« acceptation exponentielle des statuts imagés ». Voir GERVEREAU, Laurent, *Les Images qui mentent, histoire de l'art visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2000, 452 pages, p.13.

<sup>1161</sup> DENIS, Michel, *Image et cognition*, *op. cit.*, p.9.

<sup>1162</sup> « I use the term image to denote a form that acts as a symbol. ». (J'utilise le terme d'image pour désigner une forme agissant en tant que symbole.). GREENE, Herb, *Mind and image, an essay on art and architecture*, *op. cit.*, p.xi (notre traduction).

<sup>1163</sup> JUNGSMANN, Jean-Paul, *L'image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*, *op. cit.*, p.42.

Or, dans le cadre de cette étude, il semble que la nécessité ou la création future n'existent pas réellement. A mi-chemin entre le projet et la pure invention, les travaux étudiés se rapprocheraient donc plus de l'image, voire de l'œuvre, que de la représentation. Contraints, influencés par les vecteurs dont ils se serviront pour la diffusion de leurs idées, les architectes ont créé des images pouvant potentiellement s'adapter aux supports de communication, préférant ces contingences relativement libres à la normalisation de la représentation d'architecture traditionnelle. De plus, en créant des images-symboles destinées à connaître dans la mesure du possible une vie publique<sup>1164</sup>, les architectes avaient l'opportunité de les accompagner d'un certain discours interprétatif, et, comme le souligne Laurent Gervereau :

« L'explication du mode de création et la diffusion de ce discours influencent la perception. »<sup>1165</sup>

A l'instar des artistes, donc, les architectes prennent alors conscience du pouvoir de leurs créations en deux dimensions, et tentent d'en maîtriser l'impact, par le contrôle de la composition des images, des couleurs, des extraits de textes et personnages qu'ils y intègrent (*Archigram, Control and Choice*, 1966 **cat. 224-228** ; *Superstudio, Morte*, 1973, **fig. 132**). Destinées à être présentées de façon statique, ces créations sont amenées, comme le montre Herb Greene, à être observées à plusieurs reprises et avec une attention appuyée<sup>1166</sup>, justifiant le plus grand soin lors de leur élaboration.

De plus, dans un registre moins conscient, les architectes témoignent par ces créations hybrides d'un contexte, présentant, comme l'avaient faits les artistes Pop une décennie plus tôt, un état des lieux de la société dans laquelle ils évoluaient. A la dimension

---

<sup>1164</sup> Cette vie publique des images prend d'ailleurs des proportions inquiétantes selon Jean-Paul Jungmann, qui considère que cela a des conséquences négatives sur les représentations d'architecture : « L'art architectural décline et disparaît au profit de ses représentations, de toutes ses représentations et de l'image en architecture en particulier qui prend beaucoup trop d'importance médiatique et devient la dominante du projet. L'image n'est plus l'accompagnement accessoire et nécessaire de la conception et de la réalisation, mais *est* le projet au détriment de l'édifice. L'énergie créatrice, indispensable à cet acte complexe et long qu'est l'architecture, se perd dans les méandres des trop nombreuses exigences de représentations techniques, commerciales et médiatiques intermédiaires. ». JUNGMANN, Jean-Paul, *L'Image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*, *op. cit.*, p.36.

<sup>1165</sup> GERVEREAU Laurent, *Les Images qui mentent, histoire de l'art visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p.16.

<sup>1166</sup> « One value of a stationary image is that the viewer is free to associate with it or dissociate from it at will. The stationary image may be experienced at different times with different gradients of attention. ». (L'une des principales valeurs de l'image immobile est que l'observateur est totalement libre de pouvoir s'en approcher (la "fréquenter") ou s'en détacher à loisir. L'image fixe peut être appréhendée à différents moments et avec différents niveaux d'attention.). GREENE, Herb, *Mind and image, an essay on art and architecture*, *op. cit.*, p.186 (notre traduction).

engagée, au message contrôlé, s'ajoute donc un « instantané » de la culture et de l'expérience personnelle de l'architecte, condensé dans une image archétypale qui, comme le souligne Erich Neumann, exprime aussi l'inconscient collectif<sup>1167</sup>. Dès 1969, Christopher Finch notait d'ailleurs, dans *Image as language*, que cette expérience collective, même inconsciente, était la seule garante du succès de la transmission des messages des œuvres<sup>1168</sup>.

---

<sup>1167</sup> Voir NEUMANN, Erich, *Art and the creative unconscious : four essays*, New York, Pantheon Books, 1959, 232 pages.

<sup>1168</sup> Voir FINCH, Christopher, *Image as language*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, 186 pages, et plus particulièrement p.10-11.

b- « Il n'y a plus d'autre destin à l'image que l'image »

L'image architecturale née dans les années 1960-70 exerce aujourd'hui une certaine fascination, due à son caractère inédit et avant-gardiste, mais aussi à ce que Dominic Lopes appelle son « expansionnisme »<sup>1169</sup>, c'est-à-dire sa capacité à dépasser les limites de la reconnaissance afin d'enrichir et d'agrandir notre univers visuel.

Cette image architecturale nouvelle intrigue également du fait que tous les architectes, y compris les plus engagés et révoltés contre la société de masse, y avaient recours. Ainsi, Superstudio développa à la fin des années 1960 sa distinction entre « design d'invenzione » et « design d'evasione », expliquant que la seconde catégorie de design était composée d'« (...) images with the aim of attracting attention, or arousing interest, of serving as a demonstration and inspiring action and behaviour. »<sup>1170</sup>. En utilisant cette approche théorique dans ses représentations (*Atti Fondamentali – Educazione*, 1971), ce groupe démontra une fois encore le caractère ambigu de son rejet de la société de consommation et de ses codes.

Ce paradoxe n'a pas laissé d'effrayer certains théoriciens depuis lors, à commencer par Daniel Boorstin qui dans son ouvrage simplement intitulé *L'Image*, définissait dès 1961 de façon concise et pertinente cette notion à partir de ses six caractéristiques principales<sup>1171</sup>, tout en mettant en garde les lecteurs contre le puissant pouvoir d'attraction dont elle peut être capable, à partir de la métaphore de Narcisse :

---

<sup>1169</sup> Voir à ce sujet l'article suivant : LOPES, Dominic, « Pictures and the representational mind », *The Monist*, vol. 86, n°4, 2003, p.632-652. Voir aussi LOPES, Dominic, *Understanding pictures*, Oxford, Clarendon Press, 1996, 240 pages.

<sup>1170</sup> (des images destinées à attirer l'attention, ou à stimuler l'intérêt, à servir de démonstration et à inspirer des actions et des comportements.). SUPERSTUDIO, « Design d'invenzione e design d'evasione: Superstudio », *Domus*, n°475, 6 juin 1969 (texte écrit en 1967), p.28 (notre traduction).

<sup>1171</sup> Les six caractéristiques principales de l'image selon Daniel Boorstin sont définies comme suit : « *L'image est synthétique*. Elle est préparée d'avance, et créée tout exprès pour remplir un but, donner une impression définie. (...) *L'image est vraisemblable*. Elle est inutile si les gens n'y croient pas. Ils doivent, dans leur esprit, substituer cette image à l'institution ou à la personne qu'elle représente. En outre, une image suffisamment brillante, promise à un succès populaire et capable d'éclipser son original, ne doit cependant pas défier les règles communes du bon sens. (...) *L'image est passive*. Comme on suppose au départ que l'image est conforme à la réalité, on s'attend à ce que celui qui la produit – la firme commerciale – s'y trouve bien inséré plutôt que de s'efforcer de cadrer avec elle. Le consommateur de l'image – c'est-à-dire le client éventuel qui regarde cette image de marque – est également censé faire partie du tableau. (...) *L'image est brillante et concrète*. La meilleure façon pour elle de parvenir à ses fins est de faire appel à nos sens. (...) *L'image est simplifiée*. Afin d'évincer tout aspect inopportun ou indésirable, l'image doit être plus simple que l'objet qu'elle représente. (...) *L'image est ambiguë*. Elle flotte quelque part entre l'imagination et les sens, entre l'espoir et la réalité. Elle présente une autre ambiguïté : elle ne doit pas choquer. Elle doit pouvoir s'adapter à des buts lointains non encore prévus et

« En tant qu'individus et en tant que nation, nous souffrons actuellement d'un narcissisme social. L'Echo bien aimée de nos ancêtres, l'Amérique encore vierge, a été abandonnée. Nous nous sommes épris de notre propre image, d'images de notre fabrication, qui se révèlent être des images de nous-mêmes. »<sup>1172</sup>

Cette crainte est partagée par de nombreux théoriciens, et trouve son paroxysme dans l'essai de Jean Baudrillard rédigé en 1988 et intitulé « Il n'y a pas d'autre destin à l'image que l'image ». Dans ce dernier, Jean Baudrillard perpétue sa diatribe initiée dans les années 1960 contre la société de consommation de masse, stigmatisant l'image comme catalyseur de la vanité et de la dénégation du réel :

« En tant que simulacre, l'image court-circuite l'opération du réel, elle en vient à précéder le réel dans la mesure où elle inverse la succession causale du réel et de sa reproduction. Il y a précession de l'image sur le réel, précession de la reproduction sur la production. »<sup>1173</sup>

Cette analyse propose un écho inquiétant aux images étudiées dans la présente recherche, qui ne précèdent plus le projet, mais s'y substituent, et atteignent une telle puissance sémantique et artistique qu'on en vient parfois à oublier l'architecture elle-même, qui semble alors se désincarner :

« L'intensité de l'image est à la mesure de sa discontinuité et de son abstraction maximale, c'est-à-dire de son parti pris de dénégation du réel. Créer une image, ça consiste à ôter à l'objet toutes ses dimensions une à une : le poids, le relief, le parfum, la profondeur, le temps, la continuité, et bien sûr le sens. C'est au prix de cette désincarnation, de cet exorcisme, que l'image gagne ce plus de

---

à des changements imprévisibles dans le goût du public. ». BOORSTIN, Daniel, *L'Image, op. cit.*, p.273-284.

<sup>1172</sup> BOORSTIN Daniel, *L'Image, op. cit.*, p.373.

<sup>1173</sup> BAUDRILLARD, Jean, « Il n'y a pas d'autre destin à l'image que l'image », in *Ecrire, dessiner un livre d'architecture autour de Hubert Tonka, op. cit.*, p.26.

fascination, d'intensité, qu'elle devient le médium de l'objectalité pure, qu'elle devient transparente à une forme de séduction plus subtile. »<sup>1174</sup>

Pourtant, malgré les réticences de Jean Baudrillard, il est possible de se demander si cette dématérialisation progressive de l'image architecturale n'est pas nécessaire à son positionnement au sein d'une société dont la virtualité croissante implique peut-être un certain sens de l'adaptation. En acceptant de se convertir en image, l'architecture ne devient-elle pas elle-même, comme le souhaitaient ardemment les membres du groupe Archigram, un moyen de communication ?

---

<sup>1174</sup> BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du Mal – Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990, 180 pages, p.159.

## C Vers une architecture de la communication

La notion de communication, prépondérante dans une société de consommation et de médiatisation, dans une société de l'image en somme, se manifeste de façons variées dès lors qu'elle concerne l'architecture. Il convient donc d'analyser les différentes approches qu'en proposèrent les architectes, selon qu'ils souhaitaient représenter les réseaux de communication – urbains ou routiers par exemple – en rapport avec leurs projets, qu'ils considéraient l'architecture elle-même comme support de communication, ou enfin qu'ils utilisaient la représentation d'architecture comme vecteur de message.

### *a- La « machine colossale de communication »*

Les images médiatisées des architectes européens ne peuvent, par leur nature même, être comprises sans faire appel à la notion de communication. Cette dernière est en effet omniprésente, au sein d'approches révélant des acceptions différentes. Ainsi, les projets de mégastructures et d'urbanisme continu ne semblent pas concevables sans une réflexion approfondie sur la communication, qu'elle soit piétonne, routière, ou aérienne. En 1966, Hans Hollein annonçait, dans l'un de ses textes manifestes, « L'Avenir de l'architecture » :

« Aujourd'hui, l'homme doit prendre possession de toute la terre, qui deviendra une ville continue et infinie, un seul bâtiment, un espace entièrement créé par lui. Dans une certaine mesure ce sera une nouvelle nature. Le sol vierge ne sera plus parsemé d'agglomérations isolées, il ne s'opposera plus à leur communication, mais deviendra partie intégrante de ce nouvel environnement. (...) »

La ville d'aujourd'hui est moins mur et tour qu'une machine colossale de communication, manifestation de la conquête et de la domination de l'espace, et union de toute l'humanité. Elle est dynamique et non statique. Ses symboles

sont différents, son expression plastique est déterminée par les éléments de cette communication, par les signes de l'ordre et de l'organisation de l'espace, ainsi que par les manifestations tridimensionnelles de ses réseaux. »<sup>1175</sup>

Cependant, le ton prophétique et enthousiaste de ce texte semble démenti par les photomontages qu'il réalisait alors, comme *City communication interchange* (1962, **fig. 64**), présentant un immeuble monolithique ou un vaisseau de couleur grise posé dans un paysage réduit à un sol manifestement bétonné et à un ciel bleu. Nulle trace de réseau de communication ne vient animer ou dynamiser cette composition hiératique, en dépit des affirmations de son concepteur. Seules peut-être les formes tubulaires formant la base du monolithe, et le traversant de part en part, peuvent évoquer d'éventuels réseaux de communication. Ce paradoxe est récurrent à l'époque, on le retrouve dans les photocollages de Superstudio, et plus particulièrement dans la série *Il Monumento Continuo* (*New New York*, c.1969, **fig. 79**), dans laquelle la structure continue réfléchissante semble obéir à une logique de globalisation et de conquête, mais ne révèle jamais son fonctionnement interne.

De même, la disposition des « secteurs » de la *New Babylon* de Constant dans les différents collages qu'il en proposa, semble résulter d'un certain hasard, d'une recherche symbolique (Constant, *Symbolische voorstelling van New Babylon*, 1969, **fig. 46**) sans réelle réflexion sur la logique communicative qui pourrait accompagner un tel projet. Les traits courbes et obliques animant ces images, et rappelant des routes, auraient ainsi pour fonction de dynamiser les représentations et d'en permettre une compréhension plus aisée, et non pas de représenter concrètement et précisément des réseaux routiers existants ou projetés.

Le même constat s'applique aux dessins et maquettes de nombreux architectes de l'époque, tels Yona Friedman, Eckhard Schulze-Fielitz ou Huth et Domenig, qui semblent tous s'attacher à une réflexion formelle sur la mégastucture, en en présentant uniquement des vues extérieures qui ne laissent pas deviner ou identifier de réseaux de communication, tout en prétendant que ces structures sont destinées à faciliter les échanges et la mobilité.

---

<sup>1175</sup> HOLLEIN, Hans, « L'avenir de l'architecture », *op. cit.*, p.55.



A l'exception des énigmatiques vaisseaux des *Walking Cities* (1964, **cat. 109**), les travaux du groupe Archigram se distinguent des autres images de l'époque en ce qu'ils présentent pour la plupart des évocations précises de la communication établie dans l'édifice, mais aussi à l'extérieur de ce dernier, en relation avec les réseaux urbains. Ainsi, dans la série de représentations du projet *Plug-In City* (1964, **cat. 142-155**), et malgré l'enchevêtrement de structures et de cellules, certains réseaux apparaissent de façon évidente, enlevant ainsi – du moins partiellement – au projet de mégastructure sa dimension carcérale. Dans la célèbre *Coupe* de 1964 (**cat. 148**), la légende indique par exemple que plusieurs réseaux de communication horizontale coexistent, tels des rues, des routes et des voies ferrées, en parallèle de réseaux de communication verticale, tels des escalators et des ascenseurs. En revanche, les personnages sont toujours aussi absents des projets de mégastructures, à l'exception de deux minuscules formes au centre de l'image, semblant donner l'échelle de la démesure de la construction. Cependant, la notion de communication est plus exacerbée dans les séries concernant l'habitat minimal, pour lesquelles les membres du groupe ont toujours jugé nécessaire d'expliquer comment de telles « cellules » pouvaient permettre à un homme ou à une famille réduite de survivre. Ainsi, la constante de projets tels que *Living Pod* (1965, **cat. 188-189**), *Cushicle* (1966, **cat. 207-208**) ou *Suitaloon* (1968, **cat. 256-258**) est celle du système de branchement (« plug ») permettant de se relier aux réseaux de communication et d'énergie. La communication semble ici comprise dans une acception restreinte à celle des médias, créant un certain isolement social qui pourrait, selon Geoffrey Broadbent, s'avérer néfaste :

« Throughout all this lies a curious tendency towards introversion. Keep out the physical environment by means of a pod ; keep out other people by making it small, until one is left alone, isolated in one's Cushicle and communicating with others – when necessary by radio, television and so on. It is a latter-day version of Corbusian man, standing on his balcony, undisturbed by other human presence, and it forgets that real communication between people involves many non-verbal cues which can only be detected in real, human, face-to-face contact. »<sup>1176</sup>

---

<sup>1176</sup> (Il reside dans tout cela une curieuse tendance à l'introversion. Coupé de l'environnement physique par une gousse; coupé des autres personnes en la rendant très petite, jusqu'à ce qu'on soit seul, isolé dans son Cushicle et qu'on ne communiqué avec les autres – lorsque cela est nécessaire – par radio, par

L'arrivée massive des télécommunications a en effet, comme cela a été étudié en détail précédemment, fortement influencé l'imaginaire des architectes. Mais, alors qu'Hans Hollein et Archigram y voyaient des technologies bénéfiques, permettant à l'architecture de se dématérialiser progressivement<sup>1177</sup>, en raison de la disparition de la nécessité de certaines constructions, d'autres, comme les membres du groupe Superstudio, craignaient que l'amalgame entre la société de consommation de masse, les télécommunications, et l'architecture, n'aboutisse à une architecture empreinte de superficialité et de vacuité :

« La SUPERARCHITECTURE accepte la logique de la production et de la consommation, et y exerce une action démystifiante.

C'est une architecture d'images à forte charge de représentation, capable à la fois d'évoquer des images rigoureuses, d'inspirer des comportements, d'inciter à sa propre consommation.

C'est une architecture dotée de la capacité de mise en scène racoleuse de la publicité, mais encore plus efficace puisqu'elle insère des images chargées d'intentionnalité dans un "grand dessein" et dans la réalité de la ville avec toutes ses constantes et son histoire. »<sup>1178</sup>

L'ironie grinçante caractéristique des architectes italiens ne parvient pas à masquer leur scepticisme face aux assimilations des codes issus de la société de consommation et de communication de masse par l'architecture. En acceptant d'être perçue comme une image, de se convertir en image, l'architecture risque, selon eux, de devenir un produit.

---

television, etc. C'est une version remise au goût du jour de l'homme corbuséen, se tenant sur son balcon, aucunement dérangé par d'autre présence humaines, mais qui oublie que la vraie communication entre les gens implique nombre de signaux non verbaux qui peuvent seulement être perçus au cours d'un contact réel, humain, face à face.). BROADBENT, Geoffrey, « Archigram Tomorrow. What has Archigram achieved ? », *op. cit.*, p.58 (notre traduction).

<sup>1177</sup> Hans Hollein déclara notamment dès 1966 : « Mais les conséquences découlant notamment des nouveaux moyens de télécommunication (téléphone, radio, télévision, entre autres) vont bien au-delà, et il se peut que tel bâtiment fondamental destiné par exemple à l'enseignement et à l'apprentissage (l'école) soit amené à disparaître, au profit de ces moyens. ». HOLLEIN, Hans, « Alles ist architektur », *op. cit.*. Cette opinion est partagée à l'époque par différents architectes et designers, tel Joe Colombo qui déclarait, en 1967 : « Il ne sera bientôt plus nécessaire de se déplacer pour travailler ; avec l'essor des communications, le travail sera produit et transmis directement à partir du domicile. ». Joe Colombo, cité dans MIDAL, Alexandra, « 1969 : design année zéro », *op. cit.*, p.96.

<sup>1178</sup> BRANZI, Andrea, NATALINI, Adolfo, Texte d'introduction à l'exposition « Superarchitettura », *op. cit.*. La mise en forme reprend celle du texte d'origine.

*b- Inventer une nouvelle architecture signifiante*

L'importance de la communication dans la vie quotidienne des années 1960-70 tend donc à se manifester par une récurrence des notions de « réseaux », « flux » ou « branchements » au sein des projets théoriques des architectes, mais également dans une réflexion croissante sur le fait que l'architecture puisse elle-même devenir un support voire un moyen de communication.

En effet, de nombreux théoriciens s' alarmaient à l'époque de la perte de dimension sémantique ou signifiante de l'architecture :

« Au cours des cent dernières années, les problèmes de communication se sont considérablement dilatés et déplacés, changeant de supports, de sorte que l'architecture n'est plus un moyen privilégié de communication. Ce qui reste à l'architecture, c'est la persistance de ses signes, le monument que forment les traces et les strates par lesquelles le groupe social a transformé l'environnement physique qu'il habite. Mais aucun stade, aucune bibliothèque n'a plus le même pouvoir de communication sociale que la cathédrale gothique ; et puisque le goulet de l'histoire, le coût social de toute action humaine, tend continuellement à imposer des alternatives, rien ne permet d'espérer que l'architecture puisse retrouver son ancien privilège sur le plan de la communication. »<sup>1179</sup>

Ce constat péremptoire de Vittorio Gregotti semble partagé par Robert Venturi, qui publia la même année son célèbre ouvrage *Complexity and contradiction in architecture*, dans lequel il dressait également le bilan d'une architecture internationale qui aurait perdu toute signification complexe. Cependant, au découragement, ou du moins à la résignation face à un état de fait émanant du texte de Gregotti, Venturi oppose une farouche détermination, destinée à rendre à l'architecture la saveur sémantique qu'elle avait perdue. A cette fin, il propose de fonder cette nouvelle architecture « sur la richesse et l'ambiguïté de la vie moderne et de la pratique de

---

<sup>1179</sup> GREGOTTI, Vittorio, *Le Territoire de l'architecture*, Paris, L'Equerre, 1982 [1966], 167 pages, cité dans DENES, Michel, *Form follows fiction, écrits d'architecture fin de siècle*, Paris, Editions de la Villette, 1996, 358 pages, p.84.

l'art »<sup>1180</sup>, adoptant, à l'instar des artistes Pop, une attitude englobante et inclusive face à la société contemporaine. Pour Venturi, la complexité de l'architecture, la richesse du message qu'elle est à même de transmettre, ne sont envisageables que par la multiplication des éléments signifiants lors de l'élaboration d'une telle architecture. Prenant le contrepied des théories Modernes basées sur une recherche de pureté de la forme, Venturi énonce fièrement son « More is not less », prélude à une réflexion poussée sur l'ornement qui verra son aboutissement dans la publication de *Learning from Las Vegas*, en 1972<sup>1181</sup>.

Dans cet ouvrage, il ne s'agit plus pour Venturi de déplorer la perte de contenu sémantique et de complexité de l'architecture, mais de proposer une approche novatrice de certaines formes construites, souvent jugées triviales ou purement utilitaires, mais détentrices, selon lui, d'une forte capacité de communication. Distinguant les « decorative sheds » des « ducks »<sup>1182</sup>, il explore ainsi les formes architecturales présentes aux abords du « strip » afin de tenter d'en tirer certaines conclusions théoriques. A l'analyse, il apparaît que les deux typologies d'architecture qu'il met au jour sont conçues en fonction de la rapidité avec laquelle les automobilistes circulent : la force de communication des enseignes ou des formes des édifices réside donc dans l'immédiateté de l'impact qu'elle est censée générer. Ainsi, si la nouvelle architecture veut pouvoir répondre à l'accélération du rythme de vie et des transports, elle doit adopter certains codes du monde de la publicité ou des constructions commerciales afin de transmettre convenablement son message, quitte à se doter d'une pancarte géante clamant « I'm a monument » (**fig. 148**).

Cette approche américaine de la question était partagée, dans une certaine mesure, par Reyner Banham qui réalisa, également en 1972, un reportage sur Los Angeles pour la B.B.C., intitulé *Reyner Banham loves Los Angeles*. Il est intéressant de noter que Banham choisit de circuler en voiture durant tout le documentaire, témoignant de la prédominance de ce moyen de transport dans la culture contemporaine urbaine

---

<sup>1180</sup> VENTURI, Robert, *De L'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1971 [1966], 135 pages, p.23.

<sup>1181</sup> VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1972, 192 pages.

<sup>1182</sup> (les hangars décorés et les canards). Ces deux catégories de bâtiments distinguent d'une part les « hangars décorés », constructions commerciales de type restaurant routier ou motel, qui bordent le « strip » et dont seules les façades sont décorées, colorées et de grande dimension. A l'arrière, le bâtiment n'a aucune caractéristique spécifique, d'où le nom de hangar. Les « canards », en revanche, désignent des constructions adoptant en elles-mêmes la forme de ce qu'elles commercialisent, par exemple, un canard pour un restaurant ne proposant que de la cuisine à base de canard et de volaille.

américaine. De plus, il rappelait ainsi combien les voies de communication avaient pu changer notre façon d’appréhender le paysage et l’architecture. Les architectes se devaient donc de tenir compte de ce paramètre lors de la préparation de leurs projets. Il rappelait également combien les infrastructures routières faisaient à présent partie du paysage urbain, au même titre que les constructions, et devaient pour cela être considérée avec sérieux. D’ailleurs, la cassette de guidage lui permettant de se repérer dans la ville attirait l’attention sans distinction sur les constructions et sites remarquables, les affiches publicitaires surdimensionnées, et les croisements autoroutiers. Ainsi, le croisement entre les autoroutes de Santa Monica et de San Diego est cité comme « reckon by experts as the most elegant in the world »<sup>1183</sup>, une opinion manifestement répandue si l’on considère le collage *Instant City, typical configuration, Santa Monica and San Diego freeway intersection Los Angeles*, réalisé par Ron Herron en 1969, alors qu’il séjournait sur place. L’intérêt d’un tel collage est que l’on y trouve, avant même la parution de *Learning from Las Vegas* ou le tournage de *Reyner Banham loves Los Angeles*, une conscience commune de l’iconicité des grands axes de communication, qui agissent aussi comme symboles des avancées technologiques et du siècle des automobiles<sup>1184</sup>. La particularité de l’approche d’Archigram consiste cependant à ajouter à la vue de l’intersection routière une profusion de faisceaux lumineux, panneaux d’affichages et structures en toiles tendues, destinées à symboliser l’*Instant City*, et rappelant alors la fascination de Venturi pour Las Vegas, la ville de l’instant par excellence. L’image comporte une multitude de signaux visuels, témoignant de la culture de communication de masse à laquelle Ron Herron fut confronté lors de son séjour aux Etats-Unis, mais aussi du dynamisme que de tels signaux pouvaient ajouter à un paysage assez froid à l’origine.

Alliant la communication routière à la communication visuelle et à la communication sensorielle – symbolisée par un couple s’êtreignant au premier plan – cette image synthétise les différentes réflexions sur la communication qui avaient alors cours. La réponse d’Archigram consiste à concilier des éléments concrets et construits – réseaux routiers, ferrés, panneaux signalétiques et publicitaires – à des éléments plus virtuels, tels que les écrans de télévision et les signaux lumineux et sonores induits par les

---

<sup>1183</sup> (Considéré par les experts comme le plus élégant du monde). Commentaire de la speakerine de la « Baede-Kar » (une voiture de location équipée d’une cassette de guidage touristique), extrait du film *Reyner Banham loves Los Angeles*, réalisé en 1972, *op. cit.* (notre traduction).

<sup>1184</sup> La « citation » de l’autoroute comme symbole est d’ailleurs récurrente dans les projets des architectes des années 1960-70, on la retrouve notamment dans les photocollages de Superstudio tels que *Motorway* (1969).

ballons et les projecteurs qui prolifèrent. Ce faisant, Ron Herron affirme la position théorique de son groupe, pour lequel la communication virtuelle représentait l'avenir de l'architecture.

Héritiers du « sense of impermanence »<sup>1185</sup> propre à Los Angeles selon Banham, les membres du groupe Archigram développent une anticipation de la future dématérialisation de la communication.

---

<sup>1185</sup> (Sens de l'impermanent, du temporaire). Reyner Banham, dans *Reyner Banham loves Los Angeles*, réalisé en 1972, *op. cit.* (notre traduction).

c- « *The medium is the message* »

La prise de conscience par les groupes d'architectes de l'impact que pouvaient avoir leurs images auprès du grand public, ainsi que leur immersion dans un contexte de dématérialisation grandissante des rapports humains, les amena à reconsidérer leur approche des moyens de communication dont ils disposaient. Afin de pallier l'absence de commandes et la pauvreté des formes qui étaient alors construites, beaucoup eurent recours à l'image en tant que *medium*. En 1964, Marshall McLuhan énonçait en effet la théorie selon laquelle « the medium is the message » :

« (...) le vrai message, c'est le *medium* lui-même, c'est-à-dire, tout simplement, que les effets du *medium* sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-mêmes, dans notre vie. »<sup>1186</sup>

La majorité des changements socioculturels intervenus au cours des années 1960-1970 ayant pour dénominateur commun l'image au sens large – télévision, publicité, consommation de masse – il semblerait alors que l'image architecturale, en tant que *medium*, puisse devenir non seulement dépositaire d'un message, mais surtout se transmuier elle-même en message. Malgré les critiques dont l'ouvrage de McLuhan fit l'objet, sa théorie demeure néanmoins une référence et fut largement diffusée à l'époque de la parution de l'ouvrage, qui bénéficia rapidement de nombreuses traductions<sup>1187</sup>. On sait combien les architectes furent sensibles à cet ouvrage à l'approche novatrice, tenant compte des dernières avancées technologiques et tentant de les inclure dans un questionnement à la fois théorique, social et technique<sup>1188</sup>. Cependant, il est possible, avec Ernst Gombrich, de se questionner sur cette hypothèse en ces termes : « L'image seule peut-elle remplir cette fonction de communication ? ». Ce à quoi Gombrich répond par l'affirmative, « (...) à condition qu'on la regarde en connaissant les

---

<sup>1186</sup> McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média, les prolongements technologiques de l'homme*, *op. cit.*, p.23.

<sup>1187</sup> La première traduction française eut notamment lieu en 1964, soit la même année que la parution de l'ouvrage aux Etats-Unis, aux Editions du Seuil. Voir McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média, les prolongements technologiques de l'homme*, *op. cit.*, 390 pages.

<sup>1188</sup> Entretien avec Dennis Crompton, Londres, 15 février 2008.

coutumes et les conventions sociales dans lesquelles elle s'inscrit. »<sup>1189</sup>. Ainsi, les images d'architecture ne seraient compréhensibles et ne possèderaient la fonction de « message » qu'à condition d'être correctement contextualisées et décodées par le spectateur. Cela ne signifie pas pour autant qu'elles doivent être complètes ou complexes, à force de vouloir tout représenter. Au contraire, la part d'imagination et d'inférence du spectateur ou du lecteur doit être mise à contribution afin de lui permettre de « pénétrer » dans l'image, de se l'approprier :

« Nous préférons la suggestion à la représentation. Nous nous sommes habitués à trouver notre plaisir dans le fait de deviner, d'utiliser nos facultés de projection, et nous cherchons à justifier cette préférence en prétendant que l'esquisse est plus proche que le tableau achevé de la première vision et de la première impression de l'artiste. (...) La communication entre les hommes s'établit au moyen de symboles, par le truchement du langage, et le message aura d'autant plus de chances de parvenir à destination que les formules du langage seront plus soigneusement structurées et définies. »<sup>1190</sup>

La qualité de la communication des images architecturales résiderait donc dans le choix d'un langage adéquat, qu'il s'agisse du langage humain ou du langage plus codifié que peuvent constituer certains symboles architecturaux. La simple représentation aux qualités informatives doit ainsi être complétée par différents niveaux de significations, symboliques et expressifs.

En effet, outre l'image matérielle – la *pictura* latine dont dérive étymologiquement et sémantiquement le terme anglais de *picture* – le spectateur est inévitablement confronté au filtre stylistique et personnel de l'auteur de l'image, ainsi qu'à sa propre subjectivité, constituant une expérience iconique spirituelle rendue par le terme latin *imago*. La langue française ne perpétuant pas ces nuances, il est fréquent d'englober sous le terme d'image la représentation matérielle, incarnée, d'un sujet, mais aussi la représentation mentale issue du processus biologique de la vision. La puissance de la dimension communicative des images des années 1970 réside justement dans la force de la *pictura* jointe à la prégnance de l'*imago*. En choisissant des formes et des couleurs atypiques et

---

<sup>1189</sup> GOMBRICH, Ernst, « L'Image visuelle : sa place dans la communication », in *Gombrich : l'essentiel. Ecrits sur l'art et la culture choisis et présentés par Richard Woodfield*, Paris, Phaidon, 2003 (texte écrit en 1972), 624 pages, p.44.

<sup>1190</sup> GOMBRICH, Ernst, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, op. cit., p.325.



marquantes, en parsemant leurs images de personnages attirants et de symboles dynamisants, les architectes sont ainsi parvenus à créer des instruments de communication nouveaux, clairement inspirés par la société de consommation de masse, mais s'en distinguant par un filtre artistique sous-jacent qui toucha, de façon consciente ou non, les spectateurs et permit aux images d'acquérir la renommée que l'on connaît (Archigram, *Holographic Scene Setter*, 1969, *Instant City - Self-destruct environ pole*, 1969 cat. 327, 283, Superstudio, *Atti Fondamentali - Educazione*, 1971).

Hans Hollein, qui fut l'un des premiers architectes à théoriser la notion d'architecture comme moyen de communication, rappelle d'ailleurs que c'est cette dimension qui l'a attiré en tout premier lieu dans les images du groupe Archigram :

« Architecture is a medium of communication. And what attracted me on my first encounter with Archigram (maybe because it seemed so parallel to my own thinking) was their realization of this conception in the widest sense, and with a clear – however intuitively based – strategy. »<sup>1191</sup>

Une fois encore, la qualité d'anticipation dont font preuve les membres du groupe Archigram parvient à séduire les spectateurs les plus avertis, en dépit du caractère intuitif et souvent artisanal des productions. Poussant la réflexion sur l'*imago* à l'extrême, ces architectes allèrent jusqu'à expérimenter des techniques inédites et à extraire leurs images du papier afin d'en améliorer l'impact :

« Hologrammes, écrans et téléviseurs sont les nouvelles briques de l'architecture : l'information, les mots et les images, projetés sur des écrans suspendus, des ballons dirigeables constituent cette non-architecture, nous dirions désormais cette architecture virtuelle. L'extrême conscience qu'a Archigram de la puissance des images les conduira à réaliser des lieux uniquement constitués de projections, c'est-à-dire à abolir l'idée même

---

<sup>1191</sup> (L'architecture est un moyen de communication. Et ce qui m'a attiré lors de ma première rencontre avec Archigram (peut-être parce que cela m'évoquait par bien des aspects mes propres réflexions) était leur réalisation de cette conception dans le sens le plus large, et à l'aide d'une stratégie claire, bien qu'intuitive.). HOLLEIN, Hans, « A comment from Hans Hollein », COOK Peter (ed.), *Archigram*, op. cit., p.6 (notre traduction).

d'architecture telle que le XX<sup>e</sup> siècle la pensait encore, comme forme ou construction<sup>1192</sup>. »

Cette entrée de la technologie dans le domaine de l'image architecturale, associée à la dématérialisation de la communication marque un tournant dans la conception de l'architecture. Dès 1966, Peter Cook annonçait : « There may be no buildings at all in *Archigram* 8 »<sup>1193</sup>. Quelques années plus tard, ce ne sont pas les bâtiments qui ont disparu, mais plutôt leurs représentations. Il ne s'agit plus de proposer une image substitutionnelle, mais une image autonome, dotée de dimensions symboliques et adoptant des techniques de représentation inédites en perpétuelle invention.

Plus que jamais, l'image est destinée à « enclencher un comportement plus spécifique qui ne s'enracine en elle que pour renvoyer au-delà d'elle »<sup>1194</sup>, mais elle opère par des biais nouveaux. Les *aktionen* des groupes autrichiens mis en place au début des années 1970 témoignent bien de la puissance de l'*imago* de tels événements architecturaux, sans qu'il soit besoin de produire de *pictura*. Ces architectes ont donc, comme le suggère Franco Purini, « identified the image as the strategic focus in what was soon to become *communication architecture*. »<sup>1195</sup>

Assisterait-on, comme l'a suggéré Alain Sarfati, à la mort du dessin et à la naissance d'un code ?<sup>1196</sup>

---

<sup>1192</sup> GUIHEUX Alain « Fast histoire », in *Archigram*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p.10.

<sup>1193</sup> (Il se peut qu'il n'y ait plus du tout de bâtiment dans *Archigram*, n°8). COOK, Peter, « A very straight description », *Archigram*, n°7, décembre 1966, non paginé (notre traduction).

<sup>1194</sup> MORIZOT, Jacques, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Vrin, 2005, 128 pages, p.10.

<sup>1195</sup> (ils ont identifié l'image comme focus stratégique dans ce qui allait bientôt devenir l'architecture de la communication). 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).

<sup>1196</sup> 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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, *op. cit.*, p.45-48.

## CONCLUSION

« In ordinary life there are irrational images discovered as in a dream, these extraordinary and disturbing visual happenings bring transient meaningful content to our lives. In any search for new values, to look back is sometimes to go forward. »<sup>1197</sup>

Comme le suggère Warren Chalk, certaines images, replacées dans leur contexte historique et analysées avec le recul qu'apportent les décennies écoulées, peuvent permettre de tracer des ponts entre le passé et le temps présent. Etudier les représentations d'architecture des années 1960-1970 a permis de mieux appréhender une période complexe pour la profession architecturale. En effet, à ce moment précis, nombre d'architectes ont réalisé qu'ils devaient choisir entre conviction et construction, dilemme que certains résolurent en décidant que ce choix s'avérait être une richesse, une chance inédite dans l'histoire de leur métier. Cette prise de conscience leur ouvrait le champ infini de la création, à laquelle certains décidèrent de se consacrer. Les images qu'ils produisirent alors témoignent de cette extraordinaire libération, ce qu'Andrea Branzi ne manqua par de remarquer dès 1972 :

« The drawing is no longer a scaled reduction of reality, but a finished product in itself which need not necessarily be put into effect.

The impossibility of realization is accepted and becomes not a source of frustration, but one more degree of freedom. »<sup>1198</sup>

---

<sup>1197</sup> CHALK, Warren, « Houdinis near the Tower of London », *Architectural Design*, n°7/6, juin 1969, p.308.

<sup>1198</sup> (Le dessin n'est plus une réduction à l'échelle de la réalité, mais un produit fini à part entière, qui n'a pas nécessairement besoin d'être mis en pratique (construit). L'impossibilité d'accéder à la réalisation est acceptée, non plus comme une source de frustration mais comme un degré supplémentaire de liberté.). BRANZI, Andrea, « Il ruolo dell'avanguardia 2 : "L'Africa è vicina" », *op. cit.*, p.38 (notre traduction). Ce point de vue sera repris par Edward Robbins, dans *Why architects draw*, en 1994, lorsqu'il expliquera : « Since the design-drawing does not have to be built, architects no longer necessarily need a client nor the resources necessary to build in order to join the larger cultural discourse about architectural ideas and possibilities. (...) This makes a greater variety of practices available to architects. They can choose to be crafts persons, to be designers whose designs are built, or to be designers whose work, through the dissemination of drawings, remains solely in the realm of conception. ». (Depuis que le dessin de création n'est plus obligé d'aboutir à une construction, les architectes n'ont plus forcément besoin d'un client ou des moyens financiers nécessaires à la construction pour rejoindre un discours

Le succès considérable et la longévité inattendue que connurent la majorité de ces représentations inventives semble confirmer le choix que les architectes qui optèrent pour la création firent alors. Libérés des contingences matérielles, ces derniers acceptèrent de devenir des « théoriciens »<sup>1199</sup> et d'abandonner – au moins momentanément – leur vocation de constructeurs. En revanche, la majorité d'entre eux se consacra dans le même temps à l'enseignement, choisissant de transmettre aux générations futures les idées qu'ils n'étaient pas à même de réaliser, peut-être, pour reprendre l'expression de Louis Kahn, « parce qu'il n'y [avait] pas de volonté dans l'air pour cela. »<sup>1200</sup>.

Parmi les différents groupes actifs durant cette période, le groupe Archigram s'est distingué dans différents domaines, tant par son originalité que par la qualité de ses nombreuses images. Aujourd'hui classé parmi les « radicaux », avec les réserves que nous avons évoquées quant à cette classification par trop globalisante, Archigram demeure une exception, en raison du succès qu'il connaît aujourd'hui, et de la portée de ses idées sur les générations suivantes. En 1981, dans un article paru dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, Kenneth Frampton analysait ainsi la production du groupe anglais :

« Archigram restera longtemps un mouvement d'idées et son intérêt fut peut-être plus dans sa valeur polémique graphique que dans sa contribution à l'évolution de l'architecture anglaise et internationale<sup>1201</sup>. »

---

culturel plus large au sujet des idées et des possibilités architecturales. (...) Cela offre une bien plus grande variété de pratiques aux architectes. Ils peuvent choisir d'être des artisans dessinateurs, d'être des dessinateurs (projeteurs) dont les projets seront suivis d'une construction, ou d'être des dessinateurs dont le travail, par l'intermédiaire de la diffusion des dessins, demeurera seulement dans le domaine de la conception.). ROBBINS, Edward, *Why architects draw*, Cambridge (Mass.) et Londres, M.I.T. Press, 1994, 315 pages, p.30 (notre traduction).

<sup>1199</sup> Entretien avec Dennis Crompton, Londres, 1<sup>er</sup> mai 2004.

<sup>1200</sup> « Je crois qu'il y a aujourd'hui des hommes préparés à donner aux choses une apparence totalement différente si seulement ils en avaient l'occasion. Mais ils n'en ont pas l'occasion parce qu'il n'y a pas de volonté dans l'air pour cela. ». KAHN Louis, *Silence et lumière, choix de conférences et d'entretiens 1955-1974*, (traduit de l'américain par Mathilde Bellaigue et Christian Devillers), Paris, Editions du Linteau, 2003 [1996], 299 pages, p.73.

<sup>1201</sup> FRAMPTON Kenneth, « Du néo-productivisme au post-modernisme », *L'architecture d'aujourd'hui* n° 213, février 1981, p.3.

Pourtant, en dépit du caractère définitif de telles affirmations, ressemblant à un discours de clôture ou à une chronique nécrologique, Archigram a eu une influence sur l'architecture anglaise et internationale, mais cela ne s'est manifesté concrètement que très récemment. L'exemple le plus fréquemment cité reste celui du Centre Georges Pompidou, inauguré en 1977, bien que Richard Rogers<sup>1202</sup> s'en défende depuis plus de vingt ans. Pour notre part, les réalisations nous semblant s'inscrire dans une filiation directe des formes des années 1960-1970 sont celles de l'architecture « blob »<sup>1203</sup>, qui se développe depuis les années 2000, et dont les exemples les plus significatifs sont le *Magasin Selfridges* réalisé par Future Systems à Birmingham en 2003 et l'incroyable *Kunsthhaus* de Graz édifée la même année par Peter Cook et Colin Fournier. L'implication dans ce dernier projet d'anciens acteurs de l'avant-garde architecturale des années 1960-1970 permet d'abonder dans ce sens.

Mais la particularité de l'héritage des groupes étudiés, et plus particulièrement d'Archigram, est l'empreinte qu'ils ont laissée dans le monde des arts plastiques. Cela corrobore la prédominance visuelle de leur héritage, véhiculée et préservée par des représentations qui ont pu être diffusées en l'état, sans être soumises au vieillissement ou à l'inadaptation progressive dont souffrent généralement les édifices réalisés. Dès 1972-73, Ettore Sottsass Jr. citait les réalisations d'Archigram dans ses propres dessins, symbolisant la fin d'une période créative sans précédent en représentant un vaisseau des *Cities Moving* ruiné, fissuré de toutes part, coulant dans une mer évoquant des sables mouvants. De part et d'autre, des buildings rappelant ceux de la skyline de Manhattan, périclitent aussi irrémédiablement. La présence d'une nature sauvage et florissante au premier plan semble rappeler qu'une ère se termine, et qu'en toutes circonstances, la nature finit toujours par l'emporter. Le titre de ce dessin, *The Planet as Festival : design of a roof to discuss under* (**fig. 151**), signifie que tout cela appartient pour lui au passé, et qu'il convient à présent de laisser ces conceptions de l'architecture disparaître, afin de construire sur ces fondements théoriques – déjà dépassés faute d'adéquation avec les exigences du monde contemporain – une nouvelle architecture.

---

<sup>1202</sup> ROGERS, Richard, « The Centre Pompidou, Paris », conférence donnée à l'occasion du « Supercrit 3 », à la Westminster University, Londres, 22 avril 2005.

<sup>1203</sup> La « blob architecture » ou « architecture des blobs » renvoie au terme anglais signifiant « tâche » ou « goutte », mais doit aussi être entendu comme l'acronyme de l'expression « Binary Large Object ». De façon générale, les constructions qualifiées de « blob » adoptent des formes organiques, sinueuses, bombées, évoquant un corps cellulaire mou. On considère que la « blob architecture » s'est surtout développée depuis les années 1990, grâce à l'amélioration des techniques informatiques de rendu en trois dimensions.

La citation d'images des groupes d'architectes des années 1960-1970 intervient depuis régulièrement au sein d'œuvres plastiques, souvent polémiques. Utilisées en tant que symboles, à la fois d'un temps révolu et d'un esprit créatif et révolté, ces images semblent aujourd'hui faire partie de la culture visuelle des jeunes artistes. Ainsi, Christophe Berdager (né en 1968) et Marie Péjus (née en 1969) citent-ils régulièrement les images de Superstudio et d'Archigram dans leurs œuvres, et particulièrement dans la série *After*, amorcée en 2001. Au-delà de l'ironie et de l'humour dont ces œuvres font preuve – elles reprennent des collages de Superstudio ou d'Archigram en vieillissant les personnages principaux (**fig. 149-150**) – les artistes expliquent que ce qui les a attirés dans cette production est son extrême ambiguïté :

« Oui, c'est vrai, on est partis de photomontages d'époque et on a changé les personnages pour leur donner l'apparence qu'ils auraient aujourd'hui, c'est-à-dire que ce seraient des personnes d'environ quatre-vingts ans... Mais au-delà de cela, au-delà de la réflexion sur le vieillissement des symboles d'une époque, ce qui nous passionne surtout, c'est l'ambiguïté du regard que portaient ces architectes sur le monde. Ils témoignaient à la fois d'un grand moment de questionnements des pouvoirs des architectes, designers ou artistes, posant des questions très actuelles et pertinentes aujourd'hui. Par-dessus tout, ils questionnaient vraiment la modernité. Et dans un même temps, tout ce qu'ils projetaient n'a jamais eu lieu, donc ils n'ont pas réussi à porter leurs idées jusqu'au bout. Et nous, en tant qu'artistes, on souhaite prolonger ces questionnements et porter leurs idées jusqu'au bout, prolonger ce sens de l'ambiguïté qui le fait osciller entre le désir de questionner un territoire et la fascination pour les monstres technologiques et industriels. »<sup>1204</sup>

L'héritage des avant-gardes architecturales se situerait donc aujourd'hui dans la persistance de la force de leur message, dont les représentations sont le vecteur. L'ambiguïté profonde qu'évoquent Christophe Berdager et Marie Péjus, le jeu d'attraction et de répulsion auquel ces architectes se soumettaient volontairement, constitue à nos yeux l'essence de cet héritage, et la raison pour laquelle ces images ne

---

<sup>1204</sup> Entretien avec Christophe Berdager et Marie Péjus, 8 août 2008.

semblent pas dépassées aujourd'hui. Au-delà de la simple référence contestataire à laquelle certains critiques ont voulu la réduire, cette production plastique et esthétique trouve aujourd'hui sa place dans l'Histoire de l'Art et dans celle de l'Architecture, ce dont témoignent les multiples récompenses que se voient attribués les acteurs de cette période révolue, près de quarante ans plus tard<sup>1205</sup>. Les membres du groupe Archigram ont ainsi par exemple reçu – certains à titre posthume – la Royal Gold Medal du R.I.B.A. en 2002, en reconnaissance de l'influence internationale de l'ensemble de leur œuvre. Lors du discours de remise de la médaille, Paul Hyett, président du R.I.B.A., insista surtout sur l'extraordinaire actualité et sur la créativité de ce travail<sup>1206</sup>. En dépit de l'ironie résidant dans la reconnaissance officielle de leur travail par l'institution contre laquelle ils s'élevaient à l'époque, les membres survivants du groupe Archigram se rendirent à la cérémonie et acceptèrent avec joie cette récompense, ultime confirmation de la qualité de leur œuvre.

En 1973, Geoffrey Broadbent prétendait que : « If Sant'Elia had been a better draughtsman, the Archigram need never have happened (...). »<sup>1207</sup>. Aujourd'hui, pour lui répondre dans un jeu de miroir, il serait possible de se demander ce qu'il serait advenu dans le domaine de la représentation d'architecture si les membres d'Archigram n'avaient justement pas été de si bons dessinateurs.

En effet, la multiplication d'études récentes et d'expositions consacrées à ce groupe, et à ses contemporains, semble attester d'une certaine lacune dans le domaine de la représentation d'architecture aujourd'hui. Pourtant, les architectes n'ont jamais eu à leur disposition d'outils plus perfectionnés et plus précis, leur permettant la plus grande rigueur ou la plus libre fantaisie. Mais ces avancées techniques paraissent au contraire avoir pour conséquence une uniformisation des rendus, à l'exception peut-être des travaux de quelques architectes attachés à leurs convictions créatrices, tels Coop Himmelb(l)au ou Zaha Hadid par exemple. Le fait que ces architectes soient inclus dans le courant déconstructiviste recèle sans doute un indice quant aux raisons de leur attachement au dessin : si la technique permet de construire, seul le dessin leur offre encore la liberté de décomposer les formes et les lignes, de les juxtaposer en dehors de

---

<sup>1205</sup> Peter Cook et David Greene ont notamment reçu le « Annie Spink Award for excellence in architectural education » en 2002.

<sup>1206</sup> Discours de Paul Hyett, cite dans SCOTT PAUL, Abigail, « Archigram win the R.I.B.A.'s Gold Medal », *R.I.B.A. News*, 13 février 2002, non paginé (notre traduction).

<sup>1207</sup> (Si Sant'Elia avait été meilleur dessinateur, Archigram n'aurait pas eu lieu d'être). BROADBENT, Geoffrey, « Archijam Tomorrow. What has Archigram achieved ? », *op. cit.*, p.57 (notre traduction).

toute logique préétablie, et d'utiliser, à l'instar de leurs prédécesseurs, les images comme moyens de communication.

Mais au-delà de leur héritage plastique, les représentations d'architecture des années 1960-1970 amènent d'autres questions, et ouvrent divers champs d'études qui paraissent avoir été oubliés depuis. Ainsi, les questions de la mobilité et de la flexibilité de l'architecture ne semblent pas encore avoir trouvé de réponse, ni de porte-parole à la hauteur des enjeux qu'elles impliquent. Il en va de même pour la réflexion plus générale qui sous-tendait l'ensemble de cette production atypique : quelle architecture pourrait s'adapter à l'accélération et à la virtualisation croissante du mode de vie contemporain ? Et par quels moyens ? La réponse principale donnée à l'époque était intrinsèquement liée à la société de consommation de masse, et se résumait à la notion d'« expendability ». Aujourd'hui, avec les préoccupations environnementales émergentes – qui étaient le plus souvent ignorées par les architectes des années 1960-1970 – de telles réponses ne peuvent plus être proposées et laissent ces questionnements en suspens. Sans doute l'héritage des avant-gardes architecturales réside-t-il finalement dans la persistance de cette conscience d'une inadaptation architecturale certaine, et dans l'incroyable force avec laquelle elles cherchaient à y remédier, acceptant pour cela de ne léguer aux générations futures qu'une architecture de papier.



# INDEX

9

9999 ..... 189, 202, 205

## A

ABRAHAM, Raimund..... 209

Actionnisme Viennois..... 206, 216

Aérolande.....158, 181, 217, 414, 472

Archigram (Groupe).15, 16, 17, 78, 85, 96, 99, 113, 114, 124, 139, 143, 146, 153, 156, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 180, 192, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 234, 235, 237, 241, 243, 245, 246, 247, 261, 262, 269, 281, 285, 287, 292, 293, 294, 295, 296, 307, 308, 309, 310, 317, 325, 326, 328, 329, 330, 333, 341, 352, 359, 370, 372, 377, 378, 379, 380, 381, 387, 388, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 407, 408, 409, 410, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 428, 429, 430, 431, 435, 436, 437, 438, 440, 444, 445, 446, 449, 460, 462, 472, 475, 479, 485, 486, 490, 493, 494, 497, 498, 501, 504, 505, 506, 507

Archigram (Revue) ....113, 136, 147, 160, 162, 165, 207, 211, 221, 223, 236, 239, 245, 246, 248, 294, 359, 373, 410, 418, 419, 420, 422, 429, 445, 480, 502

Architectural Association...118, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 160, 163, 215, 217, 310, 418

Architecture Principe (Groupe). 107, 158, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 224, 331, 332, 333, 380, 385, 424

Architecture Principe (Revue)... 183, 184, 185, 186, 331, 355

Archizoom..107, 108, 112, 118, 145, 146, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 205, 224, 292, 302, 348, 349, 367, 368, 382, 387, 399, 410, 411, 412, 448, 449, 450, 453, 456, 457, 460, 461, 480

Arte Povera ..... 194, 199, 460

AUBERT, Jean...133, 158, 179, 181, 182, 361, 362, 396, 414, 424, 478

## B

BANHAM, Reyner 14, 78, 153, 164, 222, 223, 225, 233, 236, 242, 243, 244, 245, 255, 259, 265, 266, 267, 274, 278, 286, 292, 334, 359, 389, 418, 430, 496, 497, 498

BARTOLINI, Dario ..... 192

BARTOLINI, Lucia ..... 192

Bowellism ..... 160, 325, 330

BRANZI, Andrea .....117, 146, 190, 192, 193, 195, 197, 202, 204, 205, 313, 328, 368, 383, 449, 450, 452, 457, 461, 462, 503

BUCKMINSTER FULLER, Richard 161, 213, 392, 394

## C

CHALK, Warren 156, 160, 161, 234, 235, 241, 247, 281, 326, 352, 353, 429, 503

CHANEAC 111, 112, 169, 170, 322, 323, 337, 338, 390

Constant95, 102, 107, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 197, 203, 266, 288, 305, 311, 317, 318, 333, 336, 344, 345, 346, 357, 364, 385, 399, 414, 424, 438, 439, 443, 444, 445, 446, 492

COOK, Peter 90, 100, 102, 110, 136, 137, 139, 147, 149, 156, 160, 161, 163, 164, 165, 168, 182, 193, 198, 205, 207, 220, 225, 234, 244, 246, 264, 272, 293, 294, 295, 329, 342, 344, 354, 365, 378, 381, 389, 394, 399, 410, 419, 421, 435, 462, 502, 505, 520, 521, 532, 536, 538

Coop Himmelb(l)au85, 88, 89, 92, 96, 99, 113, 114, 129, 139, 154, 158, 210, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 287, 315, 324, 363, 372, 383, 399, 403, 404, 405, 411, 428, 468, 479, 507

CORRETTI, Gilberto..... 192

Créativité de groupe ..... 151, 156

CROMPTON, Dennis 102, 139, 160, 161, 162, 165, 166, 286, 294, 310, 326, 341, 381, 399, 418, 436, 437, 479, 480, 499, 504

## D

DEGANELLO, Paolo ..... 192

Dessin Assisté par Ordinateur.....80, 97, 98, 99, 284

DOMENIG, Günther..... 330

Dynamique de groupe ..... 151

## E

EMMERICH, David-Georges..... 167, 168

Exposition Universelle..... 58, 77

## F

FOURNIER, Colin..... 163

FRASSINELLI, Gian Piero .....157, 198, 199, 382

FRIEDMAN, Yona .....93, 100, 103, 114, 115, 139, 167, 168, 169, 197, 203, 221, 224, 268, 314, 315, 336, 337, 342, 343, 344, 381, 399, 425, 426, 427, 437, 475, 479, 480, 492

Futurisme .....66, 67, 68, 69

## G

G.E.A.M.....167, 168, 169, 170

G.I.A.P. ....167, 169, 170

Géométrie projective..... 39

Global Tools .....189, 204, 205, 296, 412

GREENE, David..46, 139, 160, 161, 269, 281, 310, 326, 339, 367, 370, 373, 389

## H

Habitat évolutif (association) ..... 170

HAINS, Raymond..... 258

HAMILTON, Richard.....228, 255, 260, 279

HAUSERMANN, Pascal ....169, 170, 268, 322, 323

Haus-Rucker-Co ..... 15, 95, 99, 113, 114, 210, 211, 212, 213, 214, 218, 269, 270, 324, 338, 339, 363, 372, 383, 386, 389, 390, 394, 399, 404, 411, 416, 441, 445

HERRON, Ron.....16, 156, 160, 163, 164, 165, 223,  
281, 285, 286, 287, 326, 330, 341, 353, 389,  
399, 436, 441, 479, 497, 498  
HOLLEIN, Hans ..15, 111, 155, 192, 207, 208, 209,  
216, 218, 223, 224, 225, 229, 232, 233, 274,  
291, 292, 297, 301, 302, 303, 304, 320, 329,  
330, 335, 370, 374, 381, 387, 407, 415, 416,  
421, 441, 479, 491, 494, 501  
HOLZER, Michael..... 154, 215  
HUTH, Eilfried ..... 330

## **I**

I.D.E.A., Folkestone..... 163, 223, 420  
Independent Group.....78, 161, 162, 227, 231, 232,  
243, 255, 267, 268, 291, 292, 377, 378  
Institute of Contemporary Arts . 162, 227, 232, 243,  
255, 377, 378, 443, 466

## **J**

JENCKS, Charles..80, 241, 242, 294, 321, 430, 431,  
445  
JONAS, Walter ..... 169, 170  
JUNGMANN, Jean-Paul..30, 46, 98, 102, 103, 105,  
106, 107, 135, 157, 158, 179, 181, 182, 244,  
248, 269, 281, 285, 301, 361, 362, 365, 376,  
408, 414, 415, 423, 441, 442, 472, 478, 485, 486

## **K**

KIESLER, Frederick ..... 82, 207

## **L**

LEFEBVRE, Henri .....79, 125, 126, 127, 174, 179,  
180, 360, 361, 363, 365, 394, 440  
Libidarch..... 189  
LICHTENSTEIN, Roy226, 229, 238, 239, 243, 409  
Living City (Exposition) ....162, 163, 377, 378, 379,  
380, 382, 424, 430, 444, 445  
London County Council..... 160

## **M**

MAGRIS, Alessandro ..... 198  
MAGRIS, Roberto ..... 198  
Mai 68 ....79, 91, 116, 119, 123, 127, 130, 131, 133,  
137, 180, 181, 182, 187, 188, 226, 280, 310,  
419, 420  
MAYMONT, Paul ..... 167, 169  
Métabolistes ..... 328  
MICHELS, Caroll ..... 211  
Missing Link ..... 209, 210  
MOROZZI, Massimo ..... 192  
MULLER, Hans Walter ..... 218

## **N**

NATALINI, Adolfo .....88, 119, 146, 147, 154, 192,  
193, 198, 199, 204, 205, 288, 295, 349, 368,  
369, 370, 406, 409, 410, 418, 419

## **O**

ORTNER, Laurids ..... 211, 213  
ORTNER, Manfred..... 211

OTTO, Frei .....167, 170, 425

## **P**

PARENT, Claude..... 100, 158, 169, 170, 183, 184,  
185, 186, 187, 188, 224, 331, 332, 380, 386  
Perspective29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 42, 43,  
44, 45, 59, 201, 213, 309, 448  
PICHLER, Walter.....192, 207, 209, 216, 270  
PINTER, Klaus ..... 211  
POLI, Alessandro..... 198  
Pop Art... 77, 80, 164, 192, 193, 200, 208, 226, 227,  
228, 229, 232, 234, 236, 238, 239, 243, 244,  
245, 256, 258, 259, 260, 261, 265, 268, 270,  
278, 279, 281, 291, 292, 300, 409  
PRIX, Wolf D. .... 215

## **Q**

QUARMBY, Arthur .....124, 169, 170, 217  
Quotidienneté..... 180, 363, 417

## **R**

RAGON, Michel.. 14, 167, 168, 169, 174, 175, 183,  
184, 187, 201, 331, 337, 386, 422, 425, 442  
Représentation mentale .....22, 23, 29, 156, 263  
ROTELLA, Mimmo ..... 258  
ROTTIER, Guy.....92, 167, 169, 170

## **S**

Salz der Erdre..... 210, 216  
SCHEIN, Ionel..... 169  
SCHOFFER, Nicolas ..... 169  
SCHULZE-FIELITZ, Eckhard ...167, 168, 169, 170  
Situationnistes (Groupe) .....69, 102, 126, 172, 173,  
174, 175, 176, 177, 178, 180, 239, 240, 258,  
318, 332, 333, 414, 424, 443, 446  
Situationnistes (Revue) .....174, 176, 240  
SMITHSON, Alison et Peter .75, 76, 138, 142, 161,  
162, 231, 243, 255, 256, 257, 378, 431  
South Bank Center ..... 160  
ST-FLORIAN, Friedrich..... 209  
STINCO, Antoine .....158, 179, 181, 362, 415  
Strum..... 189  
Superarchitettura (Exposition) ...190, 192, 382, 383,  
400, 426, 459, 494  
Superstudio ..... 85, 88, 89, 107, 108, 109, 119, 145,  
146, 147, 154, 157, 158, 180, 189, 190, 191,  
192, 193, 195, 196, 198, 199, 200, 202, 203,  
204, 205, 224, 269, 288, 292, 295, 296, 297,  
302, 303, 304, 312, 313, 340, 346, 347, 348,  
349, 350, 351, 368, 369, 372, 374, 382, 383,  
386, 387, 399, 403, 404, 407, 408, 409, 410,  
411, 412, 413, 419, 425, 426, 427, 428, 441,  
448, 450, 451, 452, 463, 473, 479, 480, 485,  
486, 488, 492, 494, 497, 501, 506  
SWICZINSKY, Helmut ..... 215, 216

## **T**

This Is Tomorrow (Exposition)..228, 257, 260, 291,  
377, 378

TONKA, Hubert...86, 133, 179, 224, 414, 419, 482,  
489  
TORALDO DI FRANCIA, Cristiano 146, 198, 199,  
450

## *U*

U.F.O..... 189, 205  
Utopie (Groupe). 106, 107, 113, 126, 133, 157, 169,  
179, 180, 181, 217, 224, 239, 360, 361, 414,  
440, 445, 472, 478  
Utopie (Revue)...179, 181, 182, 239, 301, 362, 414,  
424

## *V*

VAN DER ROHE, Mies ..... 213  
VENTURI, Robert ..... 133, 236, 262, 495, 496, 497  
VILLEGLÉ (de la), Jacques..... 258

## *W*

WARHOL, Andy 217, 226, 229, 243, 259, 260, 270,  
271, 300  
WEBB, Michael..... 160, 161, 163, 245, 308, 329

## *Z*

ZAMP KELP, Günter ..... 211  
Zünd Up ..... 210, 216  
Ziggurat..... 189, 205

## **SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE**

# **I. SOURCES MANUSCRITES**

## **1. Archives publiques**

### **A. Archives Nationales**

#### **Archives d'Architecture Contemporaine de l'Institut Français d'Architecture, Paris**

-Fonds « L'Architecture d'Aujourd'hui », 1951-1981, 9 ml de dossiers (photos, imprimés). 203 IFA 01-83 : boîtes de documents (jusqu'à 24 x 32 cm).

-Fonds « Yona Friedman », 1950-1970 env., 1 boîte de photos. 135 IFA

-Fonds « Claude Parent », 1953-1982, 1 ml de dossiers, 8 tiroirs de meubles à plans, 3 ml de rouleaux, 82 maquettes, 3 panneaux. 56 IFA 1 à 56 IFA 143 : pochettes de documents graphiques ; 56 IFA 144 à 56 IFA 146 : panneaux de concours; 56 IFA 500 à 56 IFA 513 : boîtes à rouleaux; 56 IFA 600 : photographies (en boîte d'archives); 56 IFA 620 à 622 : grands tirages photographiques; 56 IFA 650 : documents écrits (en boîte d'archives); 56 IFA 700 à 56 IFA 775 : maquettes; 56 IFA 900 : films 35 mm sur Claude Parent; 56 IFA 950 à 56 IFA 952 : dessins encadrés.

-Fonds « Guy Rottier », 1976-1981, quelques documents graphiques (une pochette de documents en tiroir et une boîte plate). 364 AA 01: pochette de documents (jusqu'à 90 x 125 cm) ; 364 AA 10: boîte de documents (jusqu'à 55 x 65 cm).

-Dossier d'œuvres de la Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme (DAU), 1960-1970, 44 ml de dossiers (books et CV d'architectes). 133 IFA

### **B. Archives et réserves de bibliothèques et de musées**

## **Réserves de la bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris**

-Dossier de documents (30 cm.) rassemblés lors de la préparation de l'exposition « Archigram » en 1994. A ARCH

-Dossier photographique rassemblé lors de la préparation de l'exposition « Archigram » en 1994 (50 tirages noir et blanc, 360 diapositives, tirages couleurs, ekts). EXPO CCI 1995 - BOITE N248.

-Dossier documentaire remis par l'architecte Yona Friedman (articles de presse). BV A FRIE. Chemise (30 cm.) AP FRIE.

-Dossier documentaire (30 cm, documents divers, coupures de presse). A COOP.

-Dossier photographique concernant Haus-Rucker-Co, rassemblé lors de la préparation de l'exposition « Archéologie de la ville » en 1977 (13 photographies, 8 négatifs). EXPO CCI 1977 - BOITE 8.

-Dossier photographique sur l'église Ste-Bernadette de Nevers, par Claude Parent et Paul Virilio, 1966 (7 planches contacts, 251 négatifs N&B, 53 tirages, 48 ektachromes). 35 005 VIRI a.

-Dossier photographique sur les maquettes de Claude Parent et Paul Virilio, photos de Vera Cardot et Pierre Joly. 3505 VIRIb.

-Dossier photographique provenant des archives du groupe Archizoom à Florence, réalisées entre 1966 et 1974 (1489 ektachromes). 3927 01 à 1489 BOITE 1 et 2.

## **Archives du Centre Georges Pompidou, Paris**

-Archigram, 1964-1969, 11 pièces, dessins. AM 1992-1 (280-290), AM 1995-2-1.

-Coop Himmelb(l)au, 1967-1992, 19 pièces, maquettes et dessins. AM 1993-1 (988-992), AM 1995-2-127, AM 1996-2 (285-287), AM 2007-2 (23-24).

-Yona Friedman, 1956-2005, 43 pièces, études théoriques, projets. AM 1991-1 (328-337), AM 1992-1 (498-505), AM 1994-1-92, AM 1998-2-73, AM 1999-2 (6-25), AM 2007-2 (1-3).

-Hans Hollein, 1958-2002, 53 pièces, études théoriques et projets. AM 1993-1 (337; 343 ; 963-987) ; AM 1993-1-EC, AM 1994-1-343, AM 1995-2 (52-59), AM 1997-2-256, AM 2001-2-1, AM 2002-2 (192-197)

-Friedrich Saint-Florian, fonds isolé, 1964-1966, « The Vertical City », 1994-1-478.

-Alison et Peter Smithson, 88 pièces, dessins, collages photographiques, photos. AM 1993-1 (689-710), AM 1995-2-147, AM 1995-2 (148-158), AM 1996-2 (4-5), AM 2002-2 (81-82 ; 462-471), AM 2006-1 (14 ; 51-56), AM 2006-2 (48 ; 137-150).

### **Archives du FRAC Centre, Orléans**

-Aérolande/Utopie, 31 pièces, 996 01 (86-90), 996 02 (89-90), 996 03 90, 996 04 90, 996 05 90, 996 11 90, 996 15 90, 996 16 90, 996 17 90, 996 18 90, 996 19 90, 996 20 90, 996 21 90, 996 22 90, 996 23 90, 996 24 90, 996 25 90, 996 26 90, 996 27 90, 996 28 90, 996 29 90.

-Archigram, 17 pièces, 998 01 (68-76), 998 02 72, 998 03 72, 998 04 72, 998 05 72, 998 06 72,

-Architecture Principe, 138 pièces, 001 01 29-001 01 30, 993 01 (06-18), 993 02 (13, 18), 997 01 (29-31, 38a-38b, 39a-39d245a-245f, 246a, 250a-250d, 251a-251d, 252a-252c, 253a-253d, 254a-254d, 255a-255d, 256a-256f, 257a-257d, 258a-258b), 997 02 (29, 31, 34, 38, 39a-39b, 246b-246d), 997 03 (29, 34, 38), 997 04 (29, 31a-31b, 34a-34b, 38, 39), 997 05 (29, 34, 38a-38c), 997 06 29, 997 07 (29a-29e, 38), 997 08 38, 997 09 38, 997 10 38, 997 11 38, 997 12 38, 997 13 38, 999 01 (400, 406, 407 ; 409a-409o, 420), 999 02 (402, 409a-409g), 999 03 400 ; fonds documentaire de l'agence (environ 2000 pièces).

-Archizoom Associati, ensemble de 4 pièces de mobilier, 000 01 46, 000 02 46, 000 03 46, 000 04 46 ; 1 maquette de No-Stop City, non numérotée.

-Constant, 21 pièces, 999 01 16, 999 01 14 (ensemble de 10 lithographies), 999 01 309 (ensemble de 20 lithographies).

-Coop Himmelb(l)au, 32 pièces, 999 01 (01-02), 999 02 02, 999 03 02, 999 04 02, 999 05 02, 999 06 02, 999 07 02, 999 08 02, 999 09 02, 999 10 02, 999 11 02, 999 12 02, 999 13 02, 999 14 02, 999 15 02, 999 16 02, 999 17 02, 999 18 02, 999 19 02, 999 21 02, 999 22 03, 999 23 02, 999 24 02, 999 25 02, 999 26 02, 999 27 02, 999 28 02, 999 29 02, 999 30 02.

-Haus-Rucker-Co, 6 pièces, 002 14 (01-03), 003 01 (01-03).

-Yona Friedman, 24 pièces, dont 997 01 (28, 117-121), 997 02 28, 997 03 28, 997 04 28, 997 05 28, 997 06 28, 997 07 28.

-Superstudio, 1 pièce, 000 01 47

### **Archives du Deutsches Architektur Museum, Francfort**

-Archigram, 116 pièces, 009-001 (001-0002), 009-002 (001-018), 009-003 (001-001), 009-004 (001-004), 009-005 (001-003), 009-006 (001-002), 009-007 (001-005), 009-008 (001-014), 009-009 (001-004), 009-010 (001-008), 009-011 (001-002), 009-012 (001-001), 009-013 (001-003), 009-014 (001-009), 009-015 (001-002), 009-016-001), 009-017-001), 009-018 (001-003), 009-020 (001-002), 009-021 (001-011), 009-022 (001-004), 009-023-001), 009-024 (001-004), 009-025-001), 009-026 (001-002), 009-027-001), 009-028 (001-005), 009-029-001).

-Coop Himmelb(l)au, 37 pièces, 050-001-001, 050-002-001, 050-003 (001-007), 050-004 (001-003), 050-005 (001-014), 050-006 (001-011).

-Yona Friedman, 21 pièces, 075-001-001, 075-002-001, 075-003 (001-002), 075-004 (001-003), 075-005 (001-003), 075-006 (001-002), 075-007 (001-004), 075-008 (001-004), 075-009-001.

-Haus-Rucker-Co, 23 pièces, 104-001-001, 104-002-001, 104-003-001, 104-004-001, 104-005 (001-002), 104-006 (001-005), 104-007-001, 104-008-001, 104-009-001, 104-010 (001-002), 104-011-001, 104-012-001, 104-013-001, 104-014-001, 104-015 (001-003), 104-016 (001-002), 104-017-001, 104-018-001.

-Superstudio, 79 pièces, 178-001 (001-016), 178-002 (001-012), 178-003 (001-003), 178-004 (001-006), 178-005 (001-004), 178-006 (001-016), 178-007 (001-024), 178-008-001, 178-009-001.

-Hans Hollein, 33 pièces, 117-001-001, 117-002-001, 117-003-001, 117-004-001, 117-005 (001-002), 117-006 (001-12), 117-007 (001-003), 117-008-001, 117-009 (001-006), 117-010 (001-002), 117-011 (001-003).

### **Archives de l'Architectural Association Photo Library, Londres**

-1 tiroir concernant le groupe Archigram (diapositives). TIROIR 231 : « Art et architecture 1 ». ART.ARCH (650.0-650-1), ART.ARCH.613.0, ART.ARCH.650.10,



ART.ARCH.657.04, ART.ARCH.657.06, ART.ARCH.662, ART.ARCH.664,  
ART.ARCH.666, ART.ARCH.666.1.

## **2. Archives privées**

### **A. Archives de Guy Rottier, Belvédère**

-Environ 50 mètres linéaires d'archives, comprenant des dessins, photographies, et maquettes, l'ensemble n'étant pas numéroté ni répertorié.

### **B. Archives du groupe Archigram, Londres**

-Environ 50 mètres linéaires d'archives et une cinquantaine de boîtes de documents, parmi lesquels :

South Bank Arts Centre (1960-67), série 17.

Sin Centre (1959-62), série 25.

Lincoln Civic Centre Competition (1961) série 29.

Fiberglass Project (seaside entertainments building project) (1961), série 23.

Pressed Metal Cabin Student Housing project (Metal house project) (1961-62), série 21.

Spray Plastic House (1962), série 27.

Nottingham Craneway project (shopping viaduct) (1962), série 34.

City Interchange (1963), série 39.

Montreal Tower (Entertainments tower project) (1963-67), séries 50, 51.

Living City Exhibition (1963), série 36.

Capsule Homes (1964), série 62.

Computer City (1964), série 63.

Air House Exhibition Project Cardiff Castle (1964), série 72.  
Underwater City (1964), série 59.  
Walking City (ou Cities Moving) (1964-73), série 64.  
Plug-in City (1964), série 60.  
Plug-in University Node (1965), série 69.  
Plug-in divers (1965), séries 61, 62, 74, 90.  
Living Pod (1965-66), série 86.  
Seaside Bubbles (Leisure study - Inflatable land/sea study) (1966), série 84.  
Rent a wall (1966), série 97.  
Folkestone I.D.E.A. meeting (1966), boîte de documents.  
Cushicle (1966-67), série 96.  
Air Hab (1967), série 99.  
Control and Choice (1967), série 104.  
Beyond architecture (1967), série 102.  
Living 1990 (1967), série 101.  
Free time node (1967), série 85.  
Brunhilda's magic ring of fire (1968), série 117.  
Soft scene monitor (1968), série 112.  
Oasis (1968), série 111.  
Info-gonks (1968), série 116.  
Suitaloon (1968), série 109.  
Milanogram (1968), série 107.  
Inflatable Suit Home (1968), boîte de photographies.  
Rockplug/Logplug (1968), série 131.  
Instant City (1968-70), series 110, 114.  
Electronic tomato, Manzak (1969), série 129.  
Bottery (L.A.W.U.N. Project) (1969), série 139.  
Enviro-Pill (1969), série 132.  
Holographic scene setter (1969), série 141.  
Bathamatic (1970), série 130.  
Carte de vœux (1970), boîte de documents.  
Bournemouth Steps (projet de galerie pour Bournemouth, « Bournemouth Arcade ») (1970), série 145.  
Hedgerow village project (1971), boîte de documents.

Monaco Entertainments Center (Monte Carlo project, Features Monte Carlo) (1969-71), série 134.

Monaco Summer Sporting Club (1971), séries 152, 153.

The Invisible University (1971), boîte de documents.

The Electric Aborigine (1971), boîte de documents.

Boy meets girl (1972), boîte de documents.

Tuning London's South Bank (1972), série 159.

It's a... (1972), série 147.

Pool Enclosure for Rod Stewart (Ascot) (1972), série 162.

The Urban Mark (the city as responsive environment) (1972), série 160.

Malaysia Pavilion (1973), série 166.

## **II. SOURCES IMPRIMEES**

### **1. Archigram**

#### **Magazine Archigram**

*Archigram*, n°1, mai 1961, deux pages, non numérotées, non reliées.

*Archigram*, n°2, avril 1962, huit pages, non numérotées, agrafées.

*Archigram*, n°3, automne 1963, six pages, non numérotées, reliées.

*Archigram*, n°4, 1964, vingt pages, numérotées, reliées.

*Archigram*, n°5, automne 1964, vingt-et-une pages, non numérotées, reliées.

*Archigram*, n°6, novembre 1965, dix pages, non numérotées, non reliées et seize pages, non numérotées, reliées.

*Archigram*, n°7, décembre 1966, dix-sept pages, non numérotées, non reliées.

*Archigram*, n°8, 1968, seize pages, non numérotées, non reliées.

*Archigram*, n°9, 1970, onze pages, non numérotées, reliées.

*Archigram*, n°9 ½, 1974, quatre pages, non numérotées, reliées.

#### **Ouvrages des membres du groupe Archigram**

COOK, Peter, *Experimental architecture*, New York, Universe Books, 1970, 160 pages.

\_\_\_\_\_ (ed.), *Archigram*, Londres, Studio Vista, 1972, 144 pages.

\_\_\_\_\_ *Peter Cook, six conversations*, Londres, Academy Editions, 1993, 144 pages.

COOK, Peter, HAWLEY, Christine, HERRON, Ron, *Scenarios*, Berlin, Aedes, 1980, 45 pages.

CROMPTON, Dennis (ed.), *A Guide to Archigram 1961-1974*, Londres, Academy Editions, 1994, 448 pages.

\_\_\_\_\_ *Concerning Archigram*, Londres, Archigram Archives, 1998, 167 pages.

HERRON, Ron, *Ron Herron, 20 years of drawings*, Londres, The Architectural Association, 1980, 46 pages.

### Catalogues d'expositions

*Living Arts*, n°2, juin 1963, 128 pages. (Ce magazine tint lieu de catalogue pour l'exposition « Living City » en 1963).

### Articles des membres du groupe Archigram

CHALK, Warren, « Housing as a consumer product », *Arena*, n°81, mars 1966, p.228-230.

\_\_\_\_\_ « Architecture as consumer product », *Perspecta* n°11, 1967, p.135-137.

\_\_\_\_\_ « Supergraphics », *Architectural Design*, mai 1969, p. 238.

\_\_\_\_\_ « Things that do their own thing », *Architectural Design*, juillet 1969, p.375-376.

\_\_\_\_\_ « Owing to lack of interest, tomorrow has been cancelled », *Architectural Design*, septembre 1969, p.505.

\_\_\_\_\_ « Archigram Opera », *Architectural Design*, avril 1972, p.242-243.

\_\_\_\_\_ « Hyper-tech to bio-tech », *Architectural Design*, mars 76, p.154-155.

COOK, Peter, « Towards a quietly technologized folk-suburbia », *Architectural Design*, avril 1972, p.241-243.

\_\_\_\_\_ « Some notes on the Archigram syndrome », *Perspecta* n°11, 1967, p.131-137.

\_\_\_\_\_ « Peter Cook in Wonderland: fancies and drawings », *Casabella* n°373, janvier 1973, p.36-45.

\_\_\_\_\_ « In Memoriam Archigram », *Daidalos*, n° 4, 15 juin 1982, p.54-58.

COOK, Peter, HERRON, Ron, « Instant City in progress », *Architectural Design*, n°7, novembre 1970, p.566-573.

GREENE, David, « Instant City Children's Primer », *Architectural Design*, n°69, p.274-280.

- \_\_\_\_\_ « Living Pod », *Architectural Design*, novembre 1966, p.570-572.
- GREENE, David, WEBB, Mike, « Drive-in Housing », *Architectural Design*, novembre 1966, p.573-75
- WEBB, Mike, « The ultimate drive-in living », *Architectural Design*, novembre 1966, p.576.
- ARCHIGRAM, « Plug-in City Study », *Architectural Forum*, n°8, septembre 1964.
- \_\_\_\_\_ « Plug-in City », *Sunday Times Colour Supplement*, 20 septembre 1964, p.33.
- \_\_\_\_\_ « I.D.E.A. Folkestone », *Bau*, n°3, 1966.
- \_\_\_\_\_ « Folkestone », *Architectural Design*, juin 1966, p.312-313.
- \_\_\_\_\_ « Living 1990 », *Architectural Design*, mars 1967, p.146.
- \_\_\_\_\_ « Control and Choice », *Architectural Design*, octobre 1967, p.475-479.
- \_\_\_\_\_ « Milanogram », *Architectural Design*, avril 1968, p.151-152.
- \_\_\_\_\_ « Archigram at the Milan Triennale », *Architectural Design*, juillet 1968, p.298.

## **2. Architecture Principe**

### **Revue Architecture Principe**

- Architecture Principe*, n°1, février 1966, 10 pages, non numérotées, reliées.
- Architecture Principe*, n°2, mars 1966, 10 pages, non numérotées, reliées.
- Architecture Principe*, n°3, avril 1966, 10 pages, non numérotées, reliées.
- Architecture Principe*, n°4, mai-juin 1966, 10 pages, non numérotées, reliées.
- Architecture Principe*, n°5, juillet 1966, 10 pages, non numérotées, reliées.
- Architecture Principe*, n°6, août 1966, 14 pages, non numérotées, reliées.
- Architecture Principe*, n°7, septembre-octobre 1966, 8 pages, non numérotées, reliées.
- Architecture Principe*, n°8, novembre 1966, 14 pages, non numérotées, reliées.
- Architecture Principe*, n°9, décembre 1966, 14 pages, non numérotées, reliées.

### **Articles des membres du groupe Architecture Principe**

PARENT, Claude, VIRILIO, Paul, « La Fonction oblique », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°139, septembre 1968, p.75-80.

### **Ouvrages des membres du groupe Architecture Principe**

PARENT, Claude, *Vivre à l'oblique*, Paris, L'aventure urbaine (Claude Parent éditeur), 1970, 80 pages.

PARENT, Claude, *Claude Parent, Architecte*, Paris, Robert Laffont, 1975, 384 pages.

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.

## **3. Yona Friedman**

### **Ouvrages**

*A better life in towns*, Strasbourg, Concil of Europe, 1980, 149 pages (traduction française : *Pour la renaissance de la cité*, également parue aux éditions du Conseil de l'Europe en 1980).

*L'Architecture de survie : où s'invente aujourd'hui le monde de demain*, Paris, Casterman, 1978, 171 pages.

*Utopies réalisables*, Paris, Union Générale d'Editions, 1976, 310 pages.

### **Articles**

« A trend in architecture : analysis and prognosis », *Architectural Design*, janvier 1965, p.52-53.

« L'expression individuelle : son rôle et ses possibilités dans l'architecture à venir », *Architecture, formes, fonctions*, n°16, 1971, p.77-80.

« L'Urbanisme spatial », *Architecture, formes, fonctions*, n°12, 1965-66, p.67-69.

« The Future (Mobile architecture) », *Architectural Design*, 1960, p.356.

« Théorie des systèmes compréhensibles et son application à l'urbanisme », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°115, juin-juillet 1964, p.28-29.

« Vers un urbanisme tridimensionnel », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°102, 1962 p.76-77.

#### **4. Internationale Situationniste**

##### **Bulletin central de l'Internationale Situationniste**

*Internationale Situationniste*, n°1, bulletin central édité par les sections de l'Internationale Situationniste, Paris, Juin 1958, 32 pages.

*Internationale Situationniste*, n°2, bulletin central édité par les sections de l'Internationale Situationniste, Paris, décembre 1958, 34 pages.

*Internationale Situationniste*, n°3, bulletin central édité par les sections de l'Internationale Situationniste, Paris, décembre 1959, 40 pages.

*Internationale Situationniste*, n°4, bulletin central édité par les sections de l'Internationale Situationniste, Paris, juin 1960, 38 pages.

*Internationale Situationniste*, n°5, bulletin central édité par les sections de l'Internationale Situationniste, Paris, décembre 1960, 51 pages.

*Internationale Situationniste*, n°6, bulletin central édité par les sections de l'Internationale Situationniste, Paris, août 1961, 41 pages.

*Internationale Situationniste*, n°7, bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, Paris, avril 1962, 54 pages.



*Internationale Situationniste*, n°8, bulletin central édité par les sections de l'Internationale Situationniste, Paris, janvier 1963, 67 pages.

*Internationale Situationniste*, n°9, bulletin central édité par les sections de l'Internationale Situationniste, Paris, août 1964, 48 pages.

*Internationale situationniste*, n°10, bulletin central édité par les sections de l'Internationale Situationniste, Paris, mars 1966, 83 pages.

*Internationale Situationniste*, n°11, bulletin central édité par les sections de l'Internationale Situationniste, Paris, octobre 1967, 71 pages.

*Internationale Situationniste*, n°12, revue de la section française de l'Internationale Situationniste, Paris, septembre 1969, 116 pages.

### **Articles**

CONSTANT, DEBORD, Guy, « La déclaration d'Amsterdam », *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, n°2, décembre 1958, p.32.

CONSTANT, « Le grand jeu à venir », *Potlach. Informations intérieures de l'Internationale Situationniste*, n°30, 15 juillet 1959, p.255-257.

\_\_\_\_\_ « Une autre ville pour une autre vie », *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, n°3, décembre 1959, p.37-40.

\_\_\_\_\_ « New Babylon : an urbanism of the future », *Architectural Design*, vol. 34, n°6, juin 1964, p.304-305.

## **5. Groupe Utopie**

### **Utopie, revue de sociologie de l'urbain**

*Utopie, revue de sociologie de l'urbain*, n°1, mai 1967, non paginé.

*Utopie, revue de sociologie de l'urbain*, n°2, 1969, non paginé.

*Utopie, revue de sociologie de l'urbain*, n°3, 1969, non paginé.

## **Ouvrages**

AUBERT, Jean, JUNGSMANN, Jean-Paul, SUGER, Arnaud, TONKA, Hubert, *Des raisons de l'architecture. L'architecture comme problème théorique dans la lutte des classes*, Paris, Editions Utopie, 1969, 72 pages.

UTOPIE, *Urbaniser la lutte des classes*, Paris, Editions Utopie, 1969, 48 pages.

## **Catalogues d'expositions**

*Structures gonflables*, catalogue d'exposition à l'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en mars 1968, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1968, 104 pages.

## **Pamphlets, fascicules et feuillets**

*La Logique de l'urbanisme*, supplément au n°2 de la revue *Utopie*, édité à l'occasion du Jour Mondial de l'Urbanisme à Versailles le 8 novembre 1967, Paris, Editions Utopie, 1967, 16 pages.

*L'Argent de l'urbanisme*, pamphlet collectif adressé à la Première Semaine de Rencontres Internationales Construction et Humanisme, Paris, Editions Utopie, 1969, 12 pages.

*Utopie ne s'écrit pas au futur*, affiche-tract éditée et distribuée à l'occasion du Congrès « Utopia e/o Rivoluzione » à Turin, le 25-26-27 avril 1969.

## **Articles des architectes membres du groupe Utopie**

HYTHLODÉE, Raphaël [pseudonyme d'un membre du groupe], « Voyage aux alentours d'Utopie », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°135, décembre 1967-janvier 1968, p. LXIII-LXVI.

« L'architecture comme problème théorique », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°139, septembre 1968, p.81-92.

## **6. Superstudio**

### **Ouvrages**

TORALDO di FRANCIA, Cristiano, *Superstudio & Radicals*, Tokyo, Moryama Editions, 1982, non paginé.

### **Catalogues d'expositions**

NATALINI, Adolfo (dir.), *Superstudio, storie con figure 1966-1973*, catalogue d'exposition à la Galleria Vera Biondi, Florence, en octobre 1979, Florence, Galleria Vera Biondi, 1979, 95 pages.

### **Articles des membres du groupe Superstudio**

« Design d'invenzione e design d'evasione: Superstudio », *Domus*, n°475, 6 juin 1969 (texte écrit en 1967), p.28-33.

« Per Osaka », *Domus*, n°476, juillet 1969, p.22-23.

« Superstudio : Discorsi per immagini », *Domus*, n°481, décembre 1969, p.44-45.

« Lettera da Graz » (Lettre de Graz), *Domus*, n°481, décembre 1969, p.49-54.

« Deserti naturali e artificiali : il monumento continuo. Storyboard per un film » *Casabella*, n°358, 1971, p.18-22.

- « Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti », *In*, n°2-3, mars-juin 1971, p.4-13.
- « Twelve cautionary tales », *L'Architecture d'aujourd'hui*, décembre 1971, p.737-742.
- « Vita », *Casabella* n°367, juillet 1972, p.15-21.
- « Educazione », *Casabella* n°368-69, août-septembre 1972, p.27-31.
- « Utopia, antiutopia, topia », *In*, n°7, septembre-octobre 1972, p.42.
- « Superstudio à la mode », *In*, n°8, novembre-décembre 1972.
- « Educazione (2) », *Casabella*, n°372, décembre 1972.
- « Life, education, ceremony, love, death. Five tales by Superstudio », *Casabella*, n°374, février 1973, p.34-41.
- « Cerimonia », *Casabella*, n°374, février 1973, p.35-39.
- « Amore », *Casabella*, n°377, mai 1973, p.30-35.
- « Tipologia didattica », *Casabella*, n°379, juillet 1973, p.44-48.
- « Morte », *Casabella*, n°380-81, août-septembre 1973, p.43-52.
- « Restoration Studies », *Architectural Design*, vol. 45, octobre 1975, p.592.

## 7. Archizoom

- « Il teatro impossibile », *Pianeta Fresco*, n°2-3, 1968.
- « Per Osaka », *Domus*, n°471, février 1969, p.1-3.
- « Archizoom », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°145, septembre 1969, p.LXV-LXVIII.
- « Città, catena di montaggio del sociale : ideologia e teoria della metropoli », *Casabella* n°350-351, 1970, p.43-52.
- « Firenze Università », *Casabella*, n°358, novembre 1971.
- « Utopia della qualità, Utopia della quantità », *IN : Argomenti e immagini di design*, n°1, 1971, p.30.
- « Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti », *In*, n°2-3, mars-juin 1971, p.4-13.
- « No-Stop City residential parkings. Climatic universal sistem », *Domus*, n°496, mars 1971, p.49-54.

« Dressing design. Note preliminari per un disegno dei sistemi dell'abbigliamento », *Casabella* n°373, janvier 1973, p.17-22.

BRANZI, Andrea, « Il ruolo dell'avanguardia 1 : La Gioconda sbarbata », *Casabella*, n°363, mars 1972, p.27-33.

\_\_\_\_\_ « Il ruolo dell'avanguardia 2 : " L'Africa è vicina", », *Casabella*, n°364, avril 1972, p.31-38.

\_\_\_\_\_ « Il ruolo dell'avanguardia 3 : Abitare è facile », *Casabella*, n°365, mai 1972, p.35-40.

\_\_\_\_\_ « Un Plastico d'oro » (Radical Notes n°16), *Casabella*, n°390, juin 1974, p.7.

\_\_\_\_\_ « Radical architecture. Il rifiuto del ruolo disciplinare », *Casabella*, n°386, février 1974, p.46.

## **8. Haus-Rucker-Co**

« Favola », *Domus*, n°475, juillet 1969, p.18-21.

« L'Architettura comestibile », *In*, n°2-3, mars-juin 1971.

## **9. Coop Himmelb(l)au**

« La Distruzione delle oggetto », *In*, n°2-3, mars-juin 1971.

## **10. Autres**

## Revues

*Bau, Schrift für architektur und Stadtebau*, n°1, 1965.

*Clip-kit : studies in environmental design*, Londres, Architectural Association, 1966, non paginé.

Clément, Pierre (dir.), *Melpomène : l'actualité de la Grande Masse de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts*, n°17, octobre-novembre 1965, non paginé ; n°23-24, octobre-décembre 1966, non paginé. (Note : à partir de 1966, le magazine est aussi désigné sous le nom de *Melp* !).

## Catalogues d'expositions

CROSBY, Theo (ed.), *This Is tomorrow*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956, 127 pages.

DREXLER, Arthur, *Visionary Architecture*, brochure de l'exposition au MoMA, New York, du 29/09 au 04/12/1960, New York, Museum of Modern Art, 1960, non paginé.

\_\_\_\_\_ *The Drawings of Frank Lloyd Wright*, catalogue d'exposition au MoMA, New York, du 14/03 au 06/05/1962, New York, Horizon Press, 1962, 320 pages.

\_\_\_\_\_ (ed), *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, catalogue d'exposition au MoMA, New York, du 29/10/1975 au 04/01/1976, New York, Museum of Modern Art, 1977, 527 pages.

ESCHERICK, Joseph, *Hans Hollein, Walter Pichler, Architektur : Work in Progress*, catalogue d'exposition à la Galerie St. Stephan, Vienne, en mai 1963, Vienne, Galerie St. Stephan, 1963, 24 pages.

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.

## Articles

« Trigon '69 », *Domus*, n°481, décembre 1969, p.54.

CHANEAC, « Etude pour des "villes cratères" », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°115, juin-juillet 1964, p.42-43.

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).

\_\_\_\_\_ « Alles ist architektur », *Bau*, n°1-2, janvier 1968, p.138-139.

\_\_\_\_\_ « Austriennale », *Bau*, n°3, 1968, p.57.

PARENT, Claude, GOULET, Patrice, « Architecture italienne », *Aujourd'hui, art et architecture*, n°48, janvier 1965, p.3-4, 14-16, 20-25.

\_\_\_\_\_ « Architecture en Grande-Bretagne », *Aujourd'hui, art et architecture*, n°50, juillet 1965, p.2-3.

SOLERI, Paolo, WRIGHT, Jules-Noel, « Utopia e o Rivoluzione: Utopia and/or Revolution », *Perspecta*, vol. 13, (1971), pp. 281-285.

### **III. SOURCES SONORES ET AUDIOVISUELLES**

#### **1. Sources audiovisuelles consultées sur le site Internet du groupe Archigram**

- *ICA Cheer Up 2, 14-15 octobre 2006*, Dan CROMPTON (réal.), Ideaz Inc. (prod.), 2006, anglais, « part one, introduction », 9 min. 58 s.
- *ICA Cheer Up 2, 14-15 octobre 2006*, Dan CROMPTON (réal.), Ideaz Inc. (prod.), 2006, anglais, « part two, jury : group 1 », 9 min. 43 s.
- *ICA Cheer Up 2, 14-15 octobre 2006*, Dan CROMPTON (réal.), Ideaz Inc. (prod.), 2006, anglais, « part three, jury : group 2 », 9 min. 34 s.
- *ICA Cheer Up 2, 14-15 octobre 2006*, Dan CROMPTON (réal.), Ideaz Inc. (prod.), 2006, anglais, « part four, jury : group 3 », 9 min. 33 s.
- *ICA Cheer Up 2, 14-15 octobre 2006*, Dan CROMPTON (réal.), Ideaz Inc. (prod.), 2006, anglais, « part five, jury : group 4 », 9 min. 24 s.
- *ICA Cheer Up 2, 14-15 octobre 2006*, Dan CROMPTON (réal.), Ideaz Inc. (prod.), 2006, anglais, « David Greene », 9 min. 29 s.
- *ICA Cheer Up 2, 14-15 octobre 2006*, Dan CROMPTON (réal.), Ideaz Inc. (prod.), 2006, anglais, « Dennis Crompton », 9 min. 56 s.
- *ICA Cheer Up 2, 14-15 octobre 2006*, Dan CROMPTON (réal.), Ideaz Inc. (prod.), 2006, anglais, « Peter Cook », 9 min. 55 s.
- *ICA Cheer Up 2, 14-15 octobre 2006*, Dan CROMPTON (réal.), Ideaz Inc. (prod.), 2006, anglais, « Questions and answers », 9 min. 54 s. (Voix de Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Mike Webb, Barry Curtis, Will Alsop, Mike Davis).



## 2. Sources audiovisuelles consultées à l'Architectural Association Photo Library

- *Archigram*, 1966, anglais, 16 min.
- *21 years, 21 ideas*, Peter COOK, conférence donnée le 17/04/1985 à l'Architectural Association, 126 min.
- *21 years, 21 ideas*, Peter COOK, conférence donnée le 18/04/1985 à l'Architectural Association, anglais, 120 min.
- *From diagram to design model*, Ben VAN BERKEL, conférence donnée le 09/03/2004 à l'Architectural Association, anglais, 60 min.
- *From splines to lines : on diagram*, Andrew BENJAMIN, conférence donnée le 02/02/2005 à l'Architectural Association, anglais, 67 min. (Issu d'une série de 8 conférences).
- *Isle of Sheepy jury / The box*, Dennis CROMPTON, Reyner BANHAM, 1976, anglais, 60 min. env.
- *Reyner Banham loves Los Angeles*, Julian COOPER (dir. by), Malcom BROWN (prod.), 1972, 45 min. env. (enregistrement d'une émission consacrée à ce documentaire le 1/05/88, avec une introduction de Norman FOSTER). Suivi de *Fathers of Pop*, Rodney WILSON (exec. Prod.), Graham SHIPHAM (film ed.), Julian COOPER (dir.), Arts Council of Great Britain, 1979, anglais, 45 min. env.
- *Second step towards Arcadia*, Peter COOK, conférence donnée le 17/12/1976 à l'Architectural Association, anglais, 30 min. (Bande endommagée, parties manquantes)

### **3. Sources sonores consultées sur le site Internet du journal Le Monde**

- *La Ville Spatiale de Yona Friedman*, émission du portfolio sonore mise en ligne le 14 juillet 2005, collection « Rêves de cités », français, 4 min. (commentaires de Yona Friedman).

- *Instant City, par Archigram*, émission du portfolio sonore mise en ligne le 9 août 2005, collection « Rêves de cités », français, 4 min. (commentaires de Marie-Ange Brayer).

- *La Ville Oblique de Claude Parent*, émission du portfolio sonore mise en ligne le 10 août 2005, collection « Rêves de cités », français, 4 min. (commentaires de Claude Parent).

### **4. Sources sonores et audiovisuelles consultées sur le site Internet de Radio Canada**

- *Ouverture officielle de l'exposition 67*, retransmission de la cérémonie officielle du 27 avril 1967 sur Radio Canada, français, 23 min. 32 s. (voix de Jean Drapeau, Pierre Dupuy, Jan-Albert Goris, Daniel Johnson (père), Roland Michener, Lester B. Pearson).

- *Les Plus beaux pavillons*, extrait de l'émission « Caméra 67 », diffusée sur Radio Canada le 1<sup>er</sup> mai 1967, français, 15 min. 28 s. (voix des journalistes James Bamber et Pierre Nadeau).

- *Fin de l'expo*, émission de radio diffusée sur toutes les antennes de Radio Canada le 29 octobre 1967, français, 1 h. 23 min. 34 s. (voix de Andrée Desautels, Jean Drapeau, Pierre Dupuy, Jan-Albert Goris, Daniel Johnson, François Lacasse, Roland Michener, Lester B. Pearson).

## **5. Sources audiovisuelles consultées sur le site Internet YouTube.com**

### **A. Expo '67, Montréal**

- *Exposition 67 Montréal*, film amateur réalisé en 1967 par Harry Gent, français, 8 min. 9s.
- *Exposition 67 en bateau*, film amateur anonyme réalisé en 1967, français, 1 h. 27 min.

### **B. Expo '70, Osaka**

- *Ouverture de l'Exposition Universelle d'Osaka*, Asahi SHIMBUM et Nihon Eiga SHINSHA (prod.), film réalisé en 1970 pour la télévision japonaise Asahi, et projeté lors de l'émission « Asahi News », japonais, 2 min. 53 s.
- *Revivons l'Exposition Universelle d'Osaka*, film réalisé en 1970 pour la télévision japonaise Asahi, et projeté lors de l'émission « Super Morning », japonais, 10 min. 35 s. (voix de Taro Okamoto et Noriaki Kurota).

### **C. Mai 68**

- *Archives Mai 68*, archives sélectionnées et remasterisées, Vryer Lab et Cinémanouche (Prod), Télébled International (Collaboration), 2008 [1968], français, anciennement en 16 mm, « partie 1 », 9 min. 28 s.
- *Archives Mai 68*, archives sélectionnées et remasterisées, Vryer Lab et Cinémanouche (Prod), Télébled International (Collaboration), 2008 [1968], français, anciennement en 16 mm, « partie 2 », 6 min. 44 s.
- *Archives Mai 68*, archives sélectionnées et remasterisées, Vryer Lab et Cinémanouche (Prod), Télébled International (Collaboration), 2008 [1968], français, anciennement en 16 mm, « partie 2 », 5 min. 54 s.

## **D. Archigram**

- *Instant City, Peter Cook*, Maurice BENAYOUN et Odile FILLION (réal.), ZA et AMC Films (Prod.), Canal + (collaboration), collection « Architectures Parallèles », 2001, anglais et français, 4 min. 05 s.
- *Archigram, Plug-In Gallery, Winnipeg, june 2002*, Dan CROMPTON (réal.), 2002, anglais, 3 min. 53 s.
- *Michael Webb – Two journeys exhibition at Cooper Union*, film amateur anonyme réalisé par un des membres du personnel de la Cooper Union, janvier 2008, anglais, 8 min. 55 s. (Voix de Dennis Crompton, Kent Kleinman, Michael Webb).

## **E. Archizoom**

- *Andrea Branzi – Solid Rock*, Andrea BRANZI et ARCHIZOOM Associati (réal.), 1966-1968, film musical en anglais, 4 min. 27 s.

## **6. Sources audiovisuelles consultées sur le site Internet Myspace.com**

- *Superarchitettura 66 reloaded*, film amateur réalisé par un membre de l'équipe technique, français et italien, « première partie », 2 min. 26 s.
- *Superarchitettura 66 reloaded*, film amateur réalisé par un membre de l'équipe technique, français et italien, « deuxième partie », 1 min. 19 s.

## **IV. BIBLIOGRAPHIE**

### **1. Groupes d'architectes**

#### **A. Archigram**

##### **Ouvrages**

*Royal Gold Medal 2002, presented to Archigram*, Londres, RIBA, 2002, non paginé.

BANHAM, Reyner, « The Visions of Ron Herron », *Architectural Monographs*, n°38, Londres, Academy Editions, 1994, 128 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.

##### **Catalogues d'expositions**

*Archigram*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1994, 223 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.

##### **Actes de colloques**

*Archigram : symposium zur ausstellung schriftenreihe des kunsthalle Wien*, Klagenfurt, Ritter Verlag, et Vienne, Schriftenreihe der Kunsthalle, 1997, 169 pages.

## Articles

- « 40 years on Archigram strikes Gold », *Building Design*, 15 février 2002, n°1520, p.1.
- « Amazing Archigram », *Aujourd'hui, art et architecture*, n°50, juillet 1965, p.44-57.
- « Archigram 1970-1971 », *Architectural Design*, n°41, août 1971, p. 485-497.
- « Archigram as architects », *Architectural Design*, juin 1974, p. 387-388.
- « Archigram at the Osaka World Fair '70 », *Domus*, n°468, novembre 1968, p.9.
- « Archigram for the '80s », *Designers' Journal*, octobre 1988, p.56-59.
- « Archigram Group, London : a chronological survey », *Architectural Design*, vol. 35, n°11, novembre 1965, p.559-573.
- « Archigram in Triennale », *Modo*, n°203, avril 2000, p.16.
- « Archigram : l'imaginaire social vu de Londres », *Domus*, n°469, décembre 1968, p.46-48.
- « Archigram, passi lunghi passi corti », *Casabella*, février 1975, p.20-31.
- « Cheer up it's Archigram », *Architectural Design*, janvier 1973, p. 26-29 et 38-41.
- « Il "Milanogram" alla Triennale », *Domus* n°468, novembre 1968, p.9.
- « Informal follows dysfunction », *Building Design*, n°1558, 29 novembre 2002, p.16-17.
- « La città al campo », *Domus*, n°477, août 1969, p.10-13.
- « Lecture de *Experimental architecture* de Peter Cook », *Architecture, Mouvement et Continuité* n°33, mars 1974, p.67-74.
- « Living, 1990 », *Architectural Design*, n°1-2, 1999, p.IV-V. (Réédition en *fac simile* de l'article paru dans cette revue en mars 1967).
- « Mediarchitecture part 3: stages in evolution II. Archigram and its predecessors or did we really live in a yellow submarine ? », *A+U*, n° 284, mai 1994, p.76-84.
- « Milanogram », *Bauwelt*, n°24, 1968, p.764-765.
- « Notizie Archigram », *Domus* n°476, juillet 1969, p.31.
- « Picture-book architecture at Exposition'70 », *Architectural Design*, août 1969, p.412-416.
- « Soundbites : Recalling Archigram », *Blueprint*, n°105, mars 1994, p.8-9.
- « The Archigram Men », *The Architects'journal*, 17 novembre 1965, p.1132-1133.

- « The architects who invented the future », *Canadian Architect*, vol. 47, n°7, juillet 2002, p. 28-29.
- « Want of space consigns Archigram to the cellar », *Building Design*, 25 octobre 1996, p.1.
- BANHAM, « Monaco Underground », *The Architects' Journal*, 2 septembre 1970, p.506-509.
- BEVAN, Robert, « Ministry of funny walks », *Building Design*, 16 janvier 1998, p.14.
- BRADLEY, Chris, « Revolution in the head », *Building*, vol. 263, n°8023, 23 janvier 1998, p.29.
- BROADBENT, Geoffrey, « Archigram Tomorrow. What has Archigram achieved ? », *Architectural Association Quarterly*, juillet 1973, p.57-59.
- CELESTE, Patrick, RAYNAUD, Michel, « Archigram : la production d'un discours », *Architecture, Mouvement et Continuité*, n°33, mars 1974, p. 60-66.
- COMBA, Michela, « Through the Architectural Telegram », *Controspazio*, avril 2002, p.20-41.
- DAVIES, Paul, « Archigram : experimental architecture 1961-1974 », *AA Files*, n°28, automne 1994, p.70-73.
- DORELL, Ed, « UK "should lose" Archigram work », *The Architects' journal*, 2 mars 2006, p.16.
- DUFFY, Ellie, « Looking back, looking forward », *Architectural Design*, n°1-2, 1999, p.II.
- DUMONT, Marie-Jeanne, « Shebam! Pop! Wizz! Rétrospective Archigram à Pompidou », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°293, juin 1994, p.8-13.
- DYCKHOFF, Tom, « Archigram: experimental architecture 1961-1974 », *Perspectives on architecture*, n°32, décembre-janvier 1998, p.30.
- \_\_\_\_\_ « Archigram won. But what happened to the groove? », *Domus*, mai 2004, p.12-14.
- HARDINGHAM, Samantha, « Supercrit 1 and 2 », *Architectural Design*, mai-juin 2004, p.122-124.
- HOLDER, Julian, « Still some reasons to be cheerful », *The Architects' journal*, 12 février 1998, p.51.
- HUXTABLE, Ada Louise, « Archigram : experimental architecture 1961-1974 », *The Wall Street Journal*, 23 avril 1998, p.A16.
- LYALL, Sutherland, « Archigram in Vienna », *Architectural Review*, mars 1994, p.7.

- \_\_\_\_\_ « Archigram : necessary irritants », *The Architects'journal*, 14 février 2002, p.6-7.
- \_\_\_\_\_ « Archigram's awesome new show », *The Architects'journal*, 8 avril 2004, p.14.
- PAWLEY, Martin, « "We shall not bulldoze Westminster Abbey" : Archigram and the retreat from technology », *Oppositions*, n° 7, hiver 1976, p.25-33.
- \_\_\_\_\_ « May 8 1975. 5 pm. », *Blueprint*, janvier 1998, p.22-24.
- PETTENA, Gianni, « Book review *Concerning Archigram* », *Domus*, n°827, juin 2000, p.99-100.
- RICHARDSON, Vicky, « Future, past and present », *Blueprint*, n°218, avril 2004, p.50-54.
- SABUGO, Mario S., « Archigram & Co. », in IGLESIA, Rafael E. J. (dir.), *Espacios, colección, historia*, Buenos Aires, Espacio, 1978, 78 pages, p.25-52.
- SADLER, Simon, « The Brutal birth of Archigram », *Twentieth century architecture*, n°6 (n° special «The sixties, life, style, architecture»), 2002, p.121-128.
- \_\_\_\_\_ « The *Living City Survival Kit* : portrait of the architect as a young man », *Art History*, n°4, septembre 2003, p.556-575.
- SAINZ, Jorge, « Archigram y la ciudad prodigiosa », *El Pais*, 16 juillet 1994, p.20.
- SANDERS, Joel, « Archigram: designs on the future », *Art Forum*, octobre 1998, p. 108-111.
- SCOTT PAUL, Abigail, « Archigram win the RIBA's Gold Medal », *RIBA News*, 13 février 2002, non paginé.
- STEPHENSON, Roger, « Archigram exhibition conjures up the spirit of its age », *Architects'journal*, vol. 207, n°2, 15 janvier 1998, p.20.
- STEINER, Hadas A., « The Architecture of the well-serviced environment », *ARQ*, vol. 9, n°2, 2005, p.133-143.
- TAYLOR, David, « Archigram wins Royal Gold Medal », *Architects'journal*, 14 février 2002, p.4.
- VAN DEN HEUVEL, Dirk, « Archigram s'expose au Design Museum de Londres », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°352, mai-juin 2004, p.40-41.

**Articles consultables uniquement sur Internet**



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.1-6.

### **Thèse**

STEINER, Hadas A., *Bathrooms, bubbles and systems: Archigram and the landscapes of transience*, sous la direction de Mark Jarzombek, MIT, Boston, 175 pages.

## **B. Architecture Principe**

### **Ouvrages**

BLIN, Pascale, *Claude Parent, carnet de croquis*, Paris, A Tempura Edition, 1992, non paginé.

FULLAONDO, Juan Daniel, *Claude Parent, Paul Virilio, arquitectos*, Madrid, Barcelone, Editions Alfaguara, 1968, non paginé.

GASSIOT-TALABOT, Gérald, *Claude Parent architecte : dessins utopiques*, Paris, Galerie 1900-2000, 1990, 23 pages.

RAGON, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, Paris, Dunod, 1982, 215 pages.

### **Articles**

LABEDADE, Nadine, « Architecture Principe », *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du FRAC Centre*, Orléans, HYX, 2003, 569 pages, p.96.

## **C. Yona Friedman (GEAM/GIAP)**

### **Ouvrages**

FRIEDMAN, Yona, *Drawing Papers*, n°68 « About Cities », 2007, 16 pages, non paginé.

### **Catalogues d'expositions**

*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.

### **Articles**

BENNET, V., « L'Architecture Mobile », *Architectural Design*, novembre 1963.

BRAYER, Marie-Ange, « Yona Friedman », in *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du FRAC Centre*, Orléans, HYX, 2003, 569 pages, p.212-216.

FRIEDMAN, Yona, « Oser l'habiter ! », in DAHINDEN, Justus, *Structures urbaines de demain: analyses, thèses, projets*, Paris, Chêne, 1972, 219 pages, p.197 (texte de 1970).

## **D. Constant et les Situationnistes**

### **Ouvrages**

*Internationale Situationniste, 1959-1968*, Fayard, Paris, 1997, 706 pages.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, 221 pages.

\_\_\_\_\_ (ed.), *Potlatch 1954-1957*, Paris, Gallimard, 1996, 291 pages.

\_\_\_\_\_ *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Mille et une nuits, 2000, 62 pages (texte écrit en 1957).

SADLER, Simon, *The Situationist City*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1998, 233 pages.

VIOLEAU, Jean-Louis, *Situations construites*, Paris, Sens et Tonka, 1998, 93 pages.

WIGLEY, Mark, *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*, Rotterdam, 010 Publishers, 1998, 236 pages.

\_\_\_\_\_ (dir.), *Drawing Papers*, n°3 « Another City for another life: Constant's New Babylon », 1999, 39 pages. Dossier attaché de 34 pages.

### **Catalogues d'expositions**

*New Babylon*, catalogue d'exposition au Gemeentemuseum, La Haye, du 15/06 au 01/09/1974, La Haye, Editions du Gemeentemuseum, 1974, 120 pages.

*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.

### **Articles**

« New Babylonians », *Architectural Design, AD Profile* 151, vol. 71, n°3, juin 2001, p.5-92.

NYS, Philippe, « Les Situationnistes », in RACINE, Michel (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France du XIX<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2002, tome 2, 419 pages, p.248-250.

## **E. Groupe Utopie**

## **Ouvrages généraux**

BAUDRILLARD, Jean, *Le Ludique et le policier*, Paris, Sens et Tonka, 1997, 441 pages.

VAN SCHAIK, Martin, MACEL, Otakar (ed.), *Exit Utopia, architectural provocations 1956-76*, Munich, Prestel, 2005, 319 pages.

## **Articles**

AURICOSTE, Isabelle, TONKA, Hubert, « Utopie », in RACINE, Michel (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France du XIX<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2002, tome 2, 419 pages.

BELLÉ, Sophie, « Antoine Stinco », in *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du FRAC Centre*, Orléans, HYX, 2003, 569 pages, p.466.

YOUNAN, Sonia, « Totalement obscène et totalement séduisante », entretien avec Jean Baudrillard, *Autrement*, Paris, n°53, 1983, p.177-183.

## **Articles consultables uniquement sur Internet**

OBRIST, Hans Ulrich, « Interview avec Jean-Paul Jungmann à propos d'utopie en architecture », *Archphoto, rivista digitale di architettura, arti visive e culture* ([www.archphoto.it/hans.html](http://www.archphoto.it/hans.html)), 17 décembre 2001, 17 pages.

## **F. Superstudio**

### **Ouvrages**

*Superstudio: una casa fatta*, Lubbecke, Uhle und Kleinann, 1979.

PETTENA, Gianni (dir.), *Superstudio 1966-1982, storie, figure, architettura*, Florence, Electa, 1982, 145 pages.

STAUFFER, Marie Theres, *Figurationen Des Utopischentheoretische Projekte Von Archizoom Und Superstudio Kunstwissenschaftliche Studien*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2008, 362 pages.

### **Catalogues d'expositions**

*Metaphors and allegories : Superstudio Firenze*, catalogue d'exposition à l'Israël Museum, Jerusalem, en 1982, Jerusalem, Israël Museum, 1982, 32 pages.

*Superstudio, In : arch*, catalogue d'exposition au Palazzo Taverna, Rome, du 20 au 23 mars 1978, Florence, Centro Di, 1978, non paginé.

*Superstudio: la moglie di Lot e la coscienza di Zeno*, catalogue édité à l'occasion de la Biennale de Venise, Venise, Editions de la Biennale de Venise, 1978, non paginé.

### **Articles**

*Design Quarterly*, numéro special, « Sottsass, Superstudio: mindscapes », n°89, 1973, p.1-33.

COOK, Peter, « Natalini Superstudio », *Architectural Review*, vol. 171, n°1021, mars 1982, p.48-51.

NATALINI, Adolfo, « Avant-garde and resistance », *Foglio, newsletter from the school of architecture Syracuse University in Florence*, mars 2006, p.14.

PETTENA, Gaia, « Superstudio », *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du FRAC Centre*, Orléans, HYX, 2003, 569 pages, p.472.

STAUFFER, Marie Theres, « Utopian reflections, reflected utopias, urban design by Archizoom and Superstudio », *AA Files*, n°47, été 2002, p.25-36.

## **Thèse**

BIGNOTTI, Ilaria, *Superstudio, progetti I pensieri 1966-1978*, thèse de fin d'études (« tesi di laurea »), Université de Parme, 2003, 642 pages.

## **G. Haus-Rucker-Co**

### **Ouvrages**

BOGNER, Dieter, *Haus-Rucker-Co Denkräume-Stadträume, 1967-1992*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1992, 310 pages.

### **Articles**

SCHMIEDEKNECHT, Torsten, « The Ephemeral in the work of Haus-Rucker-Co », *Architectural Design*, n°9-10, 1998, p.38-42.

## **H. Coop Himmelb(l)au**

### **Ouvrages**

COOP HIMMELBLAU, *Architecture is now : projects, (un)buildings, actions, statements, sketches, commentaries*, 1968-1983, New York, Rizzoli, 1983, 231 pages.

\_\_\_\_\_ *Coop Himmelblau : die Faszination der Stadt = the power of the city*, Darmstadt, J. Häusser, 1992, 120 pages.

KANDELER-FRITSCH, Martina, KRAMER, Thomas (ed.), *Get off of my cloud. Wolf D. Prix, Coop Himmelb(l)au : Texte 1968-2005*, rassemblés et choisis par Martina Kandeler-Fritsch et Thomas Kramer, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005, 525 pages.

WERNER, Frank, *Covering [and] exposing : the architecture of Coop Himmelb(l)au*, Bâle, Berlin, Boston, Birkhäuser, 2000, 206 pages.

### **Catalogues d'expositions**

*Blaubox : Coop Himmelbau, Wolf D. Prix, H. Swiczinsky*, catalogue d'exposition à l'Architectural Association, Londres, du 10/11 au 10/12/1988, Londres, Architectural Association Editions, 1988, 24 pages.

*Coop Himmelblau : construire le ciel*, album de l'exposition au Centre de Création Industrielle, Paris, du 16/12/1992 au 12/04/1993, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1992, 23 pages, non paginé.

NOEVER, Peter (ed.), *Blue Universe : Modelle zu Bildern machen = transforming Models into Pictures : architectural projects by CoopHimmelb(l)au with photos from Gerald Zugmann*, catalogue d'exposition au MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, du 10/05 au 8/09/2002, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, 157 pages.

\_\_\_\_\_ *Coop Himmelb(l)au : beyond the blue*, catalogue d'exposition au MAK, Vienne, du 12/12/2007 au 11/05/2008, Munich, Prestel, 2007, 192 pages.

### **Articles**

« Coop Himmelblau, pneumatic projects », *A+U*, n° 226, juillet 1989, p.123-126.

« Ouvert sur le ciel bleu, Coop Himmelblau au Centre Pompidou », *Techniques et architecture*, n°406, février 1993, p.49-51.

BÉRET, Chantal, « Construire le bleu du ciel », *Artpress*, n°177, 1<sup>er</sup> février 1993, p.49-53.

FILLION, Odile, « Des architectes autrichiens provocants », *Le Moniteur des travaux publics et du bâtiment*, n°4649, 1<sup>er</sup> janvier 1993, p.46-47.

FLORENCE, Michel, CONTAL, Marie-Hélène, PRIX, Wolf D., « Coop Himmelblau », *Architecture Intérieure Créée*, n°231, août 1989, p.116-131.

GOULET, Patrice, « Coop Himmelblau : architecture brûlante », *Le Jardin des Modes*, n°1964, novembre 1992, p.46-49.

LABEDADE, Nadine, « Coop Himmelb(l)au », in *Architectures expérimentales 1950-2000, collection du FRAC Centre*, Orléans, HYX, 2003, 569 pages, p.163.

MAGGIORI, Bepi, « L'architettura ferita », *Modo*, n°37, mars 1981, p.23-26.

PRIX, Wolf D., « Dessin automatique et architecture de l'instant », *Techniques et architecture*, n°358, février-mars 1985, p.65-72.

\_\_\_\_\_ « An Architectural Design Interview », *Architectural Design*, Profile n°94 « New Museums », 1991, p.53-59.

RAGGI, Franco, « Vienna Orchestra », *Casabella*, n°392-393, 1974, p.41-60.

ROBICHON, François, « Construire ou déconstruire ? », *D'A*, n°32, janvier-février 1993, p.50-51.

### **Thèse**

HIS, Guylain, *Le Nuage de Coop Himmelb(l)au en 1968: émergence du nuage comme problématique architecturale contemporaine*, sous la direction de Dominique Rouillard, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2007, 593 pages.



## 2. Histoire de la représentation de l'architecture

### Ouvrages généraux

*Aspects of the unseen, architectural drawings of unbuilt buildings and conceptualisations*, Perth, Museum Gallery St Francis, 1987, 24 pages.

ARNHEIM, Rudolf, *Dynamique de la forme architecturale*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1986 [1977], 284 pages.

BOUDON, Philippe, *Figuration Graphique en architecture*, Paris, DGRST (AREA), 1974, 123 pages.

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

COULIN, Claudius, *Dessins d'architectes, choix de dessins et de croquis du IX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions des Deux Mondes, 1962, 144 pages.

DE PAOLI, Giovanni et PELISSIER, Pierlucio, *Dessin d'architecture par ordinateur*, Eastman (Québec), Editions Berger, 1992, 184 pages.

EDWARDS, Brian, *Understanding architecture through drawings*, Londres, Taylor et Francis, 2008 [1994], 272 pages.

EVANS, Robin, *Translation from drawing to building and other essays*, Londres, Jane Evans et AA Publications, 1997, 294 pages.

ESTEVEZ, *Dessin d'architecture et infographie*, Paris, CNRS, 2001, 191 pages.

GIMPEL, Jean, *Les Bâisseurs de cathédrales*, Paris, Seuil, 1958, 191 pages.

GREENE, Herb, *Mind and image, an essay on art and architecture*, Lexington, the University Press of Kentucky, 1976, 210 pages.

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.

\_\_\_\_\_ *L'Image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*, Paris, Editions de la Villette, 1996, 190 pages.

LEBAHAR, Jean-Charles, *Le dessin d'architecte : simulation graphique et réduction d'incertitudes*, Marseille, Parenthèses, 1983, 134 pages.

- 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.
- MOSCHINI, Francesco, *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla collezione Francesco Moschini*, Florence, Centro Di, 2002, 251 pages.
- MOSSER, Monique, « Models of French architecture in the age of Enlightenment », *Daidalos*, n°2, décembre 1981, p.83-97.
- PEREZ-GOMEZ, Alberto, PELETIER, Louise, *Architectural representation and the perspective hinge*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1997, 505 pages.
- PRENZEL, Rudolf, *Bauzeichnung und Darstellungstechnik - Dessin d'architecture et technique de représentation*, Stuttgart, Krämer, 1982 [1978], 136 pages.
- RABREAU, Daniel, *Les Dessins d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2001, 167 pages.
- RECHT, Roland, *Le Dessin d'architecture, origine et fonctions*, Paris, Adam Biro, 1995, 155 pages.
- ROBBINS, Edward, *Why architects draw*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1994, 315 pages.
- SAINT-AUBIN, Jean-Paul, *Le Relevé et la représentation d'architecture*, Paris, Inventaire Général, 1992, 231 pages.
- SAVIGNAT, Jean-Michel, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1980, 204 pages.
- SKY, Alison, STONE, Michelle, *Unbuilt America. Forgotten architecture in the US from Thomas Jefferson to the Space Age*, New York, Mac Graw Hill, 1976, 308 pages.
- WALL, Donald, *Visionary cities : the arcology of Paolo Soleri*, New York, Praeger, 1970, non paginé.

### **Catalogues d'expositions**

*Architectural drawings from the collection of the RIBA*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1985.

*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<sup>er</sup> février 1988 au Centre de Création Industrielle (Centre Georges

Pompidou), Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, Champ Vallon, 1988, 36 pages.

*Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1984, 434 pages.

*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.

*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.

*The Changing of the avant-garde, visionary architectural drawings from the Howard Gilman Collection*, catalogue d'exposition au MoMA, New York, du 24/10/2002 au 6/01/2003, New York, Editions du Museum of Modern Art, 2002, 192 pages.

BLAU, Eve, KAUFMAN, Edward, EVANS, Robin (ed.), *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.

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, MIT Press, 1979, non paginé.

\_\_\_\_\_ *Drawings by architects*, catalogue d'exposition à l'ICA, Londres, du 25/02 au 02/04/1983, Londres, Editions de l'ICA, 1983, 123 pages.

GEBHARD, David, NEVINS, Deborah, *200 years of American architectural drawing*, catalogue d'exposition au Cooper Hewitt Museum, en 1977, New York, Whitney Library of design, 1977, 301 pages.

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.

LEVER, Jill, RICHARDSON, Margaret, *Great drawings from the collection of the RIBA*, catalogue d'exposition au Drawing Center, New York, en 1983, Londres, Trefoil, 1983, 136 pages.

McQUAID, Matilda, *Envisioning architecture, drawings from the Museum of Modern Art*, catalogue d'exposition à la Royal Academy of Art, Londres, du 7/12/2002 au 16/02/2003, New York, the Museum of Modern Art, 2002, 256 pages.

### Articles

BERTOL, Daniela, « *Architecture of images : an investigation of architectural representations and the visual perception of three-dimensional space* », *Leonardo*, vol. 29, n°2, 1996, p.87-94.

BOUTIER, Jean, « Réduire les villes en cartes. L'invention d'un regard non figuratif dans l'Europe moderne », in MOREL-DELEDALLE, Myriame, *La Ville figurée, plans et vues gravées de Marseille, Gênes, Barcelone*, catalogue d'exposition au Musée d'Histoire de Marseille du 9/07/2005 au 9/09/2006, Marseille, Editions Parenthèses, Musées de Marseille, 2005, 141 pages.

BUCHER, François, « Design in gothic architecture, a preliminary assessment », *Journal of the society of architectural historians*, vol. XXVII, n°1, 1968, p.49-71.

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, 176 pages, p.94.

DISALVO, Carl Francis, « Philosophy and visual representation : imaging the impossible », *Leonardo*, vol. 32, n°2, 1999, p.83-86.

GRAVES, Michael, « The necessity for drawing : tangible speculation », *Architectural Design*, juin 1977, p.384-394.

KULTERMANN, Udo, « The Function of architectural drawings », *Umeni*, 1995, vol. 43, n°4, p.296-308.

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

PEREZ-GOMEZ, Alberto, « Architecture as drawing », *Journal of architectural education*, vol. 36, n°2, hiver 1982, p.2-7.

PEVSNER, Nikolaus, « The term "architect" in the Middle Ages », *Speculum*, vol. XVII, n°4, octobre 1942, p.549-562.

- POWELL, Kenneth, « Drawing board masters Architects'sketches used to be thrown with the rubbish. But yesterday's bin-fodder is today's treasured art », *The Sunday Telegraph* (Londres), 24 novembre 2002.
- REICHLIN, Bruno, « Reflections. Interrelations between concept, representation and built architecture », *Daidalos*, n°1, 1981, p.60-73.
- 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.
- SCHOLLER, Wolfgang, « Le Dessin d'architecture à l'époque gothique », in RECHT, Roland (dir.), *Les Bâisseurs de cathédrales gothiques*, Strasbourg, Editions des Musées de la Ville, 1989, 498 pages, p.227-235.
- SMITH PIERCE, James, « Architectural drawing and the intent of the architect », *Art journal*, tome 27, 1967-68, p.48-59.
- SOLCHANY, Jean, « Images et imaginaires. Le rôle des représentations en histoire », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°53, janvier-mars 1997, p.157-158.
- VESELY, Dalibor, « Architecture and the conflict of representation », *AA Files*, n°8, printemps 1985, p.21-38.

### 3. Théorie de l'image et de la représentation

#### A. Généralités

##### Ouvrages

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.

ARNHEIM, Rudolf, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976 [1969], 354 pages.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2004 [1955, rédigé en 1935], 78 pages.

BOORSTIN, Daniel, *L'Image*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971 [1961], 436 pages.

FINCH, Christopher, *Image as language*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, 186 pages.

FREEDBERG, David, *Le Pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, 1998 [1989], 501 pages.

GERVEREAU, Laurent, *Les Images qui mentent, histoire de l'art visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2000, 452 pages.

GOMBRICH, Ernst, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2006 [1960], 386 pages.

LOPES, Dominic, *Understanding pictures*, Oxford, Clarendon Press, 1996, 240 pages.

PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations – essai sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969, 322 pages.

##### Actes de colloques

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.

## Articles

GOMBRICH, Ernst, « L'Image visuelle : sa place dans la communication », in *Gombrich : l'essentiel. Ecrits sur l'art et la culture choisis et présentés par Richard Woodfield*, Paris, Phaidon, 2003, 624 pages, p.41-64.

GREGOTTI, Vittorio, « Dell'Imagine », *Casabella*, n°570, juillet-août 1990, p.2-3.

LOPES, Dominic, « Pictures and the representational mind », *The Monist*, vol. 86, n°4, 2003, p.632-652.

MORIZOT, Jacques, POUIVET, Maurice, « Image », in MORIZOT, Jacques, POUIVET, Maurice (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, 471 pages, p.237-242.

PAOLOZZI, Eduardo, « Speculative illustrations », *Studio International*, n°937, octobre 1971, p.136-143.

WOLFE, Tom, « The Image considered as a structural system », *Architectural Design*, juin 1970, p.292.

## **B. Techniques de représentation**

### Ouvrages

HOFFMAN, Katherine, *Collage : critical views*, Ann Arbor, Londres, U.M.I. Research Press, 1989, 432 pages.

MONNIN, Françoise, *Le Collage : art du vingtième siècle*, Paris, Fleurus, 1993, 167 pages.

RODARI, Florian, *Le Collage : papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Genève, Skira, 1988, 179 pages.

TAYLOR, Brandon, *Collage, l'invention des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2005 [2004], 224 pages.

## Catalogues d'expositions

*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.

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.

## C. Psychologie cognitive et psychologie sociale

### Ouvrages

ABRIC, Jean-Claude, *Psychologie de la communication, méthodes et théories*, Paris, Armand Colin, 1996, 187 pages.

BROWN, Rupert, *Group processes. Dynamics within and between groups*, Oxford, Basic Blackwell, 1988, 297 pages.

DE COSTER, Michel, *Introduction à la sociologie*, Bruxelles, DeBoeck-Wesmael, 1990 [1987], 381 pages.

DENIS, Michel, *Image et cognition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 284 pages.

DE VISSCHER, Pierre, *La Dynamique des groupes d'hier à aujourd'hui*, Paris, PUF, 2001, 301 pages.

DUPRÉEL, Eugène, *Le Pluralisme sociologique*, Bruxelles, Office de Publicité, 1945, 80 pages.

FORSYTH, Donelson, *An Introduction to group dynamics*, Monterey, Brooks/Cole, 1983, 560 pages.

HARE, Alexander Paul, *Handbook of small group research*, New York, Free Press of Glencoe, 1962, 512 pages.



JANIS, Irving, *Victims of groupthink : a psychological study of foreign-policy decisions and fiascoes*, Boston, Houghton Mifflin, 1972, 276 pages.

JANNE, Henri, *Le Système social. Essai de théorie générale*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, 1968, 575 pages.

JOHNSON, David, JOHNSON, Frank, *Joining together. Group theory and group skills*, Boston, Allyn & Bacon, 1998 [5<sup>e</sup> édition], 530 pages.

OSBORN, Alex, *L'imagination constructive*, Paris, Dunod, 1965 [1953], 337 pages.

REBOUL, Anne, MOESCHLER, Jacques, *Pragmatique du discours, de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Armand Colin, 1998, 220 pages.

WEISS LEWIN, Gertrud (ed), *Resolving social conflict*, New York, Harper, 1948, 230 pages.

### **Articles**

ABRIC, Jean-Claude, « La créativité des groupes », in MOSCOVICI, Serge, *Psychologie sociale*, Paris, PUF, 596 pages, p.193-218.

## **D. Philosophie et phénoménologie**

### **Ouvrages**

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 2004 [1957], 204 pages.

BOURDIL, Pierre-Yves, *Les Autres mondes : philosophie de l'imaginaire*, Paris, Flammarion, 1999, 238 pages.

DAGOGNET, Michel, *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin, 1986 [1984], 254 pages.

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.

GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, l'Eclat, 1966, 155 pages.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1969 [1945], 531 pages.

MORIZOT, Jacques, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Vrin, 2005, 128 pages.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986 [1940], 378 pages.

\_\_\_\_\_ *Situations. 1, essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, 339 pages.

### **Articles**

HOLL, Steven, « Question of perception, phenomenology of architecture », *A+U* numéro special, juillet 1994, p. 40-42.

## 4. Utopie et architecture, ville idéale

### A. Ouvrages de fiction

ASIMOV, Isaac, *La Fondation*, Paris, Folio, 1957 [1951], 250 pages.

BACON, Francis (publié à titre posthume par William RAWLEY), *New Atlantis*, Londres, J. H. [John Haviland], pour William Lee, 1627, non paginé.

CAMPANELLA, Tommaso, *La Cité du soleil*, Genève, Librairie Droz, 1972 [1623], 65 pages.

CABET, Etienne, *Voyage en Icarie*, Paris, Bureau du Populaire, 1845 [1840], 600 pages.

FORSTER, Edward Morgan, *The Machine stops, and other stories*, Londres, Longman, Paris, Armand Colin, 1974 [1912].

HUXLEY, Aldous, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Plon, 1933 [1932].

MORE, Thomas, *L'Utopie*, Paris, Libro, 2002 [1516], 125 pages.

ORWELL, George, *1984*, Paris, Gallimard, 1950 [1949], 374 pages.

PEETERS, Benoît, SCHUITEN, François, *Voyages en Utopie*, Paris, Casterman, 2000, 149 pages.

VERNE, Jules, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1994 [texte écrit en 1863], 285 pages.

WELLS, Orson, *Quand le dormeur s'éveillera*, Paris, Mercure de France, 1933 [1899], 375 pages.

### B. Ouvrages théoriques généraux relatifs à l'utopie

CIORAN, Emil, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, 194 pages.

CONSIDERANT, Victor, *Exposé abrégé du système phalanstérien de Fourier*, Paris, Librairie Sociétaire, 1846 [1845], 64 pages.

DEBOUT-OLESZKIEWICZ, Simone, *L'Utopie de Charles Fourier*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, 271 pages.

De MONCAN, Patrice, *Villes Rêvées*, Paris, Editions du Mécène, 1998, 191 pages.

DILAS-ROCHERIEUX, Yolène, *L'Utopie ou la mémoire du futur, de Thomas More à Lénine, le rêve éternel d'une autre société*, Paris, Laffont, 2000, 407 pages.

DUVEAU, Georges, *Sociologie de l'utopie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, 193 pages.

FOURIER, Charles, *Théorie de l'unité universelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001 [1841], 862 pages.

IMBROSCIO, Carmelina, *Requiem pour l'utopie ? Tendances autodestructrices du paradigme utopique*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1986, 222 pages.

LACASSIN, Francis (ed.), *Voyages au pays de nulle part*, Paris, Robert Laffont, 1990, 1284 pages.

LAPOUGE, Gilles, *Utopie et civilisations*, Paris, 1973, 310 pages.

LEDROUT, Raymond, *Les Images de la ville*, Paris, Anthropos, 1973, 388 pages.

LEHOUCQ, Emile, *Fourier aujourd'hui*, Paris, 1966, 283 pages.

MUMFORD, Lewis, *The Story of utopias*, New York, the Viking Press, 1974 [1922], 311 pages.

ROUVILLOIS, Frédéric, *L'Utopie*, Paris, Flammarion, 1998, 251 pages.

RUYER, Raymond, *L'Utopie et les utopies*, Brionne, Gérard Monfort, 1988, 293 pages.

SCHERER, René, *Pari sur l'impossible : études fouriéristes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, 215 pages.

SERVIER, Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1967, 378 pages.

THOMSEN, Christian W., *Visionary architecture, from Babylon to Virtual Reality*, Munich, New York, Prestel, 1994, 191 pages.

## **C. Ouvrages relatifs à l'utopie en architecture**

### **Ouvrages**

BORSI, Franco, *Architecture et utopie*, Paris, Hazan, 1997, 197 pages.

- CHENEVEZ, Alain, *La Saline d'Arc-et-Senans : de l'industrie à l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2006, 229 pages.
- CHOAY, Françoise, *L'Urbanisme, utopies et réalités, une anthologie*, Paris, Editions du Seuil, 2001 [1965], 445 pages.
- COLEMAN, Nathaniel, *Utopias and architecture*, Londres, Routledge, 2005, 334 pages.
- CONRADS, Ulrich, *The architecture of fantasy, utopian building and planning in modern times*, New York, F. A. Praeger, 1962, 187 pages.
- COURTIAU, Jean-Pierre, *Paris : un siècle de fantasmes architecturaux et de projets fous*, Paris, First, 1990, 111 pages.
- DILAS-ROCHERIEUX, Yolène (dir.), *Rêver demain; utopies, science-fiction, sociétés idéales*, Paris, Editions Alternative, 1994, 133 pages.
- EATON, Ruth, *Cités idéales, l'utopisme et l'environnement (non) bâti*, Anvers, Bibliothèque des amis du fonds Mercator, 2001, 255 pages.
- EVENO, Emmanuel (dir.), *Utopies urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, 356 pages.
- FISHMAN, Robert, *L'Utopie urbaine au XX<sup>e</sup> siècle; Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1979 [1977], 223 pages.
- JONAS, Olivier, *Rêver la ville. Utopies urbaines : de la cité idéale à la ville numérique*, Paris, Centre de Documentation de l'Urbanisme, 2002, 136 pages.
- MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio, *Architecture du XX<sup>e</sup> s. en dessins : utopie et réalité*, Paris, P. Sers, 1982, 256 pages.
- MARKUS, Thomas, *Visions of perfection : the influence of utopian thought upon architecture from the Middle Age to the present day*, Glasgow, Third Eye Center, 1985, 20 pages.
- PESSIN, Alain, *Villes imaginaires*, Paris, Editions du Champ Urbain, 1980, 206 pages.
- ROUILLARD, Dominique, *Radical architettura. Contre-utopies architecturales et urbaines des années 1960, rapport MELT-DAU*, Paris, Ministère de l'Équipement, juin 1993, non paginé.
- ROSENAU, Helen, *The Ideal city, its architectural evolution*, Londres, Studio Vista, 1974, [1959], 176 pages.
- TAFURI, Manfredo, *Projet et utopie, de l'avant-garde à la métropole*, Paris, Dunod, 1979 [1973], 175 pages.

VAN SCHAIK, Martin, *Exit utopia, architectural provocations 1956-76*, Munich, Prestel, 2005, 319 pages.

VERCELLONI, Virgilio, *La Cité idéale en Occident*, Paris, Editions du Félin, 1996, 206 pages.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Jean-Pierre Delarge Editeur, 1979, 254 pages.

### **Catalogues d'expositions**

*Dynamic city*, catalogue d'exposition au Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage, Bruxelles, du 23/06 au 15/10/2000, Paris, Skira, 2000, 169 pages.

*Ico Parisi, architettura di carta, design, installation, utopies architectoniques, 1937-1983*, catalogue d'exposition du 9 au 23/03/1983 à l'Institut culturel italien de Paris, Come, Graficop, 1984, non paginé.

*Nouvelles de Nulle Part : utopies urbaines 1789-2000*, catalogue d'exposition au Musée de Valence, du 26/01 au 29/04/2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Valence, Musée de Valence, 2001, 198 pages.

*Utopie : la quête de la société idéale en Occident*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fayard, 2000, 367 pages.

*Visionär arkitektur*, catalogue d'exposition au Moderna Museet, Stockholm, du 20/04 au 03/06/1963, Stockholm, 1963, non paginé.

BENSON, Timothy O., *Expressionist Utopias, paradise, metropolis, architectural fantasy*, catalogue d'exposition au Los Angeles County Museum of Art du 21/10/1993 au 02/01/1994, Washington, University of Washington Press, 1993, 323 pages.

COEN, Lorette (dir.), *A la recherche de la cité idéale*, catalogue d'exposition à la Saline d'Arc et Senans, en 2000, Arc et Senans, Institut Claude Nicolas Ledoux, 2000, 199 pages.

FLETCHER, Valérie J., *Dreams and nightmares. Utopian visions in modern art*, catalogue d'exposition au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, de décembre 1983 à février 1984, Washington, Smithsonian Institution Press, 1983, 201 pages.

PETTENA, Gianni (dir.), *Archipelago, architettura sperimentale 1959-1999*, catalogue d'exposition au Palazzo Fabroni, Pistoia, du 09/05 au 11/07/1999, Montespertoli (Florence), Maschietto, Musolino, 1999, 159 pages.

### **Thèse**

DANDOLOVA, Iskra, *La cité idéale, des conceptions de l'espace urbain comme expression d'un idéal social*, Thèse sous la direction de Michèle BERTRAND, Université Paris X, 1998, 600 pages.

### **Articles**

« Projets et utopie », numéro spécial, *Opus International*, n°60, 1970.

« The Visionary tradition in architecture », numéro special, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, avril 1968.

« Utopia. Conference in Delft », *Archis*, avril 2000, p. 70-73.

« Visionary architecture », *Design* (New Dehli), tome V, n°5, mai 1961, p. 16-26.

ANTOINE, Serge, « Actualité de la Cité Idéale. Plaidoyer pour l'utopie urbaine », *Les Cahiers de la ligue urbaine et rurale*, n°150, 1<sup>er</sup> trimestre 2001 [texte rédigé en 2000], p.31-36.

GUILLIER, Pascaline, « Habiter deux utopies urbaines : la ville contemporaine de 3 Millions d'habitants de Le Corbusier et Broadacre City de Frank Lloyd Wright », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n°32-33, 1993, p.135-144.

HAUMONT, Antoine, « Univers concentrationnaire ou urbanisme socialiste. Débat. », *Les Cahiers du Centre d'études socialistes*, n°74-75, 1968, numéro spécial, 44 pages.

KLOTZ, Heinrich, « Construction and utopia », *UIA Journal of Architectural Theory and Criticism*, vol. 1, n°1, 1988, p.40.

\_\_\_\_\_ « Construction and fiction », *UIA Journal of Architectural Theory and Criticism*, vol. 1, n°1, 1988, p.61-63.

SOLERI, Paolo, « Projet de ville idéale "Méssa City" », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°102, 1962, p.64, 73-75.

\_\_\_\_\_ « Projet de ville idéale "Méssa City" », *Architecture, formes, fonctions*, n°12, 1965-1966, p.118-125.

WEINSTEIN, Joan, « Expressionist utopias : paradise, metropolis, and architectural fantasy », *Journal of the Society of Architectural Historians*, septembre 1994, p.347-350.

## **D. Anticipation, prospective**

### **Ouvrages**

DAHINDEN, Justus, *Structures urbaines de demain : analyses, thèses, projets*, Paris, Chêne, 1972, 219 pages.

UZAWA, Takashi, *Archeology of the future city*, Tokyo, MAC Tokyo, 1996,

### **Catalogues d'expositions**

CAUBET, Annie, GOURARIER, Zeev, MARTIN, Jean-Hubert, *Visions du futur, une histoire des peurs et des espoirs de l'humanité*, catalogue d'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, du 5/10/2000 au 1<sup>er</sup>/01/2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, 279 pages.

### **Articles**

« Aventures de la cité future. Recherches contemporaines », *Urbanisme*, n°92, 1966, p.12-81.

« Forecasting tomorrow's world », *RIBA Journal*, vol. 74, n°12, décembre 1967, p. 537-541.

« Remembering the future », *Architectural Record*, juin 1999, p.97-101.



BAXTER, Raymond, *Tomorrow's world*, Londres, Transworld Publishers, 1974, en deux volumes.

BUCKMINSTER FULLER, Richard, « The Year 2000 », *Architectural Design*, février 1967, p. 62-63.

CAZES, Bernard, « Les Réflexions prospectives, un essai de typologie », *Futuribles*, n°157, septembre 1991, p.29-40.

\_\_\_\_\_ « Le Passé du futur. Une collection d'œuvres d'anticipation à découvrir », *Futuribles*, n°204, décembre 1995, p.65-72.

\_\_\_\_\_ « Sur les origines du mot 'prospectif' », *Futuribles*, n°226, décembre 1997, p.41-44.

DE JOUVENEL, Hugues, « Sur la démarche prospective, un bref guide méthodologique », *Futuribles*, n°107, février 1987, p. 51-56.

ROSENBLATT, Arthur, « The new visionaries », *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, t. 26, 1967-1968, p.322-331.

## 5. Art, architecture et culture des années 1960-70

### A. Société de consommation, société de masse

BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, S.G.P.P., 1970, 299 pages.

GALBRAITH, John Kenneth, *The Affluent society*, New York, Toronto, The New American Library, 1958, 288 pages.

MASSEY, Anne, *Independent Group : Modernism and mass culture in Britain, 1945-1959*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1995, 160 pages.

WALKER, John A., *Art in the age of Mass Media*, Londres, Pluto Press, 1983, 124 pages.

### B. Culture Pop

#### Ouvrages généraux

BANHAM, Reyner, *Theory and design in the first machine age*, Londres, The Architectural Press, 1978 [1960], 338 pages.

BONY, Anne, *Les années 60*, Paris, Editions du regard, 1983, 765 pages.

BOOKER, Christopher, *The Neophiliacs*, Boston, Gambit, 1969, 414 pages.

DECELLE, Philippe, HENNEBERT, Diane, LOZE, Pierre, *L'Utopie du tout plastique*, Bruxelles, Fondation pour l'architecture, Paris, Norma, 1994, 158 pages.

DESSAUCE, Marc (ed.), *The Inflatable moment, pneumatics and the protest in '68*, New York, Princeton Architectural Press, 1998, 147 pages.

FINCH, Christopher, *Pop Art, object and image*, Londres, Studio Vista, 1968, 168 pages.

HAMILTON, Richard, *Collected words*, Londres, Thames et Hudson, 1982, 276 pages.

- HEWISON, Robert, *Too much. Art and society in the 60s, 1960-1975*, Londres, Methuen, 1986, 300 pages.
- LEFFINGWELL, Edward, MARTA, Karen (ed.), *Modern Dreams, the rise and fall and rise of Pop*, Londres, ICA, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1988.
- LIPPARD, Lucy R., *Le Pop Art*, Paris, Thames and Hudson, 1996.
- LIVINGSTONE, Marco, *Le Pop Art*, Paris, Hazan, 2000, 271 pages.
- McLUHAN, Marshall, *Understanding Media*, New York, Mac Graw Hill Book company, 1964. (Première traduction française : *Pour comprendre les médias, les prolongements technologiques de l'homme*, Hurtubise HMH, Montréal, 1972.)
- MARWICK, Arthur, *The Sixties, cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, 1958-1974*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998, 903 pages.
- PLUCHART, François, *1960-1970, Pop Art et compagnie*, Paris, Martin Malburet, 1971, 236 pages.
- PRICE, Cedric, *Air Structures*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1971, 242 pages.
- QUARMBY, Arthur, *The plastics architect*, Londres, Pall Mall Press, 1974, 208 pages.
- ROBBINS, David, *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of the plenty*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990, 256 pages.
- ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris, Editions de la Villette, 2004, 542 pages.

### **Catalogues d'expositions**

- Les Années Pop 1956-1968*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2001, 416 pages, non paginé.
- Vision Machine*, catalogue d'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes du 13/05 au 10/09/2000, Paris, Somogy, 2000, 255 pages.

### **Articles**

« Alison and Peter Smithson », *Architectural Monographs* n° 7, numéro spécial, Londres, Academy Editions, 1982, 112 pages.

« Academy forum. Popular architecture », *Architectural Design*, n°7-8, juillet-août 1992, p.28.

ALLOWAY, Lawrence, « The Arts and the Mass Media », *Architectural Design*, vol. 28, n°2, février 1958, p.84 à 85.

BANHAM, Reyner, « A throw-away aesthetic », *Industrial Design*, n°7, mars 1960, p.57.

\_\_\_\_\_ « Towards a Pop architecture », *The Architectural Review*, vol. 132, n°785, juillet 1962, p.43 à 46.

\_\_\_\_\_ « A Home is not a house », *Art in America*, n°2, avril 1965, p.70-79.

\_\_\_\_\_ « Zoom wave hits architecture », *Design by choice*, Londres, Academy Editions, 1981, 152 pages, p.64-65.

BIGSBY, C.W.E., *Superculture : American Popular culture and Europe*, Londres, Elek Books, 1975, 225 pages.

HAMILTON, Richard, « For the Finest Art try-POP », *Gazette*, n°1, 1961, non paginé.

JAMESON, Frederic, « Reification and Utopia in Mass Culture », *Social Text*, n°1, hiver 1979, p.147.

JENCKS, Charles, « Recent British architecture : pop - non pop », in *Modern movements in architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973, p.239-298.

LEMONNIER, Bertrand, « La "culture pop" des années 60 en Angleterre », *Vingtième siècle*, janvier-mars 1997, p.103, p.98-111.

LICHTENSTEIN, Roy, « What is Pop Art ? », *ARTnews*, vol. 62, n°7, novembre 1963, p.62-63.

McHALE, John, « The expendable ikon 1 », *Architectural Design* n°29, février 1959, p.82.

MOREL JOURNAL, Guillemette, « Sur quelques artistes et architectes gonflés », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°11, mai 2002, p.120-122.

RESTANY, Pierre, « L'Art contemporain est le langage de la révolution sexuelle », *Plexus*, n°30, décembre 1969, p.88-105.

\_\_\_\_\_ « Festa per i sessanta », *Domus*, mai 2001, p.126-131.

SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, « But today we collect ads », *Ark* (Londres), n°18, novembre 1956, p.49-50.

SMITHSON, Alison, « Patio and Pavilion reconstructed », *AA Files*, n°47, été 2002, p.37-44.

STEINBERG, Léo, « A Symposium on Pop Art », *Arts*, avril 1963, p.35-45.

STEVENS, Graham, « Pneumatics and atmosphere », *Architectural Design*, mars 1972, p.165-171.

\_\_\_\_\_ « Pneumatics, report on the Delft Symposium », *Architectural Design*, janvier 1973.

WIGLEY, Mark, « Bike to the future », *Art Forum*, décembre 2001, p.31-32.

## **C. Publicité**

### **Ouvrages généraux**

ARREN, Jules, *La Publicité lucrative et raisonnée. Son rôle dans les affaires*, Paris, Bibliothèque des ouvrages pratiques, 1909, 436 pages.

BARDIN, Laurence, *Les Mécanismes idéologiques de la publicité*, Paris, Jean-Pierre Delarge, Editions Universitaires, 1975, 304 pages.

BRUNE, François, *Le Bonheur conforme*, Paris, Gallimard, 1996 [1981], 190 pages.

CENDRARS, Blaise, *Aujourd'hui*, Paris, Grasset, 1931, 250 pages.

CORNU, Geneviève, *Sémiologie de l'image dans la publicité*, Paris, Editions d'Organisation, 1992, 158 pages.

DAYAN, Armand, *La publicité*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, 1985, 127 pages.

DICHTER Ernest, *La Stratégie du désir. Une philosophie de la vente*, Fayard, Paris, 1961, 315 pages.

EWEN, Stuart, *Conscience sous influence : publicité et genèse de la société de consommation*, Paris, Aubier, 1983, 243 pages.

GUERIN, Robert, *Les Français n'aiment pas la publicité*, Paris, Olivier Perrin, 1957, 230 pages.

HOLTZ-BONNEAU, Françoise, *Déjouer la publicité pour les consommateurs conscients*, Paris, Editions Ouvrières, 1979, 173 pages.

JOANNIS, Henri, *De l'étude de motivation à la création publicitaire et à la promotion des ventes*, Paris, Dunod, 1965, 418 pages.

KAPFERER, Jean-Noël, *Les Chemins de la persuasion : le mode d'influence des médias et de la publicité sur les comportements*, Paris, Gauthier-Villars, 1978, 349 pages.

SANDAGE Charles Harold, FRYBURGER Vernon, *Advertising. Theory and Practice*, Inc. Homewood, Illinois, Richard D. Irwin, 1967 [7<sup>e</sup> ed.], 663 pages.

THIBAUT-LAULAN, Anne-Marie, *L'image dans la société contemporaine : publicité, bande dessinée, cinéma, télévision*, Paris, Denoël, 1971, 317 pages.

VICTOROFF, David, *La publicité et l'image, l'image de la publicité*, Paris, Denoël Gonthier, 1978, 183 pages.

### **Catalogues d'expositions**

*Art et Pub*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1990, 560 pages.

## **D. Bande dessinée et Science-fiction**

### **Ouvrages**

BARKER, Martin, *Comics : ideology, power and the critics*, Manchester, Manchester University Press, 1989, 256 pages.

GAUTHIER, Guy, *Villes imaginaires, le thème de la ville dans l'utopie et la science-fiction (littérature, cinéma, bande-dessinée)*, Paris, Centre d'Etude des Interactions Culturelles, 1977, 191 pages.

RIO, Yves, *Science-fiction et urbanisme*, Paris, Ministère de l'équipement, 1980, 369 pages.

SHECKLEY, Robert, *Futuropolis, impossible cities of Science Fiction and Fantasy*, Londres, Bergström & Boyle, Big O Publishing, 1979, 120 pages.

VAN HERP, Jacques, *Panorama de la science-fiction*, Verviers, Marabout, 1975 [1973], 414 pages.

VERSINS, Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'âge d'homme, 1984 [1972], 1037 pages.

### **Cataloges d'expositions**

SZEEMANN, Harald, Science-fiction, catalogue d'exposition au Musée des Arts décoratifs, Paris, du 28/11/1967 au 26/02/1968, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1967, 56 pages.

### **Articles**

« Une lecture de la science-fiction », *Opus International*, numéro spécial, n°64, automne 1977.

« Banham and science fiction », *Lotus* n° 104, p.111-131.

ALLOWAY, Lawrence, « Technology and sex in science-fiction, a note on cover art », *Ark*, n°17, été 1956, p.19-23.

ARMSTRONG, Rachel, « Science-fiction architecture », *Architectural Design*, vol. 69, n°3/4, mars-avril 1999, p.57.

BANHAM, Reyner, « Space, Fiction and Architecture », *Architects' journal*, n°127, 17 avril 1958, p.559.

FARNHAM, Jonathan E., « Pure Pop for now people. Reyner Banham, science fiction and history », *Lotus* n° 104, mars 2000, p.119-121.

FILIPPINI, Henri, « Bande dessinée », in BONY, Anne, *Les années 60 d'Anne Bony*, Paris, Editions du Regard, 1983, 765 pages, p.231.

LAPORTE, Raffaèle, « Archi dessinée », *L'Homme et l'architecture*, n°20, avril 1992, p. 23-24.

VIRILIO, Paul, « L'Architecture dans la bande-dessinée », *Art et Création*, n°1, janvier-février 1968, p. 122-127.

## **E. Avant-garde architecturale**

### **Ouvrages**

BALLADUR, Jean, *Les Visionnaires de l'architecture, textes de J. Balladur, Y. Friedman, W. Jonas, P. Maymont, M. Ragon, N. Schöffler*, Paris, Laffont, 1965, 131 pages.

BANHAM, Reyner, *Megastructures : urban futures of the recent past*, Londres, Thames et Hudson, 1976, 224 pages.

BURNS, Jim, *Arthropods*, Londres, Academy Editions, 1972 [1971], 167 pages.

COHEN, Jean-Louis, *Scènes de la vie future, l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*, catalogue d'exposition au Centre Canadien d'Architecture, Montréal, du 14/06 au 24/09/1995, Paris, Flammarion, Montréal, centre Canadien d'Architecture, 1995, 223 pages.

CONRADS, Ulrich, SPERLICH, Hans G., *Phantastische architektur*, Stuttgart, G. Hatje, 1960, 175 pages.

NAVONE, Paola, ORLANDONI, Bruno, *Architettura « Radicale »*, collection « Documenti di Casabella », Milan, 1974, 198 pages.

ORLANDONI, Bruno, VALLINO, Giorgio, *Dal Città al cucchiaio*, Turin, Studio Forma, 1977, 194 pages.

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

TAURI, Manfredo, *The sphere and the labyrinth, avant-gardes and architecture from Piranesi to the 70s*, Cambridge (Mass.) et Londres, M.I.T. Press, 1987, 383 pages.

### **Catalogues d'expositions**



*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.

HUFNAGL, Viktor, PANHOLZER, Peter (et al.), *Architecture autrichienne 1960-1970*, catalogue d'exposition à La Chaux-de-Fonds du 3 au 19/05/1969, Redl, Vienne, 1969, non paginé.

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.

### **Articles**

*Design Quarterly*, n°78-79, 1970, numéro spécial « Conceptual architecture », p.1-66.

CELANT, Germano, « Senza titolo », *In*, n°2-3, 1971, p.76-81.

DREXLER, Arthur, « Visionary Architecture », *Arts and Architecture*, vol. 78, n°1, janvier 1961, p.10-13 et p.28.

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 du 12/01 au 27/05/2001, Villeurbanne, Editions de l'Institut d'Art Contemporain, 2002, 362 pages, p.86-101.

PAWLEY, Martin, « Technology transfer », *The Architectural Review*, septembre 1987, vol. 182, n°1087, p.31-39.

RAGGI, Franco, « Radical Story », *Casabella*, n°382, octobre 1973, p.37-45.

SONZOGNI, Valentina, « Frederick Kiesler et la Maison sans fin », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°349, p.48-57.

THOMSEN, Christian W., « Mediarchitecture part 4 : Stages in the evolution 3 : the Viennese avantgarde of the 60's and beyond », *A+U*, n°289, octobre 1994, p.76-83.

**Articles consultables uniquement sur Internet**

PETTENA, Gianni, « Radicals », article consultable sur le site Internet de Gianni Pettena, <http://www.giannipetena.it>.

## 6. Histoire de l'architecture

### A. Généralités

#### Ouvrages généraux

BENJAMIN, Andrew, *Architectural philosophy*, Londres et New Brunswick, The Athlone Press, 2000, 216 pages.

DE NOBLET, Jocelyn, *Design, le geste et le compas*, Paris, Somogy, 1988, 407 pages.

GUIDOT, Raymond, *Histoire du design 1940-2000*, Paris, Hazan, 2000, 386 pages.

#### Catalogues d'expositions

*La Fascination de l'Antique. 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, catalogue 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.

*Piranèse et les français 1740-1790*, catalogue d'exposition à la Villa Medici de mai à novembre 1976, Rome, Editions Dell'Elefante, 1976, 365 pages.

HANKS, David A., HOY, Anne, *Design 1950-2000*, catalogue d'exposition organisée pour les 20 ans du Musée des arts décoratifs de Montréal, Paris, Flammarion, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2000, 239 pages.

#### Articles

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, 176 pages, p.150-151.

TAFURI, Manfredo, « Giovan Battista Piranesi, l'utopie négative dans l'architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°184, 1976, p.93-108.

## **B. Période moderne**

### **Ouvrages théoriques**

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.

CHRIST, Yvan, SCHEIN, Ionel (ed.), *L'Œuvre et les rêves. Ledoux et son temps. Ledoux et notre temps*, Paris, Chêne, 1971, 201 pages.

DHOMBRES, Jean, SAKAROVITCH, Joël (dir.), *Desargues en son temps*, Paris, Librairie scientifique A. Blanchard, 1994, 483 pages.

FICACCI, Luigi, *Piranesi, the complete etchings*, Köln, Taschen, 2000, 799 pages.

### **Écrits d'architectes**

BOULLÉE, Etienne-Louis, *Architecture : Essai sur l'art*, textes traduits et réunis par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968, 187 pages.

## **C. Période contemporaine**

### **Dictionnaires**

MIDANT, Jean-Paul (dir.), *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle*, Paris, Hazan, Institut Français d'Architecture, 1996, 987 pages.

QUATREMER DE QUINCY, Antoine, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, A. Le Clère, 1832, tome 2, 731 pages.

VAN VYNCKT, Randall J., *International dictionary of architects and architecture*, Detroit, Londres, Washington, St James Press, 1993, en deux volumes, 1115 et 1146 pages.

### Ouvrages théoriques

*Architecture XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle, groupes et mouvements : notices descriptives*, Paris, Centre d'Etudes et de Recherches Architecturales, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1980, 130 pages.

AMBASZ, Emilio (ed.), *Italy, the new domestic landscape : achievements and problems of Italian design*, New York, Museum of Modern Art, 1972, 430 pages.

BAILLY, Antoine, *La Perception de l'espace urbain : les concepts, les méthodes d'études, leur utilisation dans la recherche urbanistique*, Paris, Centre de Recherche d'Urbanisme, 1977, 264 pages.

BANCILHON, Philippe, *La Bulle à six coques*, Paris, Editions Jean-Michel Places, 2004, 56 pages.

BRANZI, Andrea, *The Hot house : Italian new wave design*, Londres, Thames et Hudson, 1984, 156 pages.

\_\_\_\_\_ *Il design italiano 1964-1990*, Milan, Electa, 1996, 493 pages.

CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, 1974, 188 pages.

CHOAY, Françoise, *Le Sens de la ville*, Paris, Seuil, 1969, 183 pages.

CONRADS, Ulrich, *Programmes and manifestoes on twentieth century architecture*, Londres, Lund Humphries, 1970, 192 pages.

COULSON, Anthony J., *A bibliography of Design in Britain 1851-1970*, Londres, Design Council, 1979, 299 pages.

DENES, Michel, *Form follows fiction, écrits d'architecture fin de siècle*, Paris, Editions de la Villette, 1996, 358 pages.

- DESWARTE, Sylvie, LEMOINE, Bertrand, *L'Architecture et les ingénieurs*, Paris, Le Moniteur, 1997, 280 pages.
- DREW, Philip, *Third generation, the changing meaning in architecture*, Londres, Pall Mall Press, 1972, 175 pages.
- \_\_\_\_\_ *Frei Otto : form and structure*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1976, 160 pages.
- ELEK, Paul, *Architects' year book 12*, 1968, 412 pages.
- FRAMPTON, Kenneth, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, P. Sers, 1985, 319 pages.
- FUCHS, Ernst, *Architectura Caelestis: die Bilder des verschollenen Stils (dessins de Walter Pichler)*, Salzburg, Residenz Verlag, 1966, 212 pages.
- GALOPIN, Marcel, *Les Expositions internationales au XX<sup>e</sup> siècle et le bureau international des expositions*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997, 361 pages.
- GIEDION, Siegfried, *Espace, temps, architecture*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, 553 pages.
- GOWAN, James, *A Continuing experiment : learning and teaching at the Architectural Association*, Londres, Architectural Press, 1975, 175 pages.
- GUIHEUX, Alain (dir.), *Kisho Kurokawa architecte : le métabolisme 1960-1975*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, collection « Jalons », 1997, 65 pages.
- HUSSAIN, Farooq, *Living Underwater*, Londres, Studio Vista, 1970, 126 pages.
- JENCKS, Charles, *Architecture 2000, predictions and methods*, Londres, Studio Vista, 1971.
- \_\_\_\_\_ *Le Corbusier and the tragic view of architecture*, Londres, Allen Lane, 1973, 198 pages.
- \_\_\_\_\_ *Modern movements in architecture*, Harmondsworth, Penguin Book, 1973, 431 pages.
- \_\_\_\_\_ *The Language of Post-Modern architecture*, New York, Rizzoli, 1977, 104 pages.
- \_\_\_\_\_ *The Post-modern reader*, Londres, Academy Editions, New York, St. Martin Press, 1992, 416 pages.
- \_\_\_\_\_ *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Chichester, Academy Editions, 1997, 312 pages.
- \_\_\_\_\_ *Bizarre architecture*, Londres, Academy Editions, 1979, 79 pages.

- KLEIN, Yves, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres récits*, textes réunis et présentés par Marie-Anne Sichère et Didier Semin, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, collection Ecrits d'artistes, 2003, 445 pages.
- KLOTZ, Heinrich, *Post-modern visions : drawings, paintings and models by postmodern architects*, New York, Abbeville Press, 1985, 357 pages.
- KRONENBURG, Robert, *Houses in motion, the genesis, history and development of the portable building*, Chichester, Wiley academy, 2002 [1995], 144 pages.
- LEFEBVRE, Henri, *Le droit à la ville*, Paris, Editions Anthropos, 1972 [1968], 281 pages.
- \_\_\_\_\_ *Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947, 249 pages.
- \_\_\_\_\_ *Critique de la vie quotidienne, 2, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961, 359 pages.
- \_\_\_\_\_ *Critique de la vie quotidienne, 3, De la modernité au modernisme*, Paris, L'Arche, 1981, 170 pages.
- LENIAUD, Jean-Michel, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris, Mengès, 1994, 225 pages.
- LISTA, Giovanni, *Le Futurisme, création et avant-garde*, Paris, Editions de l'amateur, 2001, 371 pages.
- MILES, Malcom, *The City cultures reader*, Londres et New York, Routledge, 2000, 338 pages.
- MONNIER, Gérard (dir.), *Les années ZUP : architectures de la croissance 1960-1973*, Paris, Picard, 2002, 301 pages.
- NOEVER, Peter (ed.), *The End of architecture ? Documents and manifestoes*, Munich, Prestel, 1993, 135 pages.
- OCKMAN, Joan, EIGEN, Edward (ed.), *Architecture culture 1943-1968 : a documentary anthology*, New York, Rizzoli, 1993, 464 pages.
- OLMO, Carlo, DE MAGISTRIS, Alessandro (dir.), *Iakov Tchernikhov*, Paris, Somogy, 1995, 330 pages.
- RAGON, Michel, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Laffont, 1963, 214 pages.
- \_\_\_\_\_ *Paris hier, aujourd'hui, demain*, Paris, Hachette, 1965, 127 pages.
- \_\_\_\_\_ *Les Cités de l'avenir*, Paris, Planète, 1966, 256 pages.
- \_\_\_\_\_ *La Cité de l'an 2000*, Paris, Casterman, 1968, 205 pages.
- \_\_\_\_\_ *L'Homme et les villes*, Paris, Albin Michel, 1975, 252 pages.
- \_\_\_\_\_ *Prospective et futurologie*, Paris, Casterman, 1978, 437 pages.

RATTENBURY, Kester, *This is not architecture : media construction*, Londres, Routledge, 2002, 264 pages.

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.

UTUDJIAN, Edouard, *L'Urbanisme souterrain*, Paris, PUF, 1964 [1952], 128 pages.

VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, Paris, Editions Recherches, 2005, 476 pages.

PETTENA, Gianni, *Hans Hollein : opere 1960-1988*, catalogue d'exposition à l'Accademia delle arti del disegno, Florence, d'avril à mai 1988, Milan, Idea Books, 1988, 128 pages.

### **Catalogues de collections**

*Architectures expérimentales 1950-2000, collection du FRAC Centre*, Orléans, HYX, 2003, 569 pages.

DETHIER, Jean, GUIHEUX, Alain (dir.), *La Collection du Centre Georges Pompidou. Projets d'architecture 1906-1998*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1998, 375 pages.

GUIHEUX, Alain (dir.), *Architecture instantanée, nouvelles acquisitions*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2000, 111 pages.

MITROFANOFF, Wladimir (dir.), *Académie d'architecture de Paris, catalogue des collections. Volume 2 : 1890-1970*, Paris, 1988, 447 pages.

### **Catalogues d'expositions**

*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.

*Architectures en France Modernité Post-Modernité*, catalogue d'exposition au Centre Pompidou, Paris, en 1981, Paris, Institut Français d'Architecture, Centre Georges Pompidou, 1981, 179 pages.



*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.

*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.

*Hugh Ferriss, la métropole du futur*, catalogue d'exposition au C.C.I., Paris, du 08/07 au 28/09/1987, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, 199 pages.

*Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, catalogue d'exposition au Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 1<sup>er</sup> juin au 12 septembre 1983, Paris, Editions des Arts Décoratifs, Herscher, 1983, 351 pages.

*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.

*Montréal Exposition 67, Terre des Hommes*, Paris, Banque Nationale de Paris, 1967, 96 pages.

*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.

*The Italian metamorphosis 1943-1968*, catalogue d'exposition au Guggenheim Museum, New York, en 1994-1995, 727 pages.

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.

\_\_\_\_\_, GUIHEUX, Alain (dir.), *La Ville, Art et architecture en Europe. 1870-1993*, catalogue d'exposition au Centre Pompidou, Paris, de février à mai 1994, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1994, 467 pages.

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.

KLOTZ, Heinrich, *Vision der Moderne. Das prinzip konstruktion*, catalogue d'exposition au Deutsches Architektur Museum du 06/06 au 17/09/1986, Munich, Prestel, 1986, 485 pages.

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.

### **Actes de colloques**

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.

### **Ecrits et articles d'architectes**

BUCKMINSTER-FULLER, Richard, *Utopia or oblivion, the prospects for humanity*, Londres, Allen Lane, The Penguin Press, 1970, 416 pages.

\_\_\_\_\_ *Neuf chaînes pour la lune*, Paris, Hachette, 1973 [1938], 330 pages.

\_\_\_\_\_ *Synergetics : explorations in the geometry of thinking*, New York, Macmillan Publishing, 1975, 876 pages.

CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Editions du Linteau, 2005, 213 pages.

DOMENIG, Günter, HUTH, Eilfried, « Propositionen », *Bauen + Wohnen*, n°5, 1967, p.183.

GARNIER, Charles, *Le nouvel Opéra de Paris*, Paris, Ducher, 1878-1891, en trois tomes.

GREGOTTI, Vittorio, *Le Territoire de l'architecture*, Paris, L'Equerre, 1982 [1966], 167 pages.

GROPIUS, Walter, *The New architecture and the Bauhaus*, Londres, Faber & Faber Limited, 1935, 112 pages.

KOOLHAAS, Rem, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Marseille, Parenthèses, 2002 [1978], 318 pages.

Le CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994 [1925], 284 pages.

- 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.
- LYNCH, Kevin, *L'Image de la cité*, Paris, Dunod, 1969 [1960], 222 pages.
- OTTO, Frei, « Imagination et architecture essai d'une vision d'avenir », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°102, 1962, p.89-93.
- \_\_\_\_\_ « Creation, creativity and architecture », *Architectural Design*, juillet 1975, p.399.
- \_\_\_\_\_ *Architecture et bionique : constructions naturelles*, Denges, Delta et Spes, 1985, 151 pages.
- PARENT, Claude, *Entrelacs de l'oblique, Claude Parent architecte*, Paris, Le Moniteur, 1981, 183 pages.
- PICHLER, Walter, *Walter Pichler, Bilder*, Salzburg, Residenz Verlag, 1986, 223 pages.
- RIBOULET, Pierre, *Naissance d'un hôpital*, Besançon, Editions de l'imprimeur, 1994 [1988], 133 pages.
- ROSSI, Aldo, *L'Architecture de la ville*, Gollion, InFolio, 2001 (1966), 251 pages.
- ROTTIER, Guy, *Guy Rottier, arTchitecte de l'insolite*, Nice, Z'éditions, 1989, 159 pages.
- \_\_\_\_\_ « Cité Autobus », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°139, septembre 1968, p.62.
- \_\_\_\_\_ « Maison enterrée », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°139, septembre 1968, p.63.
- \_\_\_\_\_ « Maison volante », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°139, septembre 1968, p.65.
- \_\_\_\_\_ « Architecture à amortissement rapide », *Architecture, formes, fonctions*, n°16, 1971, p.269-271.
- ROTTIER, Guy, FRIEDMAN, Yona, « Nice Futur - Projet », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°139, septembre 1968, p.64.
- ROWE, Colin, KOETTER, Fred, *Collage city*, Cambridge (Mass), MIT Press, 1978, 185 pages.
- ST-FLORIAN, Friedrich, « Imaginary architecture », *Architectural Design*, n°7/6, vol. 40, novembre 1970, p. 542.
- SCHEIN, Ionel, *Espace global*, Paris, Vincent Fréal, 1970, 20 pages.
- \_\_\_\_\_ *Pour Paris: anatomie d'une jungle*, Paris, J. Fréal, 1972, 58 pages.

SCHOFFER, Nicolas, *La Ville cybernétique*, Paris, Denoël Gonthier, 1972 [1969], 211 pages.

SCHULZE-FIELITZ, Eckhard, « Entretien avec Stephan Strauß », *Der Baumeister*, septembre 1999, p.42.

SMITHSON, Alison, *The emergence of Team 10 out of CIAM*, Londres, Architectural Association, 1982, 108 pages.

SOLERI, Paolo, « Utopie et (ou) révolution », *Architecture, formes, fonctions*, n°16, 1971, p.57-59.

\_\_\_\_\_ *Arcologie : La Ville à l'image de l'homme*, Roquevaire, Parenthèses, 1980, 122 pages.

VENTURI, Robert, « A Justification for a Pop architecture », *Arts and Architecture*, avril 1965, p.22.

\_\_\_\_\_ *Complexity and contradiction in architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1966, 143 pages. (Première traduction française, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1971, 135 pages).

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1972, 192 pages.

VIOLLET-le-DUC, Eugène, *Histoire d'un dessinateur : comment on apprend à dessiner*, Paris, J. Hetzel, 1879, 304 pages.

WRIGHT, Frank Lloyd, *The Future of architecture*, New York, Horizon Press, 1953, 326 pages.

\_\_\_\_\_ *The Living city*, New York, Horizon Press, 1958, 222 pages.

## Articles

« Dibattito sulle scuole di architettura in Italia », numéro spécial, *Casabella*, n°287, mai 1964.

« Recherches », numéro spécial, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°115, juin-juillet 1964.

« Metamorphosis », numéro spécial, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°135, décembre 1967-janvier 1968.

« Structures », numéro spécial, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°141, décembre 1968-janvier 1969.

« La Ville », numéro spécial, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°153, 1970-71, p.3-100.

« A flying holiday house by Guy rottier and Charles Barberis », *Architectural Design*, janvier 1965, p.5.

« Cinq questions à Le Corbusier », *Zodiac* n°7, 1960, p.50-51.

« Exposition universelle et internationale 1967 à Montréal », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°121, juin-juillet 1965, p.VII.

« Forecasting tomorrow's world », *RIBA Journal*, vol. 74, n°12, décembre 1967, p. 537-541.

« Mobiles planen, mobiles baunen », *Bauwelt*, n°21, mai 1958.

« Osaka 70 », *Domus*, n°476, juillet 1969, p.ii.

« Structure of motion in the city », *Art in America*, janvier 1969, n°57, p.66-75.

BUCKLEY, Craig, « From absolute to everything, taking possession in "Alles ist architektur" », *Grey room*, n°28, été 2007, p.108-122.

DAMRAU, Karin, « Beyond solidity. Inventions, spaces and concepts for the elements of air and water », *Architectural Design*, n°3/4, 1999, p.22-33.

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.

FOUCAULT, Michel, « Des Espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p.46-49.

FRAMPTON, Kenneth, « Du néoproduktivisme au post-modernisme », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°213, février 1981, p.2-6.

GAILLARD, Marc, « Paul Maymont, le fantastique concrétisé », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°115, juin-juillet 1964, p.30.

GOULET, Patrice, « Frederic Kiesler », *Aujourd'hui, Art et Architecture*, n°53, mai-juin 1966, p.30-31.

HOWARTH, Thomas, « Background to Architectural Education », *Journal of Architectural Education*, vol. 14, n° 2, automne 1959, p. 25-30.

IVAIN, Gilles, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p.15-20.

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.

LEGER, Fernand, « A New realism – the object », *The Little Review* (New York), hiver 1926, p.7-8 (texte écrit en décembre 1925).

LEWIS, Glanfyll, « Underwater living », *New Society*, 24 avril 1969, p.627-628.

MIDAL, Alexandra, « 1969 : design année zéro », *Les Cahiers du MNAM*, n°84, été 2003, p.87-107.

PICON, Antoine, « Une Utopie américaine, le monde de Buckminster Fuller », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n°40, 2<sup>e</sup> trimestre 1997, p. 101-112.

QUERRIEN, Max, « La Création architecturale, les raisons d'une crise », *AMC*, n°25, mars 1972, p.1-4.

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.

SONZOGNI, Valentina, « Frederick Kiesler et la Maison sans fin », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°349, novembre-décembre 2003, p.48-57.

STAVRINAKI, Maria, « Entre ciel et terre, l'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes », *Les Cahiers du MNAM*, n°80, été 2002, p.80 à 106.

STEEDMAN, Neil, « Student magazines in British architectural schools », *Architectural Association Quarterly*, vol. 3, n°3, été 1971, p.36-40.

### **Articles consultables uniquement sur Internet**

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, [http://www.univ-mlv.fr/~www-ltmu/groupe\\_documents/doc\\_pdf/APUR\\_barles\\_0505\\_light.pdf](http://www.univ-mlv.fr/~www-ltmu/groupe_documents/doc_pdf/APUR_barles_0505_light.pdf)

DARO, Carlotta, « L'architettura radicale e la critica », *Arch'it, rivista digitale di architettura*, 5 mai 2003, article consultable sur Internet à l'adresse suivante <http://architettura.supereva.com/files/20030505/index.htm>

## 7. Histoire de l'art

### Ouvrages généraux

BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du Mal – Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990, 180 pages.

CENDRARS Blaise, *Aujourd'hui*, Grasset, Paris, 1931 (texte écrit en 1929), 250 pages.

GAUVILLE, Hervé, *L'art depuis 1945, groupes et mouvements*, Paris, Hazan, 1999, 207 pages.

GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, l'Eclat, 1966, 155 pages.

MASINI, Lara-Vinca, *Umanesimo, disumanesimo nell'arte europea 1890-1980*, Milan, Silvana Editoriale, 1980, 172 pages.

MUMFORD, Lewis, *Technics and civilization*, New York, Harcourt Brace, 1934, 495 pages.

NEUMANN, Erich, *Art and the creative unconscious : four essays*, New York, Pantheon Books, 1959, 232 pages.

### Catalogues d'expositions

*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.

*Lucio Fontana*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, du 13/10/1987 au 11/01/1988, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, 416 pages.





# ANNEXES



## ANNEXE 1

### ENTRETIEN AVEC DENNIS CROMPTON

Londres, 1<sup>er</sup> mai 2004

Note : pour plus de commodité de lecture, les traductions sont proposées directement sous le texte original.

Eve Roy (ER)                      Let me ask you some more questions about the architectural drawing in and of itself: I think it has a very special identity... It's not really a tool, and not really a work of art...

*ER Permettez-moi de vous poser d'autres questions sur le dessin d'architecture. Je crois qu'il a une identité bien particulière... Ce n'est pas vraiment un outil, ni véritablement une œuvre d'art...*

Dennis Crompton (DC)    I think you have to try to understand our background. We were all trained as architects in the 1950s, so our training was in formal architectural representation, therefore you drew plans, sections, and elevations, and eventually hand-executed sketches in order to draw axonometrics and isometrics and then sometimes you might draw in perspective, or somebody else might do an artist representation of the building.

*DC Je pense qu'il faut essayer de comprendre nos origines. Nous avons tous été formés en tant qu'architectes dans les années 50, et notre formation consistait à faire des représentations d'architecture, donc on esquissait des cartes, des sections, et des élévations, et éventuellement des croquis à main levée pour les axonométries et isométries et puis quelquefois on dessinait en perspective, ou quelqu'un d'autre faisait une représentation artistique du bâtiment.*

So our way of drawing was taught to us by people from within that context, and mostly Modernist architects with all that sort of puzzle background in terms of education itself. So, our way of drawing had to be re-learned over the period of Archigram. So, suddenly, some 2 or 3 years in to our work, the medium of collages started to appear, and then abstract drawings started to appear, it's interesting I don't know if you've looked in particular at Mike Webb's work, but if you look at the *Furniture Factory* which is from

1958, it's a very straightforward architectural representation, (...) based on a *specific* technique he developed.

*Alors la manière de dessiner que nous avons adoptée nous a été enseignée par ceux qui faisaient partie du contexte, pour la plupart des architectes modernes qui avaient déjà une formation et une expérience vécue complexes. Donc, notre manière de dessiner a du être réapprise pendant l'ensemble de la période d'Archigram. Alors, assez soudainement, après deux ou trois années de travail, le medium du collage a commencé à apparaître, suivi par des dessins d'abstraction, c'est intéressant – je ne sais pas si vous avez déjà vu le travail de Mike Webb, mais si vous regardez la Furniture Factory qui date du 1958, ce sont des représentations d'architecture (...) basées sur une technique spécifique qu'il a développée.*

So, it's probably architecture stylistically designed, but in effect it was an architectural project with plans, sections, and elevations... not respective to scale, plans, sections, and elevations... But then if you look with a critical eye Mike Webb's work now, which you can see up in the gallery, it has very little relationships to that form of expression and well over the years, Michael, more than any of us I think, has just taught himself to use all the media and to work through drawings, but with concepts which are not based on plans, sections, and elevations... at least not directly... I mean he... none of us can escape from our background, our training... But it has changed...

*Alors il s'agit d'architecture dessinée de façon très stylisée, mais il s'agissait d'un projet architectural comprenant des plans, des sections, et des élévations... pas forcément à l'échelle, des plans, des sections, et des élévations... Mais si l'on regard le travail de Mike Webb aujourd'hui avec un œil critique, ce que vous pouvez aller voir à la galerie, vous verrez qu'il y a très peu de relation avec cette forme d'expression dans sa singularité et cela à travers toute cette période, Michael, plus qu'aucun d'entre nous je crois, a appris tout seul à manier toutes sortes de media et à travailler les croquis et les dessins en série, mais par rapport aux concepts qui n'étaient pas basés sur des plans, des sections, et des élévations... au moins pas directement... je veux dire qu'il... aucun d'entre nous ne pourra prétendre échapper à ses origines [en matière d'enseignement, de formation]... Mais tout cela a changé...*

ER So, in a way, we sense when we look at your drawings, that you were indeed inventing a new way of expressing architecture...

*ER Alors, dans un sens, nous avons l'impression, en regardant vos dessins, vos esquisses, que vous étiez en train d'inventer une nouvelle manière d'exprimer l'architecture...*

DC Yes, yes, sure...

DC *Oui, oui, c'est certain...*

ER And I think it's linked with your conception of communication ?

ER *Et j'imagine que tout cela est lié à votre conception de la communication au sens large ?*

DC Yes, yes... I mean the problem that quickly arose with the drawings was that we were talking about the way that architecture might respond to changing conditions. Now, drawings are useful for lots of things but are not an easy medium for expressing that sort of concept... So, you then get drawings that have perhaps become cartoons... Where they have people talking on... on the drawing... or people doing things, and the drawing starts to try to express change within the static frame of the drawing itself, so then you move in closer you get the context so that you can see the conditions of the (...) whatever it might be, the environment, following shifts in the weather, following differing times of the day, or different times during the years of its existence... But that sort of representation didn't exist in architectural drawings...

DC *Oui, oui... Je veux dire que la problématique qui s'est rapidement imposée à travers les esquisses, c'était qu'elles traitaient de la façon dont l'architecture peut répondre au contexte des changements fondamentaux de formalités et d'exigences [de conditions]. Alors, les dessins sont utiles pour beaucoup de choses mais il ne s'agit pas d'un médium facile dans l'expression de ce concept... Donc, vous avez des dessins qui sont peut-être des bandes-dessinées... où l'on trouve des personnages qui parlent sur... par-dessus le dessin... ou des personnages qui font n'importe quoi, et le dessin commence à exprimer un changement à l'intérieur du cadre statique du dessin en soi, alors vous vous rapprochez encore plus près et vous voyez le contexte ainsi décrit et vous pouvez percevoir les conditions du (...) peu importe de quoi s'agit-il, de l'environnement, suivant les changements dans le temps, suivant les différentes heures de la journée, ou à des moments divers au cours de son existence... Mais ce type de représentation n'existait pas dans les dessins d'architecture.*

ER Yes, yes, and that's why I'm interested in, you know... That's why I've made this my main focus to work through, since studying the life of the group - it has been already done, I think; people have done research on the group, and concerning the social problems you were working on at the time, etc. But getting to the real question of the novelty of your representations, I think that's more the central issue. (...)

ER *Oui, oui, et c'est la raison pour laquelle je m'intéresse à ces sujets, vous savez... C'est pourquoi j'entreprends de centrer mon étude sur de ces questionnements, puisque le fait d'étudier la vie et les*

*activités du groupe dans son ensemble – cela a déjà été fait, je crois ; il y a ceux qui ont entrepris des recherches sur le groupe, et sur les problèmes sociaux qui vous concernaient à cette époque, etc. Mais pour en revenir à la question centrale de l'originalité de vos représentations, je pense qu'il s'agit de la problématique la plus pertinente...*

ER I have questions about the models, because it's quite different when you are in 3 dimensions; they are totally new too. Were they a way for you to show that the projects were indeed buildable ? Or were they just a way of conceptualising in 3 dimensions ?

*ER J'ai encore quelques questions concernant des maquettes, parce que les considérations ne sont plus les mêmes lorsque vous travaillez en 3 dimensions ; elles sont très innovantes. Est-ce qu'il s'agissait d'une manière de démontrer qu'il y a des projets qui sont effectivement constructibles ? Ou est-ce qu'elles représentaient simplement une manière de conceptualiser une idée en 3 dimensions ?*

DC Hum... Which model is it you said you were referring to ?

*DC Alors... C'est à quelle maquette que vous faites référence ?*

ER Hum... for example the *Living Pod*.

*ER Alors... par exemple le Living Pod.*

DC I mean that was made in 1966, it was made in Blacksburg Virginia, where David and Michael were teaching at the time. And I think it's just... the model itself was an architectural form which I mean, I suppose, the construction point of reference was just an early blob sort of building but I had never thought about that before... But it's a sculptural shape.

*Je voudrais préciser qu'elle a été fabriquée en 1966, à Blacksburg, dans l'état de Virginie, où David et Michael enseignaient à ce moment-là. Et je pense que c'est seulement... la maquette en soi testait une forme architecturale que, je veux dire, je crois, un type préliminaire du blob faisant référence aux constructions, mais c'est une chose à laquelle je n'ai pas vraiment pensé jusqu'ici... Cependant, il s'agit d'une forme sculpturale.*

Although there are drawings of it, you can't understand its form without the model, for the drawings themselves or the regular architectural drawings don't give you the idea of the 3 dimensions of the built space. But from my point of view, you also need to see

Ionel Schein's models. He was making a lot of models at the same time... or before we've made models.

*Bien qu'il existe des dessins de la maquette, on ne peut pas véritablement comprendre sa forme sans le modèle d'origine, puisque les dessins eux-mêmes, pas plus que les dessins d'architecture standards, ne montrent pas les 3 dimensions de la conception de l'espace construit. Mais en ce qui me concerne, d'après moi, vous devriez aussi voir les maquettes faites par Ionel Schein. Il fabriquait beaucoup de maquettes à l'époque... ou même avant que nous ayons fabriqué des maquettes.*

And that sort of proposal of the idea of a capsule, (...) I think that, you know, in fact we hadn't met at that time. I think we didn't meet anytime within the late 1960s, but I don't think there's a sort of direct causal relationship... but making the model in that case was the only way to demonstrate the thought. So... but we didn't make many models actually... (...)

*Et ce type de proposition de l'idée d'une capsule, (...) je crois que, vous savez, en fait nous nous sommes pas rencontrés à la fin des années 1960, mais je ne crois pas qu'il y ait un lien essentiel à établir...mais fabriquer une maquette, dans ce cas, était le seul moyen de démontrer la pensée. Alors... mais nous n'avons pas fait beaucoup de maquettes en vérité... (...)*

ER I was also questioning myself about whether Reyner Banham had given you some elements about the American culture...

*ER Je me suis posée la question à savoir si Reyner Banham vous avait donné quelques informations concernant la culture américaine...*

DC Well, that came from a number of places, not as much from Banham as other people actually. I mean at the same time as we were starting, there was the well established Independent Group, and you had people like Richard Hamilton who became very interested in popular culture. They became very interested in American comics, and in American culture. And we were interested, from a distance; I mean it was part of the scene, for anyone who has actually got to America... But you had in the early 1960s... You had the influence of American movies, particularly, American jazz music, American authors, the books...

*DC En fait, cette information nous est parvenu par des voies différentes, pas forcément de Banham, mais par bien d'autres sources, en vérité. Je veux dire qu'au moment où nous avons commencé ensemble, il y*

*avait l'Independent Group, et vous aviez des personnes comme Richard Hamilton qui lui s'intéressait beaucoup à la culture américaine. En nous nous y sommes intéressés, à distance ; Je veux dire que tout cela faisait partie de l'ambiance en général, pour tous ceux qui sont allés aux Etats-Unis... Mais aussi vous aviez au début de la décennie des années 1960... Vous aviez en plus l'influence des films américains, en particulier, la musique du jazz américain, les écrivains américains, les livres...*

**ER** Yes! We can feel that this influence was really important to everyday life...

*ER* Oui! Nous pouvons sentir le fait que cette influence avait beaucoup d'importance dans la vie quotidienne...

**DC** Yes! I can't remember meeting any actual Americans by that time on the other hand, you know, it's the culture that we were interested in, I don't (...) It was quite a bit later since then, I think, in terms of any of American designers artists... but, no. Banham was an early traveller, and he himself was totally committed to Los Angeles and American West Coast culture. Have you seen the movie he made about Los Angeles ?

*DC* Absolument! Je ne me souviens pas avoir rencontré des personnes de nationalité américaine à cette époque, mais d'un autre côté, vous savez, c'était la culture qui nous intéressait, je ne (...) C'était un peu plus tard après, je pense, en ce qui concerne les artistes-dessinateurs [designers] américains...mais, non. Banham était un grand voyageur très tôt, et lui-même était totalement passionné par Los Angeles et la culture de la Côte Ouest américaine. Est-ce que vous avez vu le film sur Los Angeles ?

**ER** Yes, and I read some books by him, and some on him. And it was told he made the Archigram group known in America...

*ER* Oui, et j'ai lu déjà quelques livres qu'il a écrit, et quelques-uns sur lui. Et il m'a été dit que c'était lui qui a pu faire connaître le groupe Archigram aux Etats-Unis...

**DC** Yes... I mean it's become a mythical story almost. When we eventually produced the issue of *Archigram*, the one with the spaceman on the front, which you see upstairs, hum... Peter was bringing a part of them with him and we did them all together in the Taylor Woodrow offices ...

*Oui, je voudrais dire que c'est devenu un récit quasiment mythique. Lorsque nous avons publié le numéro d'Archigram, celui où l'on voit un astronaute en couverture, que vous verrez en haut [dans la*



*galerie]...Peter en transportait toujours quelques-uns avec lui et nous avons travaillé dessus tous ensemble aux bureaux de Taylor Woodrow...*

There was a central page which is a pop-up page, we cut on the desks of Taylor Woodrow's office... and Peter was bringing some of them to the evening meetings, and Banham met him at the supermarket, (...) and Banham said to Peter that he was going to America the following day, and Peter gave him a couple of issues of Archigram's to take with him to show people.

*Il y avait une page centrale, c'était une page pop-up, qu'on a découpée sur les tables du bureau de Taylor Woodrow...et Peter amenait encore quelques copies à ces réunions du soir, et il a rencontré Banham au supermarché, (...) et Banham a raconté à ce moment qu'il partait le lendemain pour l'Amérique, et Peter lui a ensuite passé quelques numéros d'Archigram pour qu'il les emporte, afin de les montrer autour de lui.*

And a couple of days later Banham was in New York talking with Johnson and gave him an issue. Then Johnson, talking with Peter Blake, who is a well known – he was the head of one of the major American magazines – a well-known critic, and both of them were not told correctly of the sort of presentation Archigram was producing. And it appeared in the next issue of the magazine. Peter Blake was the editor, and Banham... We became known.

*Et quelques jours plus tard Banham se trouvait à New York, discutait avec [Philip] Johnson et il lui a donné un numéro. Puis Johnson, en conversation avec Peter Blake, qui est très connu – il était à la tête d'une revue américaine importante [Architectural Forum] – c'était aussi un critique célèbre, et tous les deux n'étaient pas vraiment au courant du type de présentations que le groupe Archigram produisait en réalité. Et cela apparaissait dans le prochain numéro de la revue. Peter Blake était éditeur, et Banham...On a pris connaissance de notre existence à ce moment-là.*

But Banham certainly went to the States lecturing and talking about (not just us), but also talking about what was going on in England at the time. So he would talk about us, talked about Cedric Price, talk about Arthur Quarmby who was doing funny things with plastics at the time, so Banham was introducing English culture in the States. You've read *The Four Ecologies* ?

*Mais Banham est parti aux Etats-Unis très certainement afin de donner des conférences et parler non seulement de nous, mais aussi de tout ce qui se passait en Angleterre à cette époque. Alors il parlait de*

*nous, de Cedric Price, d'Arthur Quarmby qui faisait de drôle des choses avec la matière plastique à ce moment-là, et Banham présentait toute cette culture anglaise aux États-Unis. Avez-vous lu The Four Ecologies ?*

ER Yes.

*ER Oui.*

DC Yes, I mean Banham was very important, very influential, and a very good friend of ours...

*DC Oui, je veux dire que Banham était un homme important, [un homme charismatique], un homme d'influence, pour nous, un ami proche...*

ER For example, when you read through his books, in lots of them you find he talks about the Archigram group, so in a way I thought maybe he had helped the group to become known...

*ER Par exemple, quand on lit ses livres, il parle dans plusieurs d'entre eux du groupe Archigram, alors dans un sens je croyais qu'il avait aidé le groupe à être connu...*

DC To me, that isn't his major contribution, 'cause it's much more personal... 'cause Banham was a very interesting person, for he bridged everything from a sort of popular journalist through to a really high class academic.

*DC Pour moi, cela ne représente pas sa contribution majeure, parce que c'est bien plus personnel que ça... parce que Banham était quelqu'un de très intéressant, dans le sens où il associait le journaliste et la noblesse intellectuelle.*

So he could talk with a very wide range of people, he would write articles not exactly in the popular press, but in... that which what was the (...) a very well circulated journal - *New Society*, which was a very popular magazine of the time, not a sort of tabloid, that sort of rag, but that which most everybody who read them were particularly interested in. *New Society* could be one of the things that most people were reading. So he was writing in that. And then he was also a contributing review critic. So he was publishing more academic intellectual work in *Architectural Review*. (...)

*Donc il pouvait discuter avec un grand nombre de personnes, il écrivait des articles non pas pour la presse populaire vraiment, mais dans le... qui était en effet le (...) un journal qui avait une grande diffusion - New Society, une revue très appréciée à cette époque, pas non plus une sorte de tabloïde, pas ce type de chiffon, mais que la plupart des gens trouvait intéressant. New Society était certainement l'une des revues les plus lues. Donc il écrivait pour cette revue. Et par ailleurs il contribuait en tant que critique à différentes revues. Et il publiait aussi un travail véritablement intellectuel (voire universitaire) pour l'Architectural Review. (...)*

Well I'm still trying to finish reading again the *Ages of the Masters*... Have you seen that book ? I mean, it's a great book ! He goes through every type of architecture you can think of, every building, and he gives his particular view. It's a personal view, and it's a critical view. (...)

*Donc j'essaie toujours de terminer le livre Ages of the Masters... Est-ce que vous connaissez ce livre ? Je veux dire, c'est excellent ! Il considère tous les styles d'architecture que l'on pourrait imaginer, et pour chaque bâtiment, il donne son avis. C'est une vision très personnelle, également un regard critique (...).*

DC Have you seen the little catalogue from the « This is tomorrow » exhibition ?

*DC Est-ce que vous avez vu le petit catalogue de l'exposition intitulée « This is tomorrow » ?*

ER Yes! I did, because I think I need to study the Independent Group and Alison and Peter Smithson, and Theo Crosby if I want to understand the background of the period I study, so...

*ER Oui! Je l'ai vue, parce que je pense que je dois étudier l'Independent Group et Alison et Peter Smithson, et Theo Crosby si je souhaite comprendre l'origine de la période que j'étudie dans mon étude, alors...*

DC Yes... There are two things I have to do now. One is to describe our time within history, 'cause it's no longer an (...) you know the present is no longer an extension of that past, so many things have changed! But the thing which is really difficult for the focus of your study, but very important, was the generosity of everybody. There was no rivalry between ourselves and any of the other group designers like Coop Himmelb(l)au, and Yona Friedman, Ionel Schein, and it could be any other, and later on the Americans... and it was great, everybody was friends and...

DC *Oui... Il y a deux priorités pour moi maintenant. La première est de décrire notre temps dans l'histoire, parce que ce n'est plus un (...) vous savez, le présent n'est plus une extension du passé, il y a tant de choses qui ont changé ! Mais ce qui est très difficile à cerner pour votre étude, mais qui constitue un point très important, c'était la générosité de tout le monde. Il n'y avait aucune rivalité entre nous et d'autres groupes de dessinateurs comme Coop Himmelb(l)au, et Yona Friedman, Ionel Schein, et bien d'autres, et plus tard des américains...et c'était formidable, tout le monde était ami et...*

ER Yes, that's what I'd like to explain in my study, that kind of unity, that movement...

ER *Oui, c'est exactement ce que j'aimerais traiter dans mon étude, ce genre d'unité, ce mouvement...*

DC 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, and he's a lovely man... He's now very ill, and not reachable, you know he no longer can really communicate... But he, and people like Theo and the Smithsons 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... Maintenant il est très malade, il est injoignable, vous savez il ne peut plus vraiment communiquer... 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... (...)*

ER Another question I wanted to ask was about the expandability and ephemeral or mobile character of most of the constructions you projected. What did it stem from ? Do you think it could have happened ?

*ER Une autre question que je voudrais vous poser concerne la consommabilité, et le caractère éphémère et mobile de la plupart des constructions que vous avez développées. D'où cela vient-il ? Est-ce que vous pensez que cela aura pu avoir lieu ?*

DC Yes, and in a way, it did! To understand where it stems from, you have to imagine that by that time, you had this world urgency, and you get something like... Well, imagine you get a big earthquake in Turkey, or something... The local infrastructure, even before the earthquake, couldn't respond to a disaster situation, they just didn't have the resources. So, you have this object, which contains all the communication systems, all the hospital systems, all the educational systems, and it can be floated out there one way or another, and respond!

*DC Oui, et d'une certaine manière, cela a fonctionné ! Afin de comprendre d'où cela vient, il faut imaginer qu'à ce moment-là, il y avait de l'urgence à grande échelle, et vous aviez quelque chose de ce genre... Bon, imaginez-vous un immense tremblement de terre, ou quelque chose comme ça... L'infrastructure locale, même bien avant le tremblement de terre, ne pouvait pas répondre à une telle situation désastreuse, il n'avaient simplement pas des ressources. Alors, vous avez cet objet, qui contient tous les systèmes de communication, tous les réseaux d'hôpitaux, tous les systèmes d'enseignement, et ils peuvent être installés d'une manière ou d'une autre et pour une raison ou un autre, ils répondent à la demande !*

ER Yes, I understand... That's very interesting as an emergency solution...

*ER Oui, je comprends fort bien... C'est intéressant dans une situation d'urgence...*

DC Yes, but also (...) ! I mean if you, I don't know if you saw it, it's probably in French newspapers 'cause it's in English newspapers, there's an ocean liner floating around somewhere... That's a complete world, a complete city... And you have to be very rich to be an occupant of this city. But you buy an apartment on this ocean liner, and, you know, and it goes to Monaco for the Carnival, it goes to Nice for the film festival, it goes to the Montreux Jazz festival... It's just a sort of itinerary. You know, these people are very laid back and convinced; the city goes wherever the action is! (...)

*DC Oui, mais aussi (...) ! Je veux dire que si vous, je ne sais pas si vous l'avez vu, c'était probablement dans les journaux français parce qu'on le trouve dans les journaux anglais, il y a un paquebot qui circule dans les eaux quelque part... C'est un monde à part, une ville entière... Et il faut être très riche pour faire partie de cette ville. Mais si vous achetez un appartement sur ce paquebot, et, vous savez, et il part pour Monaco pour le Carnaval, il passera par Nice pour la grande fête du cinéma, il ira à Montreux pour le festival de Jazz... C'est simplement une sorte d'itinéraire. Vous savez, ces personnes sont totalement à l'aise, et ils sont convaincus, la ville va où il y a de l'action ! (...)*

Let's take the example of the *Walking city* of Ron Herron to answer your question. I went to Seattle a couple of years ago, I was there to install an exhibition, and my daughter helped me, she wanted to see the bay, so we went on the boat that takes you into the city and we were travelling along in this boat and there was this guy, the captain or whatever, who stopped the engines and said "sorry, but we've just got to wait here for 5 minutes or so, because there's a barge going through this channel"

*Prenons l'exemple des *Walking city* de Ron Herron afin de répondre à votre question. Je suis allé à Seattle il y a quelques années, j'y étais afin de participer à l'installation d'une exposition, et ma fille m'a aidé, et elle voulait voir la baie, alors nous nous avons pris le bateau pour sortir de la ville et, alors que nous nous trouvions dans ce bateau, un type, le capitaine, ou quelque chose comme ça, arrête les moteurs, et dit « désolé, mais nous devons attendre encore environ 5 minutes, parce qu'il y a une barge qui traverse le canal »(...)*

(...) and apparently they have settlements in Northern Alaska with which they can do all their prospecting and extractions and so on, but they don't build the buildings there, they build the buildings in Seattle! And when the building wants to be refurbished, or they want a new building, they just take it up from Seattle, up to the town in Alaska. You know, that's a floating city, you know, OK it was not on legs, it was on a barge, but it was basically the same idea... So, in many ways, it's already happening! You don't see something that actually looks like Ron's drawing, but the concept... the drawing was an expression of a concept, it was the concept which was important...

*(...) et apparemment il y a des établissements dans le nord de l'Alaska dans lesquels ils peuvent faire toute la prospection et les extractions et autre, mais ils ne bâtissent pas les bâtiments là-bas, ils les construisent à Seattle ! Et lorsque le bâtiment doit être rénové, ou lorsqu'ils souhaitaient en avoir un nouveau, ils l'amènent tout simplement du Seattle, jusqu'à la ville d'Alaska concernée. Vous savez, c'est une ville flottante, vous savez, d'accord elle n'était pas montée sur des jambes, c'était sur une barge, mais il s'agit à peu près de la même idée... Alors, de différentes façons, cela se passe déjà ! On ne voit*

*pas vraiment quelque chose qui ressemble aux dessins de Ron, mais le concept...le dessin était l'expression d'un concept, et c'était le concept qui avait de l'importance...*

ER Yes! And that's a thing I often say in France, when I talk about your work, I say you were anticipating lots of things which are real today, that's incredible...

*ER Oui! Et c'est quelque chose que je dis souvent en France, lorsque je fais référence à votre travail, je dis que vous étiez en pleine période d'anticipation de choses qui existent bel et bien aujourd'hui, et c'est incroyable...*

DC Yes, yes, yes... I think... I often get asked, and we often get criticized for the implausibility of its solutions for architecture and building and we've never built anything, and all that sort of things... And my response has always been the same: there's a need in the whole architectural and the current contemporary design profession, for the people who are testing ideas on (...), and you have research in medicine and in any other activity, there are people who live to do the research! As well as people who are doing it! I don't have any problem with architects who build...

*DC Oui, oui, oui... Je crois... On me pose souvent la question, et nous sommes souvent critiqués pour la manque de faisabilité de nos solutions proposées pour l'architecture et pour la construction et parce que nous n'avons jamais construits, toute ce genre de choses... Et ma réponse a toujours été la même : il existe un besoin surtout dans la profession du design et de l'architecture à l'ère contemporaine, de personnes qui expérimentent leurs idées (...) et vous avez la recherche en médecine et dans d'autres activités, il y a des personnes qui vivent pour la recherche ! Autant que de personnes qui pratiquent ce métier ! Je n'ai rien contre les architectes qui construisent...*

ER Ahahah...

*ER Ahahah...*

DC But they need to be supported by research. Now, there is research in building because, you know, there are all sorts of building establishments who test materials for their power of transmission or their insulation qualities or their weight or straight lines or whatever else... But there's no institution that looks upon design or architecture in an experimental way...

*DC Mais ils ont besoin de soutien par la recherche. Maintenant, il y a de la recherche dans le secteur du bâtiment parce que, vous savez, il y a toute sorte d'établissements de construction qui sont en train*

*tester leurs matériaux pour la puissance de leur transmission ou la qualité d'isolation ou le poids ou les lignes droites ou toute autre chose... Mais il n'y a pas d'institution qui s'intéresse à l'architecture ou au design de manière expérimentale...*

I mean, it all depends on voluntary groups like ourselves and I think, you know, the work we did over that time is much more valuable than if we had been setting buildings... You know, because building wasn't the point! In so many things, like *Walking city* or *Plug-in city*, and lots of other things, they're on a much larger scale... Now, every city that I've visited over 40 years has its problems with traffic, with density, the ways in which the particular city centre is being evacuated; and most particularly so, the car is a real problem in cities... Problems we were already working on by that time. (...)

*Je veux dire, tout dépend des groupes volontaires comme nous même et je crois, vous savez, le travail que nous avons fait pendant ce temps avait bien plus de valeur que si nous avions construit des bâtiments... Vous savez, parce que construire n'était pas notre objectif! Il y a tant de choses encore, comme *Walking city* ou *Plug-in city*, et encore d'autres considérations, à une bien plus grande échelle... Aujourd'hui, chaque ville que je visite depuis une quarantaine d'années a des problèmes avec les embouteillages, avec la densité, avec la manière dont laquelle en centre-ville en particulier gère ses évacuation d'eau ; et plus particulièrement encore, la voiture est un vrai problème au sein de la ville... des considérations que nous avons déjà prises en compte à l'époque...*

ER Earlier, you told me that you had great relationships with other European groups, but you didn't mention the Italian ones, they were quite different, weren't they ?

*ER Précédemment, vous m'avez dit le fait que vous aviez d'excellentes relations avec d'autres groupes européens, mais vous n'avez pas mentionné les groupes italiens, ils étaient différent, n'est-ce pas ?*

DC They have become different, I mean they were dealing with different things than we were, or the Austrians were, in particular, Coop Himmelb(l)au and Haus-Rucker-Co... The Italians were certainly more political, but they enjoyed too (...) We didn't enjoy their politics, but we enjoyed their drawings... Humm... It's funny, you talk to Jungmann, and to Tonka, and Stinco, and all those guys, and it's very strange 'cause at the time, I mean, we knew them in the mid 1960s, and they weren't as political as they claim they are now! You know, life has changed. They were involved in the politics, but it was in a less... radical type of way. People like Claude Parent, and Virilio, I mean,



they were right in the middle of the Ecole des Beaux Arts when everything was happening there... But they were slightly a sort of abstracted conception, and the Austrian guys were just basically doing nice things, so...

*DC Ils ont beaucoup changé, je veux dire qu'ils étaient en train de gérer des considérations bien différentes des nôtres, ou du travail des Autrichiens, en particulier, Coop Himmelb(l)au et Haus-Rucker-Co... Les italiens étaient très certainement plus centrés sur la politique, mais ils se sont amusés aussi (...)  
Nous n'avons pas aimés leurs idées politiques, mais nous avons apprécié leurs dessins... Hmm... C'est drôle, si vous parlez à Jungmann et à Tonka, et Stinco, et toutes ces personnes, cela paraît étrange car à ce moment-là, je veux dire, nous les connaissions au milieu des années 1960, et ils ne soutenaient pas leurs idées politiques comme aujourd'hui ! Vous savez, la vie a beaucoup changé. Ils étaient impliqués dans la politique, mais d'une manière... bien moins radicale. Des personnes comme Claude Parent et Virilio, je veux dire, ils étaient fortement impliqués dans la scène de l'école des Beaux-Arts où tout se passait... Cependant, il y avait une conceptualisation à l'abstrait, et les Autrichiens étaient en train de faire de belles choses pour l'essentiel...*

ER Yes, they had an “action” dimension in their work, they liked to produce “events” or “happenings”... It's a little bit different from the English or the French approach... Maybe, tell me if I'm wrong, the Archigram opera or the Archigram rally were a way of “acting”, of producing things in front of people like they did...

*ER Oui, ils avait très certainement une dimension d' « action » dans leur travail, ils aimaient produire des « événements » ou des « happenings » ... C'est un peu différent en comparaison avec l'approche des français ou des anglais... Peut-être, corrigez-moi si j'ai tort, l'opéra Archigram ou l'Archigram rally étaient à la fois un moyen de mettre en place des « actions », de produire quelque chose devant les autres comme ils le faisaient...*

DC Not really... 'cause the rally was not about that... We invited everybody we could think of... So it was a meeting of friends, and a way of intermingling at a party...

*DC Pas vraiment... parce que la manifestation n'existait pas en tant que tel... Nous avons invité tout le monde que nous pouvions... Alors c'était un rencontre d'amis, une façon de se rencontrer lors d'une fête...*

ER Ok, and the opera ?

*ER D'accord, et au sujet de l'opéra ?*

DC The opera is a different thing. In the early 1970s, we were travelling around all over the world, and mostly in North America, but in actuality all over the planet, lecturing about Archigram.

*DC L'opéra est tout à fait différent. Au début des années 1970, nous avons voyagé partout dans le monde, et surtout en Amérique du Nord, mais en vérité partout dans le monde, en donnant des conférences au sujet d'Archigram.*

So, it might have been very interesting for the audience, but it was very boring for us talking about same things time and time again... So to cure the boredom, we automated the collective, any sort of response. We were (...) I was being interested in projection and communicating and all that sort of thing... So, in the early 1970s, we put it together, and it was like the signals were computer controlled, things functioning at that time based on the use of fingers on buttons on a scale.

*Alors, c'était peut-être très intéressant pour l'audience, mais c'était très ennuyeux pour nous qui étions obligés de nous répéter encore, encore, et encore... Donc, afin de remédier à cet ennui, nous avons automatisé l'esprit collectif, n'importe quel type de réponse. Nous étions (...) Je me suis intéressé à la projection et à la communication et tout ce genre de choses. Puis, au début des années 1970, nous avons tout rassemblé, et c'était comme des signaux contrôlés par ordinateur, les choses qui fonctionnent à ce moment-là par l'intermédiaire des doigts qui se déplacent sur la table de mixage (balances sonores).*

You could do a program and re-play which is inaudible on the tapes, and you could change between four projectors sometimes... So it was run like that, and it was just a collection of things that we've been talking about and showing ourselves how to do... it was like 3 quarters of an hour, so you had a lecture of 3 quarters of an hour, and 15 minutes of questions. So what can an audio tape truly reveal in its intrinsic value ? So it wasn't a considered statement, it was just taking what we were doing as a lecture at the time and translating it automatically...

*On pouvait faire exécuter un programme et faire redémarrer tout ce qui paraissait inaudible sur les cassettes, on pouvait les échanger parmi quatre projecteurs parfois... Donc cela fonctionnait comme ça, et ce n'était qu'une collection de choses dont nous avons discuté, tout ce que nous avons appris à faire nous-mêmes... cela durait trois-quarts d'heure, alors il fallait faire un discours pendant trois-quarts d'heure, avec 15 minutes consacrées à des questions. Alors comment démontrer en quoi consiste la valeur intrinsèque d'une cassette audio ? Donc ce n'était pas une communication bien réfléchie, c'était*

*simplement pour parler de ce que nous faisons le temps d'un discours à ce moment-là en le traduisant simultanément...*

ER Ok, and last question, I just wanted to ask you what you think about the adjective “radical” which is often used for all the groups of the 1960s, and I think it doesn't really fit Archigram (...)

*ER D'accord, et une dernière question, je voulais savoir tout simplement ce que vous pensez de l'adjectif « radical » qui est employé souvent et au sujet de l'ensemble des groupes des années 1960, et je ne pense pas que cela corresponde à Archigram (...)*

DC I think it's just a journalistic term... I mean it's just like utopia, you know, it means something that is short (...) ? Because, you know, if you take either word and substitute with “ordinary”, for the many, the sentence has no impact.

*DC Je pense que c'est un terme de journalisme... Je veux dire que c'est exactement comme l'utopie, vous savez, c'est quelque chose de très court (...) ? Parce que, vous savez, si vous prenez n'importe quel mot et le remplacez avec le mot « ordinaire », dans la plupart des cas, la phrase n'aura pas d'impact.*

You know, whereas if you describe this “radical” architecture, or “utopian” architecture, or whatever, people say “I know... There must be something that they're trying to say...” So we have never used words to describe ourselves, I do what I think is a funny lecture at the given moment, which is called “Roots”, and the subtitle is “it's all very ordinary”, and it's about my personal background as a small example, and it starts with several statements and I talk about my background, my hometown, which is a holiday resort in the North of England (...).

So, in the drawings, there's always a bit of commentary about the drawing itself, not a sort of serious and boring explanation, 'cause we're not like that, we enjoy publication, and all that sort of things, we tell jokes... We're all eccentrics...

*Vous savez, alors que si vous décrivez l'architecture « radicale », ou l'architecture « utopique », ou peu importe, les gens disent : « Je sais... Il doit y avoir quelque chose qu'ils veulent dire... » Alors nous n'avons jamais employé des mots afin de nous décrire, je fais ce que je pense être un discours amusant à un moment donné, ce que l'on appelle « Roots » [Racines], et le sous-titre est-ce « tout ce qui est ordinaire » , et cela raconte mes origines comme exemple simple, et cela commence par plusieurs déclarations et je parle de mes origines, de ma ville de naissance, qui est un lieu de vacances dans le nord de l'Angleterre (...)*

*Donc, dans les dessins, il y a toujours un peu de commentaire en ce qui concerne le dessin en soi, et non pas une explication ennuyeuse et grave, parce que nous ne sommes pas comme ça, nous aimons les publications [de nos idées], et tout ce genre de choses, nous faisons des blagues... Nous sommes tous des excentriques...*

**ER** So, definitely, I think the adjective « radical » is not...

*ER* Alors, en définitive, je crois que l'adjectif « radical » n'est pas...

**DC** I don't recognize it in...

*DC* Je ne le reconnais pas dans notre travail...

**ER** So, you're just architectural researchers ?

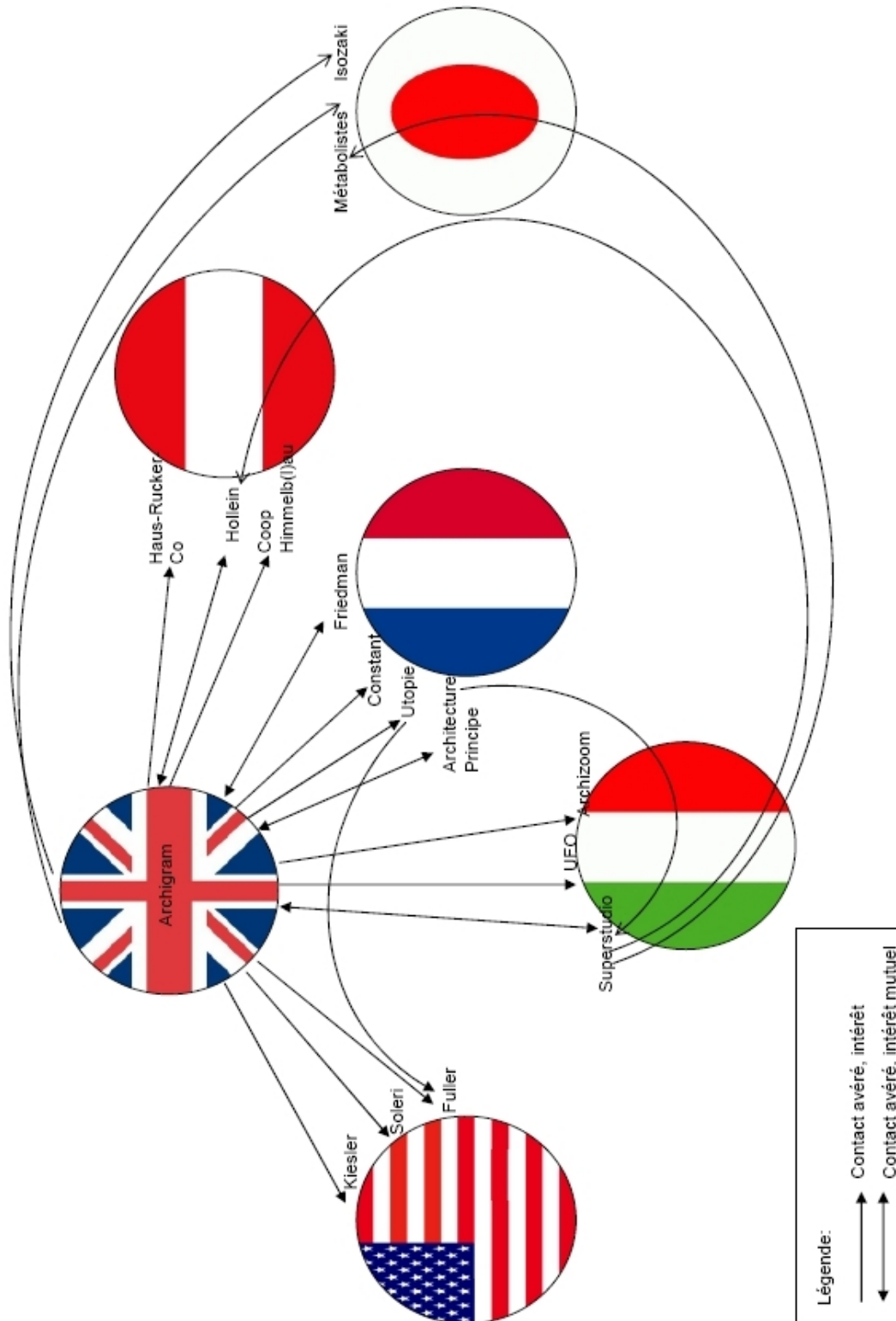
*ER* Alors, vous êtes des chercheurs en architecture tout simplement ?

**DC** Yes, but like I said, it's all very ordinary. I don't find it "radical", I think we've evolved... as far as I'm concerned, I need to respond to the others as well, 'cause we all come from different backgrounds. So what we were doing was reinterpreting our own experience, so what I've learned as a child in Blackpool is just reinterpreted in Archigram. But it isn't radical, 'cause it was already all that I had experience before, you know, this sort of Metropolitan use of building and structure, I think about Blackpool, its resident population is 125,000 people, but in the summer, 'cause it's a holiday resort, there are days when its population goes up to 800 000!!! Right ? And the town just absorbs them ! (...)

*DC* Oui, mais comme je l'ai expliqué, tout cela est très banal. Je ne trouve pas ça « radical », je crois que nous avons évolué... en ce qui me concerne, je dois répondre aux autres aussi, parce que nous avons tous des origines différentes. Donc ce que nous faisons à l'époque était une manière de réinterpréter notre propre expérience, alors ce que j'ai appris étant enfant est tout simplement réitéré dans Archigram. Mais ce n'est pas radical, parce que c'était déjà tout ce que j'avais vécu auparavant, vous savez, cette façon d'utiliser le bâtiment et la structure de façon métropolitaine, je pense à Blackpool, sa population permanente est de 125 000 personnes, mais en été, parce que c'est une destination touristique, il y a des jours où la population grimpe jusqu'au 800 000 !!! D'accord ? Et la ville les absorbe tout simplement...

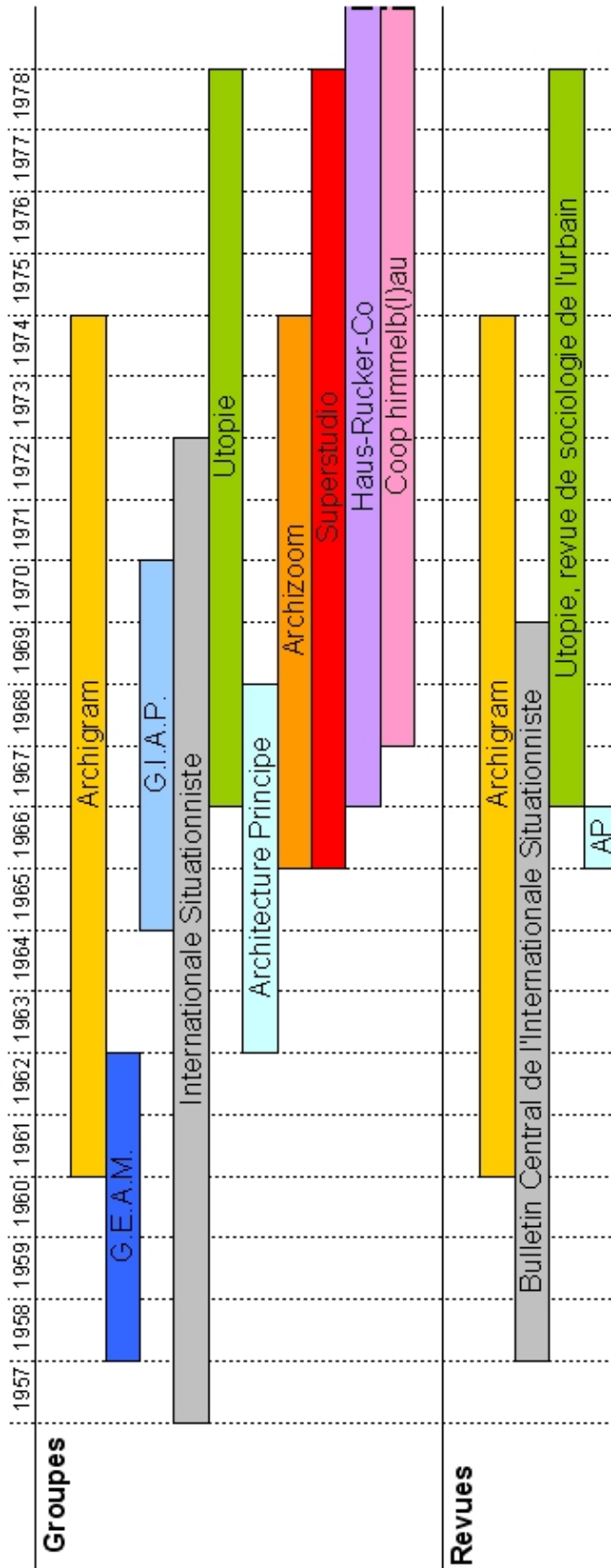
## ANNEXE 2

### CONTACTS ENTRE LES DIFFERENTS GROUPES D'ARCHITECTES EUROPEENS



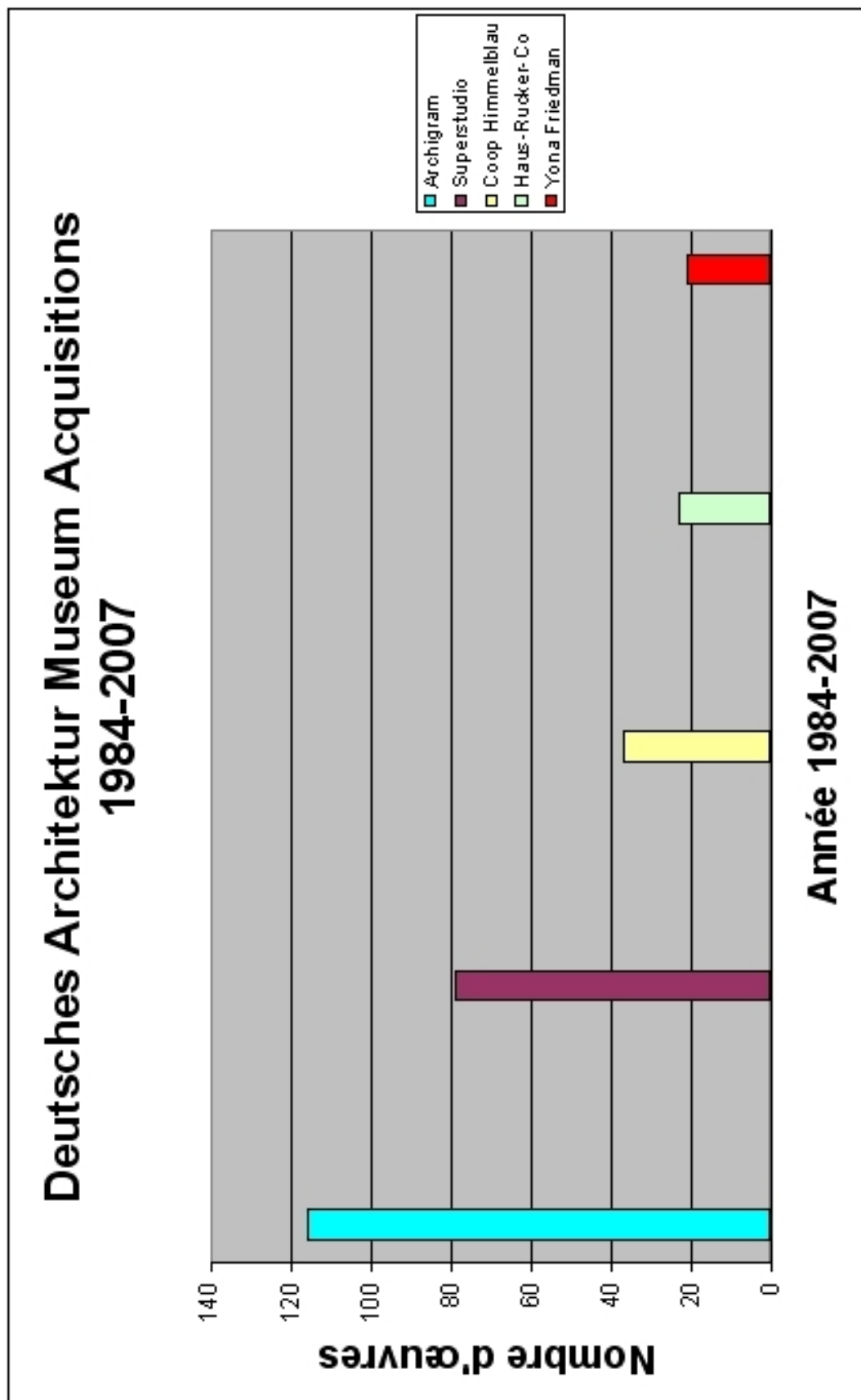
## ANNEXE 3

### CHRONOLOGIE COMPARATIVE DES GROUPES D'ARCHITECTES ET DE LEURS REVUES



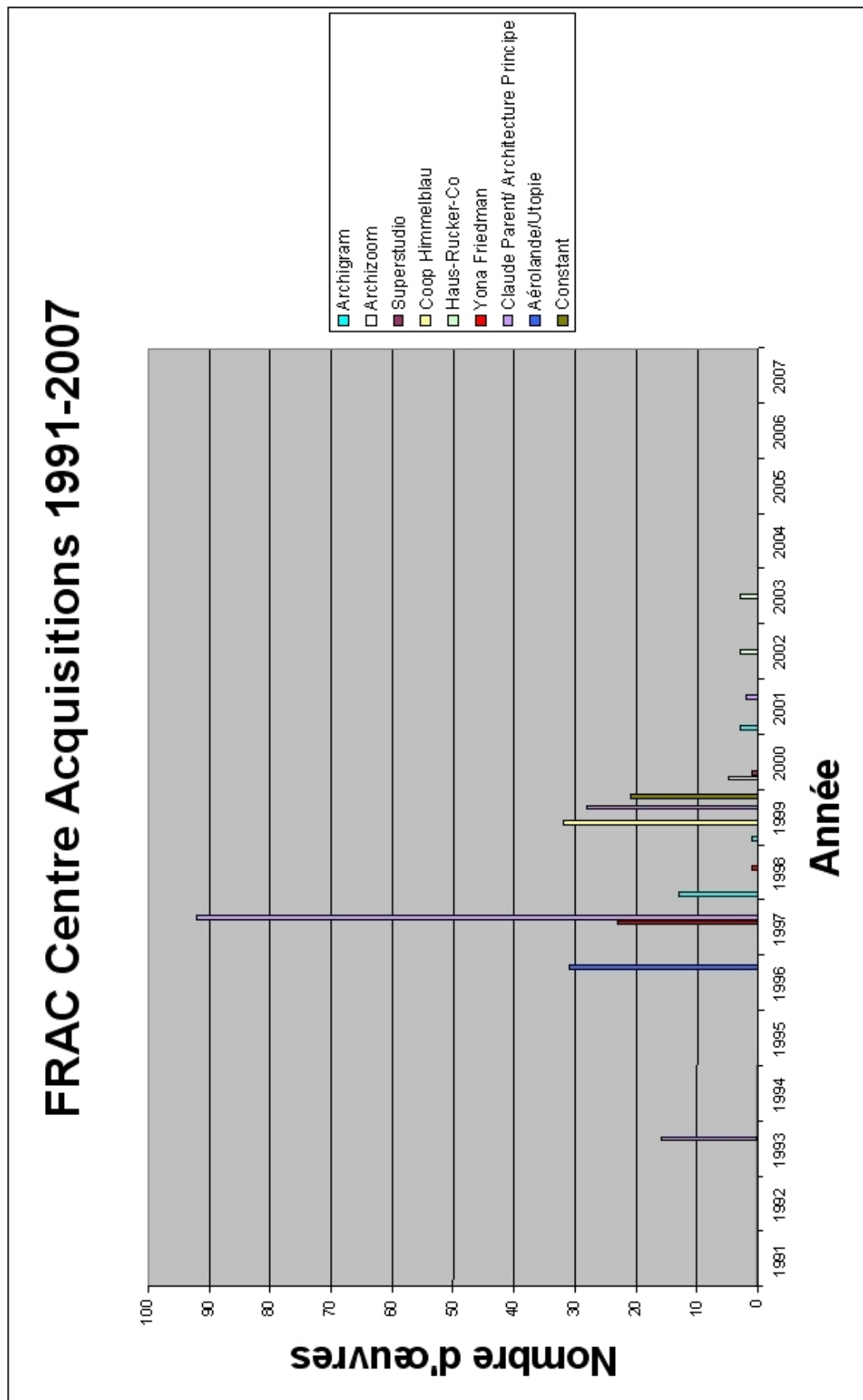
## ANNEXE 4

### ACQUISITIONS DU DEUTSCHES ARCHITEKTUR MUSEUM (FRANCFORT). 1984-2007



## ANNEXE 5

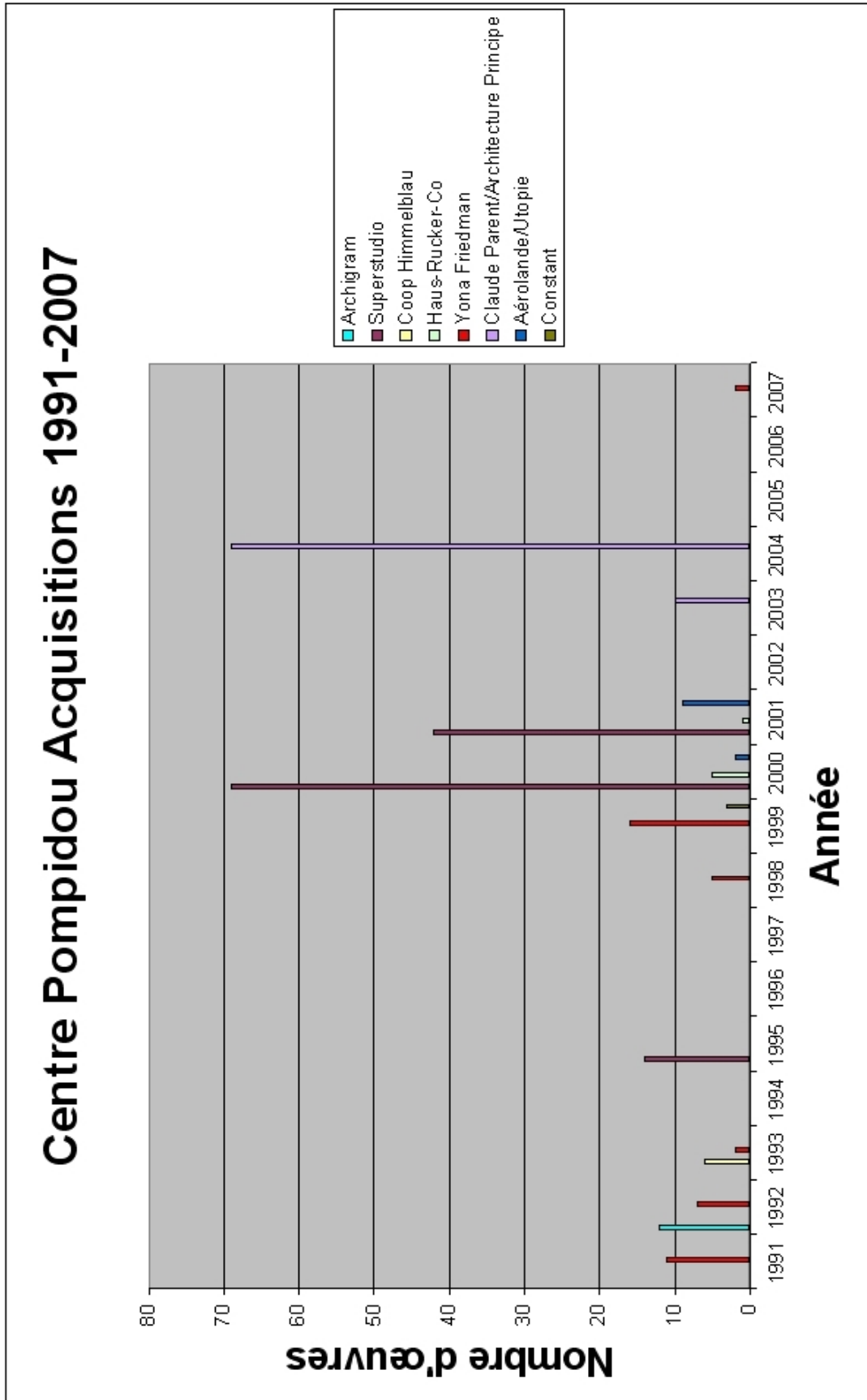
### ACQUISITIONS DU F.R.A.C. CENTRE (ORLEANS), 1991-2007





## ANNEXE 6

### ACQUISITIONS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU (PARIS), 1991-2007



## ANNEXE 7

### PRINCIPALES ADJUDICATIONS INTERNATIONALES 1991-2008

Architecte	Lieu et date de Vente	Descriptif	Adjudication
<b>Coop Himmelblau</b>	Palais Dorotheum, Vienne, Autriche, 28 novembre 2006	"Flüg ubber Marokko", crayon, crayons de couleur et collage sur carton, 61x86 cm, 1972, signé, daté.	estimé entre 2400 et 3400€, <b>non vendu</b> .
<b>Yona Friedman</b>	Cornette de St-Cyr, Paris, France, 27 novembre 1991	"Paris Spatial, vue", dessin sur calque, 50x60 cm, 1960.	1 204 €
	Cornette de St-Cyr, Paris, France, 27 novembre 1991	"Les Dix principes de l'architecture mobile", dessin sur carton, 50x65 cm, 1961, signé, daté.	945 €
	Cornette de St-Cyr, Paris, France, 27 novembre 1991	"Village spatial", dessin sur calque, 29,7x42 cm, 1970-75, signé.	686 €
	Cornette de St-Cyr, Paris, France, 27 novembre 1991	"Les Dix principes de l'architecture mobile", dessin sur carton, 50x65 cm, 1961, signé, daté.	793 €
<b>Claude Parent</b>	Calmels Cohen, Paris, France, octobre 2005	"La Porte", crayon sur papier, 31x24 cm, 1976, signé, titré, daté.	1 350 €
	Calmels Cohen, Paris, France, octobre 2005	"Les Océans", crayon sur papier, 108x73 cm, 1973, signé, titré, daté.	1 595 €
	Calmels Cohen, Paris, France, octobre 2005	4 œuvres "Le Pont de la Vie", "Le Temple" (1, 2, 3), mine de plomb sur papier, 29,5x41,8 cm, 1975, signé, titré, daté.	1 595 €
	Calmels Cohen, Paris, France, octobre 2005	3 estampes "Structure piétoroutière", lithographie, 50x65 cm, 1972, signé, titré, daté.	123 €

ANNEXE 7  
PRINCIPALES ADJUDICATIONS INTERNATIONALES 1991-  
2008 (suite)

Architecte	Lieu et date de Vente	Descriptif	Adjudication
Supers studio	Finarte, Milan, Italie, 11 octobre 2005	"Umbria Verde", technique mixte, collage sur papier, 49x56 cm, 1969, signé, titré, daté.	1 300 €
	Semenzato, Venise, Italie, 11 octobre 2007	"L'accampamento", estampe couleur, 55x75 cm, 1974, daté.	120 €
	Semenzato, Venise, Italie, 12 octobre 2007	"Niagara o l'architettura riflessa", sérigraphie, 68x86 cm, 1970, signé et numéroté sur 500.	200 €
	Semenzato, Venise, Italie, 12 octobre 2007	"Un viaggio nelle regioni della ragione", sérigraphie, 68x86 cm, 1969, signé et numéroté sur 500.	150 €
	Semenzato, Venise, Italie, 12 octobre 2007	"Istogrammi d'architettura", sérigraphie, 68x86 cm, 1969, signé et numéroté sur 500.	150 €
	Semenzato, Venise, Italie, 10 mai 2008	"Un viaggio nelle regioni della ragione", sérigraphie, 68x86 cm, 1969, signé et numéroté sur 500.	300 €
	Semenzato, Venise, Italie, 10 mai 2008	"Niagara o l'architettura riflessa", sérigraphie, 68x86 cm, 1970, signé et numéroté sur 500.	300 €
	Semenzato, Venise, Italie, 10 mai 2008	"Istogramma d'architettura", sérigraphie, 68x86 cm, 1969, signé et numéroté sur 500.	300 €
	Archizoom	Camard et Associés, Paris, France, 15 juin 2004	Sans titre, huile sur panneau, 220x86 cm, c.1966, non signé.

**ANNEXE 7**  
**PRINCIPALES ADJUDICATIONS INTERNATIONALES 1991-2008 (suite)**

<b>Architecte</b>	<b>Lieu et date de Vente</b>	<b>Descriptif</b>	<b>Adjudication</b>
<b>Constant</b>	Sotheby's, Amsterdam, Hollande, 23 mai 2005	"New Babylon", encre de chine sur papier, 42x62 cm, 1961.	3 600 €
	Sotheby's, Amsterdam, Hollande, 23 mai 2007	"New Babylon", encre de chine sur papier, 29x40 cm, 1965.	10 000 €
	De Wuyst, Lokeren, Belgique, 6 octobre 2007	"Labyrismen", album de 11 lithographies en couleur, 38x47 cm, 1962, signé au colophon et une lithographie signée au crayon.	4 464 €
	De Wuyst, Lokeren, Belgique, 6 octobre 2007	"New Babylon", album de 10 lithographies en couleur, 40x76 cm, 1963, signé au colophon, exemplaire 8 sur 60.	3 472 €
	Christie's, Amsterdam, Hollande, 4 décembre 2007	"New Babylon", encre sur papier, 55x40 cm, 1970, signé, daté.	3 200 €

## ILLUSTRATIONS



Note au lecteur :

Dans ce recueil d'illustrations sont mentionnées, dans la mesure du possible, et pour chaque image, les informations suivantes : nom de l'artiste ou de l'architecte, titre de l'œuvre, technique, date, dimension, lieu de conservation, droits d'auteurs, crédits photographiques.

Lorsqu'une ou plusieurs de ces informations ne sont pas mentionnées, cela ne résulte pas d'un oubli mais de l'impossibilité dans laquelle nous nous sommes trouvé d'accéder à ces données. Nous prions donc le lecteur de bien vouloir excuser ces quelques lacunes, qui ne nuiront en rien, nous l'espérons, à la bonne appréhension de ce recueil d'illustrations.

La table des illustrations suit l'ordre d'apparition des images dans le corps de texte. Pour plus de commodité, un index alphabétique, classé par nom d'artiste ou d'architecte, a été ajouté à la fin du présent recueil.

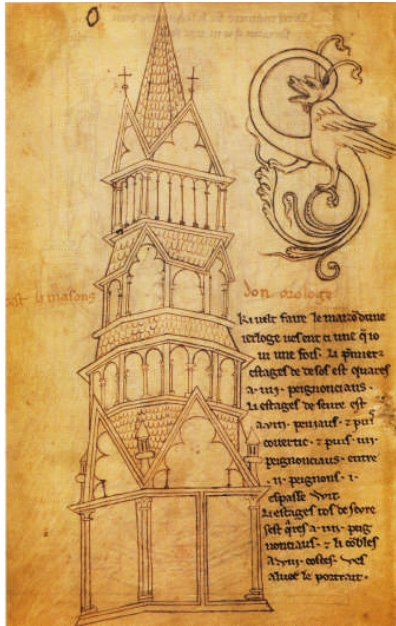
## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Villard de HONNECOURT, <i>Vue du carnet ouvert...</i> , milieu XIII <sup>e</sup> siècle, .....	623
Fig. 2. Anonyme, <i>Dessin de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg</i> , milieu XIII <sup>e</sup> siècle, .....	623
Fig. 3. Abraham BOSSE, <i>Illustration de la Manière Universelle de M. Desargues...</i> , 1648 .....	623
Fig. 4. Bernard de MONTFAUCON, <i>Impératrice</i> , 1648 .....	624
Fig. 5. Jean-François BLONDEL, <i>Vue du dedans d'une maison ...</i> , 1751 .....	624
Fig. 6. Ferdinando BIBIENA, <i>Planche de L'architettura civile...</i> , 1711 .....	624
Fig. 7. Giovanni Battista PIRANESI, <i>Carceri</i> , 1761 .....	625
Fig. 8. David GREENE, <i>Living Pod after Piranesi</i> , 1966 .....	625
Fig. 9. Giovanni Battista PIRANESI, <i>Camera Sepolcrale</i> , s.d. ....	625
Fig. 10. Etienne-Louis BOULLÉE, <i>Projet de cénotaphe pour Newton</i> , 1784 .....	626
Fig. 11. Etienne-Louis BOULLÉE, <i>Projet de museum</i> , 1784 .....	626
Fig. 12. Claude-Nicolas LEDOUX, <i>Projet pour la ville de Chaux</i> , 1773-74 .....	626
Fig. 13. François BOUCHER, <i>Diane endormie</i> , c.1740 .....	627
Fig. 14. Jean-Baptiste GREUZE, <i>Mort d'un père dénaturé abandonné par ses enfants</i> , 1769 .....	627
Fig. 15. Friedrich GILLY, <i>Entwurf zu einem Jagdschloß</i> , c.1799-1800 .....	627
Fig. 16. Jacques-Louis Mandé DAGUERRE, <i>Boulevard du Temple</i> , 1838-39 .....	628
Fig. 17. Eugène VIOLLET-le-DUC, <i>Entretiens sur l'architecture, tome premier...</i> , 1858-1872 .....	628
Fig. 18. Eugène VIOLLET-le-DUC, <i>Salle voûtée, fer et maçonnerie</i> , 1858-1872 .....	628
Fig. 19. Charles GARNIER, <i>Le grand escalier d'honneur. Opéra de Paris</i> , 1878-1891 .....	629
Fig. 20. Charles GARNIER, <i>Le foyer de la danse. Opéra de Paris</i> , 1878-1891 .....	629
Fig. 21. Ildefonso CERDA, <i>Agrandissement de Barcelone</i> , 1859 .....	629
Fig. 22. Jean DES CARS, Pierre PINON, <i>Principales percées haussmanniennes...</i> , 1991 .....	630
Fig. 23. Ludwig von FÖRSTER, <i>Plan de Vienne. La ringstrasse</i> , 1859 .....	630
Fig. 24. Hector GUIMARD, <i>Projet pour une entrée de métro...</i> , 1900 .....	630
Fig. 25. Hector GUIMARD, <i>Entourage de la station du métropolitain...</i> , c.1900 .....	631
Fig. 26. Otto WAGNER, <i>Majolikahaus</i> , 1897-1898 .....	631
Fig. 27. Antonio SANT'ELIA, <i>Étude pour la nouvelle gare de Milan</i> , 1914 .....	631
Fig. 28. Antonio SANT'ELIA, <i>La Ville Nouvelle, Centrale électrique</i> , 1914 .....	632
Fig. 29. Frank Lloyd WRIGHT, <i>Unity Temple and Unity House</i> , 1910 .....	632
Fig. 30. Bruno TAUT, <i>Schnee, Gletscher, Glas</i> , 1919 .....	632
Fig. 31. Hermann FINSTERLIN, <i>Rêve en verre</i> , 1920-24 .....	633
Fig. 32. Hermann FINSTERLIN, <i>Esquisse d'architecture</i> , 1919 .....	633
Fig. 33. Yona FRIEDMAN, <i>Ville spatiale, proposition africaine</i> , 1959 .....	633
Fig. 34. Gerrit RIETVELD, <i>Maison Rietveld Schröder, Utrecht</i> , 1929 .....	634
Fig. 35. Théo VAN DOESBURG, Cornelis VAN EESTEREN, <i>Contra-construction</i> , 1923 .....	634
Fig. 36. Walter GROPIUS, <i>Baukasten im Großen</i> , 1923 .....	634
Fig. 37. LE CORBUSIER, <i>Page d'un carnet...</i> , 1907 .....	635
Fig. 38. LE CORBUSIER, <i>Ville contemporaine pour trois millions d'habitants</i> , 1922 .....	635
Fig. 39. Alison et Peter SMITHSON, <i>Grille présentée au CIAM 9</i> , 1953 .....	635
Fig. 40. SUPERSTUDIO, <i>Atti fondamentali. La Cerimonia</i> , 1971 .....	636
Fig. 41. COOP HIMMELB(L)AU, <i>Vertical pneumatic city</i> , 1968 .....	636
Fig. 42. HAUS-RUCKER-CO, <i>HRC/2K70</i> , 1971 .....	636
Fig. 43. Yona FRIEDMAN, <i>Ville spatiale au-dessus des Champs-Élysées</i> , 1958-59 .....	637
Fig. 44. Yona FRIEDMAN, <i>Ville spatiale</i> , 1958-59 .....	637
Fig. 45. CHANEAC, <i>Cellules polyvalentes</i> , s.d. ....	637
Fig. 46. CONSTANT, <i>Symbolische voorstelling van New Babylon</i> , 1969 .....	638
Fig. 47. HAUS-RUCKER-CO, <i>The Planet of Vienna and its constellation</i> , 1971 .....	638
Fig. 48. <i>Constant dans son atelier</i> , 1967 .....	638
Fig. 49. CHANEAC, <i>Cellule parasite</i> , 1971 .....	639
Fig. 50. ARCHIZOOM, <i>No-Stop City, « Paesaggio interno »</i> , 1970 .....	639
Fig. 51. COOP HIMMELB(L)AU, <i>Herzstadt, Weisser Anzug</i> , 1969 .....	639
Fig. 52. AEROLANDE, <i>Fauteuil-valise</i> , 1969 .....	640
Fig. 53. Jean AUBERT, <i>Sans-titre (Podium itinérant pour 5000 spectateurs)</i> , 1966-67 .....	640
Fig. 54. SUPERSTUDIO, <i>New York of brains</i> , 1971 .....	640
Fig. 55. Claude PARENT, <i>Les grandes oreilles 1, les conqués</i> , 1969 .....	641
Fig. 56. COOP HIMMELB(L)AU, <i>Villa Rosa</i> , 1969 .....	641
Fig. 57. Eckhard SCHULZE-FIELITZ, <i>Raumstadt</i> , 1959 .....	641
Fig. 58. UTOPIE, <i>Utopie, Revue de Sociologie de l'urbain</i> , mai 1967 .....	642
Fig. 59. Pierre CLEMENT (dir. art.), <i>Melp !</i> , 1966 .....	642
Fig. 60. Jean MANEVAL, <i>Bulle à six coques</i> , 1969 .....	642
Fig. 61. ARCHIZOOM, <i>No-Stop City</i> , 1971 .....	643



Fig. 62. ARCHIZOOM, <i>No-Stop City</i> , 1971-1972	643
Fig. 63. Frederick KIESLER, <i>Photo de Frederick Kiesler devant la Endless house</i> , 1959	643
Fig. 64. Hans HOLLEIN, <i>City Communication Interchange</i> , 1962	644
Fig. 65. Hans HOLLEIN, <i>High-rise building: theodolite</i> , 1963	644
Fig. 66. Hans HOLLEIN, <i>Aircraft-carrier city</i> , 1964	644
Fig. 67. HAUS-RUCKER-CO, <i>Mind Expander</i> , 1967	645
Fig. 68. HAUS-RUCKER-CO, <i>Gelbes Herz</i> , 1968	645
Fig. 69. HAUS-RUCKER-CO, <i>Cover</i> , 1971	645
Fig. 70. COOP HIMMELB(L)AU, <i>Aktion, Harter Raum</i> , 1970	646
Fig. 71. COOP HIMMELB(L)AU, <i>Haus mit fliegendem Dach</i> , 1973	646
Fig. 72. COOP HIMMELB(L)AU, <i>Herzraum</i> , 1969	646
Fig. 73. Richard HAMILTON, <i>Just What Is It ...</i> , 1956	647
Fig. 74. Andy WARHOL, <i>Big electric chair</i> , 1967-1968	647
Fig. 75. Roy LICHTENSTEIN, <i>As I opened fire</i> , 1964	647
Fig. 76. Joe COLOMBO, <i>Visiona I</i> , 1969	648
Fig. 77. ARCHIZOOM, <i>Dressing Design</i>	648
Fig. 78. COOP HIMMELB(L)AU, <i>Villa Rosa, dessins préparatoires</i> , 1967	648
Fig. 79. SUPERSTUDIO, <i>Il Monumento Continuo. New New York</i> , c.1969	649
Fig. 80. SUPERSTUDIO, <i>Life, Supersurface, fruits and wine</i> , 1971	649
Fig. 81. SUPERSTUDIO, <i>Atti Fondamentali. Amore: la macchina innamoratrice</i> , 1971-1973	649
Fig. 82. Hans HOLLEIN, <i>Urban renewal in Manhattan</i> , 1963	650
Fig. 83. SUPERSTUDIO, <i>Liebe GrüBe aus Graz von Superstudio</i> , 1969	650
Fig. 84. SUPERSTUDIO, <i>Manhattan: photomontage final</i> , 1969	650
Fig. 85. SUPERSTUDIO, <i>Il Monumento Continuo con De Maria</i> , c.1969	651
Fig. 87. CONSTANT, <i>Sector</i> , 1970	651
Fig. 88. CONSTANT, <i>Vue des secteurs babyloniens</i> , 1971	651
Fig. 89. Yona FRIEDMAN, <i>Ville Spatiale</i> , 1958-60	652
Fig. 90. Yona FRIEDMAN, <i>Ville Spatiale</i> , 1958-60	652
Fig. 91. COOP HIMMELB(L)AU, <i>Cities with pulsating frame</i> , 1967	652
Fig. 92. CONSTANT, <i>Spatiovore</i> , 1960	653
Fig. 93. CONSTANT, <i>Groep sectoren</i> , 1959	653
Fig. 94. CONSTANT, <i>Rode sector</i> , 1958	653
Fig. 95. CHANEAC, <i>Cellules polyvalentes, coques plastiques à trame hexagonale</i> , 1960-61	654
Fig. 96. Pascal HAUSERMANN, <i>Construction spatiale</i> , 1969	654
Fig. 97. Pascal HAUSERMANN, <i>Domobiles</i> , 1971	654
Fig. 98. CHANEAC, <i>Ville Alligator</i> , 1967	655
Fig. 99. Eilfried HUTH, Günther DOMENIG, <i>Überbauung Ragnitz</i> , 1965-69	655
Fig. 100. Claude PARENT, <i>Demain la ville – 3</i> , 1972	655
Fig. 101. Ionel SCHEIN, <i>Maison tout en plastique</i> , 1956	656
Fig. 102. CHANEAC, <i>Cellule polyvalente</i> , 1964	656
Fig. 103. HAUS-RUCKER-CO, <i>Oasis n°7</i> , 1972	656
Fig. 104. SUPERSTUDIO, <i>The invisible dome</i> , 1972	657
Fig. 105. SUPERSTUDIO, <i>Il Monumento Continuo. Manhattan, Empire State Building</i> , c.1969	657
Fig. 106. SUPERSTUDIO, <i>Architettura interplanetaria</i> , 1967	657
Fig. 107. David-Georges EMMERICH, <i>Agglomération, sous une coupole stéréométrique</i> , s.d.	658
Fig. 108. Hidezo KOBAYASHI, <i>Structures urbaines sous-marines</i> , c.1960	658
Fig. 109. Jacques ROUGERIE, <i>Projet de ferme sous-marine aux Iles Vierges</i> , 1973	658
Fig. 110. Guy ROTTIER, <i>La Maison à carcasses de voitures (architecture d'occasion)</i> , 1965-72	659
Fig. 111. Guy ROTTIER, <i>Maison enterrée (nouvelle architecture de terre)</i> , 1966	659
Fig. 112. Guy ROTTIER, <i>Lumiducs, principes</i> , 1970	659
Fig. 113. Jean-Paul JUNGMANN, <i>Dyodon, habitation pneumatique expérimentale...</i> , juin 1967	660
Fig. 114. Jean-Paul JUNGMANN, <i>Dyodon, habitation pneumatique expérimentale...</i> , 1967	660
Fig. 115. Jean-Paul JUNGMANN, <i>Pressions – fluides</i> , juin 1967	660
Fig. 116. Antoine STINCO, <i>Hall itinérant d'exposition d'objets de la vie quotidienne</i> , 1967	661
Fig. 117. Antoine STINCO, <i>Hall itinérant d'exposition d'objets de la vie quotidienne</i> , 1967	661
Fig. 118. HAUS-RUCKER-CO, <i>Leisuretime Explosion</i> , s.d.	661
Fig. 119. COOP HIMMELB(L)AU, <i>Villa Rosa, prototype</i> , 1968	662
Fig. 120. HAUS-RUCKER-CO, <i>Giant billiard</i> , 14 mai 1970	662
Fig. 121. Andy WARHOL, <i>Silver Clouds</i> , 1966	662
Fig. 122. Jean-Paul JUNGMANN, <i>Nature pneumatique</i> , 1969	663
Fig. 123. ARCHIZOOM, <i>No-Stop city</i> , 1969-72	663

<b>Fig. 124.</b> SUPERSTUDIO, <i>Il Monumento Continuo nella palude</i> , c.1969	663
<b>Fig. 125.</b> Friedrich SAINT-FLORIAN, <i>Imaginary Space</i> , 1969	664
<b>Fig. 126.</b> HAUS-RUCKER-CO, <i>Environment Transformer (flyhead)</i> , 1968	664
<b>Fig. 127.</b> COOP HIMMELB(L)AU, <i>Soul flipper</i> , 1969	664
<b>Fig. 128.</b> ANT FARM, <i>Enviroman</i> , 1970	665
<b>Fig. 129.</b> SUPERSTUDIO, <i>Atti Fondamentali. Amore: la macchina innamoratrice</i> , 1971-1973	665
<b>Fig. 130.</b> Hans HOLLEIN, <i>Architektur</i> , 1967	665
<b>Fig. 131.</b> SUPERSTUDIO, <i>Superarchitettura, affiche de l'exposition à la Galerie Jolly 2</i> , 1966	666
<b>Fig. 132.</b> SUPERSTUDIO, <i>Atti Fondamentali. Morte</i>	666
<b>Fig. 133.</b> SUPERSTUDIO, <i>Storyboard per un film</i>	666
<b>Fig. 134.</b> Richard BUCKMINSTER-FULLER, <i>Pavillon des Etats-Unis, Expo'67, Montréal</i>	667
<b>Fig. 135.</b> Frei OTTO, <i>Pavillon de l'Allemagne, Expo'67, Montréal</i>	667
<b>Fig. 136.</b> Samuel M. BRODY, Lewis DAVIS, <i>Expo'70, Osaka</i>	667
<b>Fig. 137.</b> HAUS-RUCKER-CO, <i>Giant Billiard – reconstitution</i> , 2007	668
<b>Fig. 138.</b> <i>Affiche du film Barbarella</i> , 1968	668
<b>Fig. 139.</b> Giovanni ANSELMO, <i>Sans titre</i> , 1968	668
<b>Fig. 140.</b> COOP HIMMELB(L)AU, <i>Aktion, Basel Contact</i> , 1971	669
<b>Fig. 141.</b> COOP HIMMELB(L)AU, <i>Aktion Wien</i> , 1971	669
<b>Fig. 142.</b> COOP HIMMELB(L)AU, <i>Aktion Schönbrunn</i> , 1971	669
<b>Fig. 143.</b> ARCHIGRAM, <i>Archizones</i> , 1970	670
<b>Fig. 144.</b> Hans HOLLEIN, <i>Kopenhagenprojekt</i> , 1969	670
<b>Fig. 145.</b> Hans HOLLEIN, <i>Condition Humaine</i> , 1972	670
<b>Fig. 146.</b> Global Tools, <i>Photographie</i> , 1973	671
<b>Fig. 147.</b> Alessandro MENDINI, <i>Casabella</i> , 1972	671
<b>Fig. 148.</b> Robert VENTURI, <i>I'm a monument</i> , 1972	671
<b>Fig. 149.</b> Christophe BERDAGUER, Marie PEJUS, <i>After</i> , 2001	672
<b>Fig. 150.</b> Christophe BERDAGUER, Marie PEJUS, <i>After</i> , 2003	672
<b>Fig. 151.</b> Ettore SOTTASS, <i>Design of a roof to discuss under</i> , 1972-73	672



**Fig. 1.** Villard de HONNECOURT  
*Vue du carnet ouvert aux folios 12 et 13. Détail du folio 12 « Maison d'horloge et lettre ornée ».*

Milieu XIII<sup>e</sup> siècle.

Bibliothèque Nationale de France, Paris.

© BNF



**Fig. 2.** Anonyme

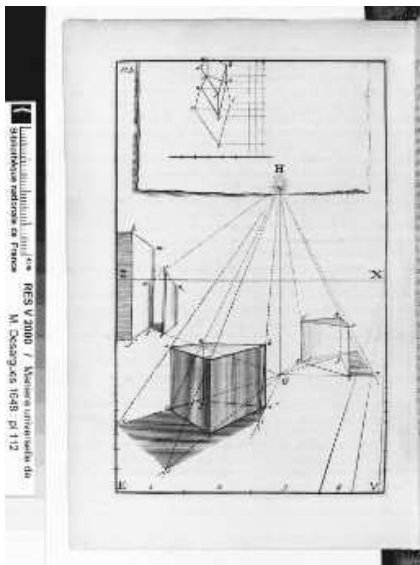
*Dessin de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg.*

Dessin sur quatre morceaux de parchemin, milieu XIII<sup>e</sup> siècle.

274 x 68 cm.

Musée de l'oeuvre Notre-Dame, Strasbourg.

©trouvé dans Recht, Roland, *Le dessin d'architecture origines et fonctions*, Paris, Adam Biro, 1995, p.40.



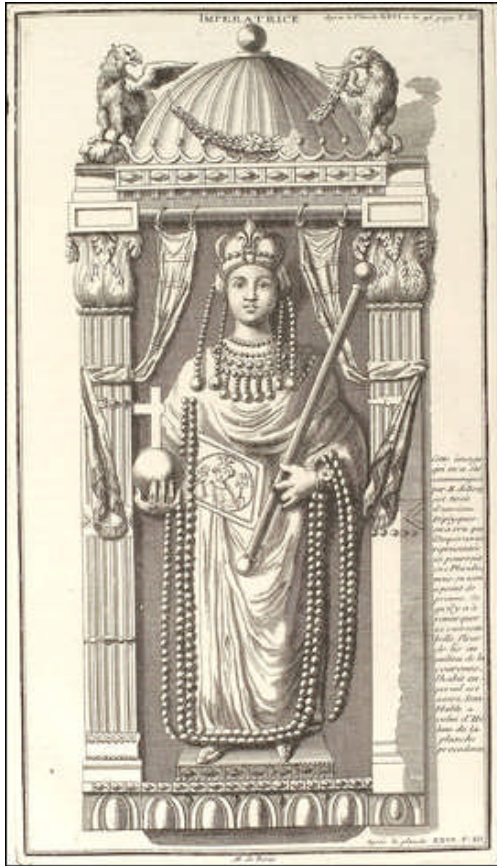
**Fig. 3.** Abraham BOSSE

*Illustration de la Manière Universelle de M. Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le géométral..., Paris, imprimé par P. Deshayes, 1648, planche 112.*

Gravure, 1648.

Bibliothèque Nationale de France, Paris.

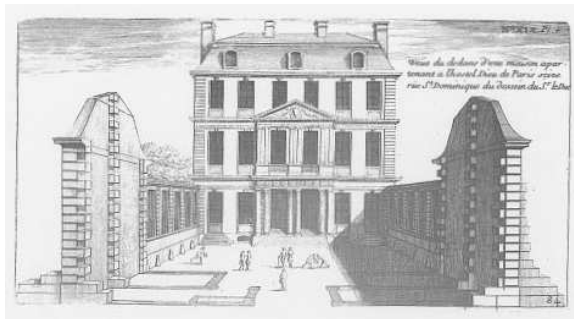
© BNF



**Fig. 4.** Bernard de MONTFAUCON  
*Impératrice. Illustration de L'Antiquité expliquée et représentée en figures, Paris, imprimé par F. Delaulne (et. al.), 1722, planche 46b extraite du tome 3 « Les usages de la vie ».*

Gravure, 1648.

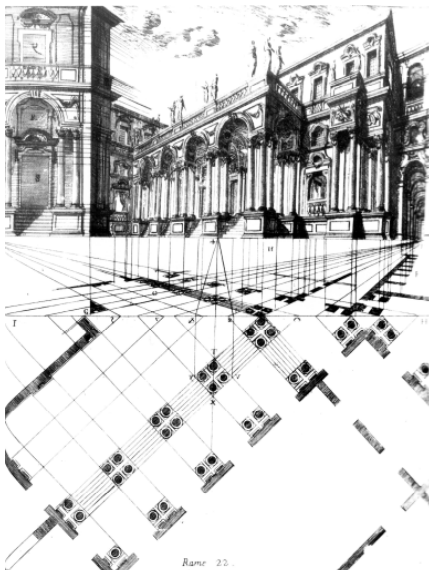
Bibliothèque Universitaire d'Heidelberg.  
 © Universitätsbibliothek Heidelberg.



**Fig. 5.** Jean-François BLONDEL  
*Vue du dedans d'une maison appartenant à l'Hôtel Dieu de Paris, tirée de Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils, Paris, imprimé chez C.-A. Jombert, 1751, tome 1, planche 6.*

Gravure, 1751.

Bibliothèque Nationale de France, Paris.  
 © BNF



**Fig. 6.** Ferdinando BIBIENA  
*Planche extraite de L'architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alla prospettiva.*

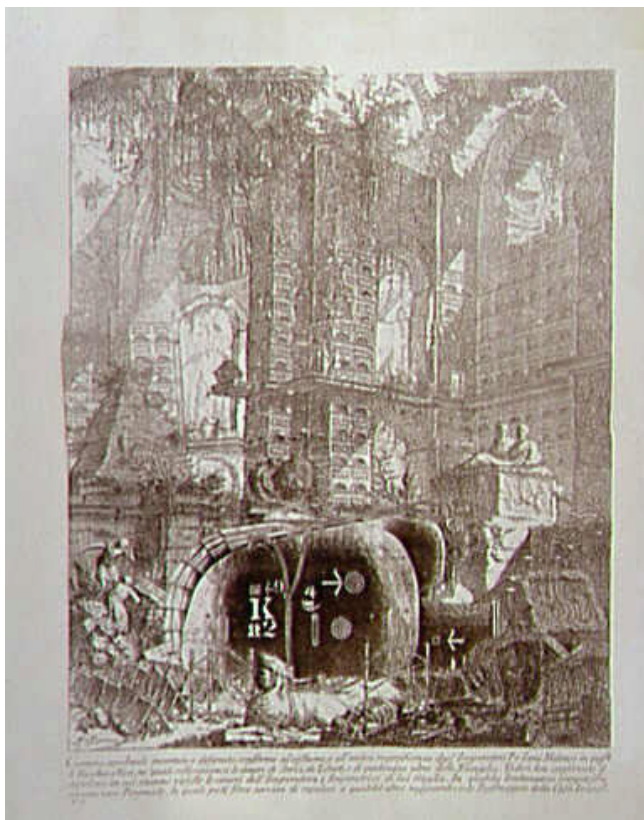
Gravure, 1711



**Fig. 7.** Giovanni Battista PIRANESI  
*Carceri*

Estampe, 1761  
40,5 x 54,5 cm.

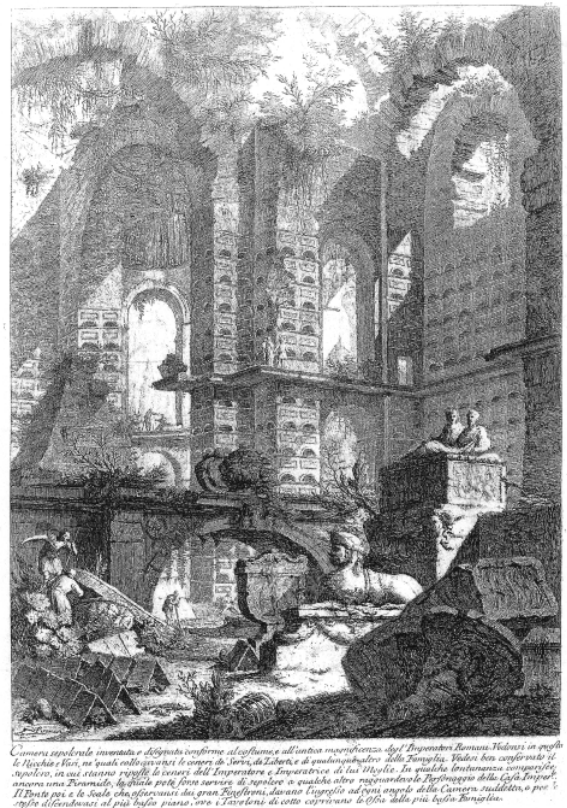
British Museum, Londres  
© The Trustees of the British Museum



**Fig. 8.** David GREENE  
*Living Pod after Piranesi*

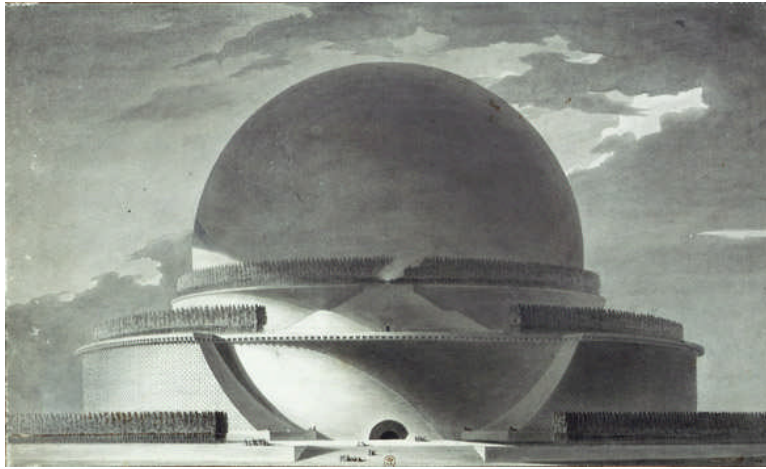
Photocopie à l'encre sépia, 1966  
100 x 70,5 cm.

Musée National d'Art Moderne, Paris  
Inv. AM 1992-1-287  
© Archives Archigram, Londres



**Fig. 9.** Giovanni Battista PIRANESI  
*Camera Sepolcrale*

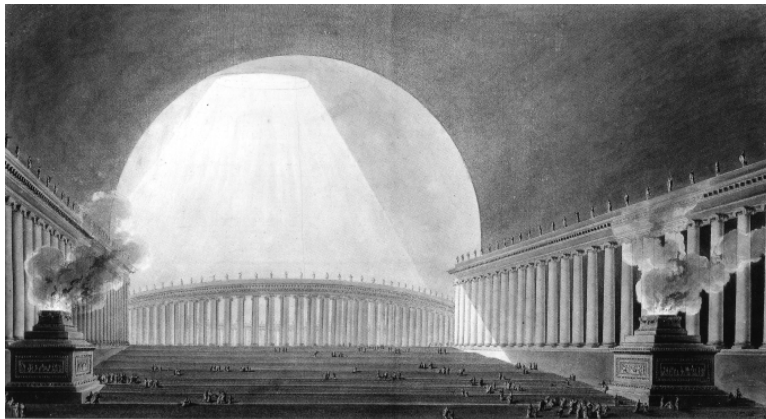
Estampe, s.d.  
36 x 27 cm.



**Fig. 10.** Etienne-Louis BOULLÉE  
*Projet de cénotaphe pour Newton*

Élévation, plume et lavis, 1784  
44 x 66 cm.

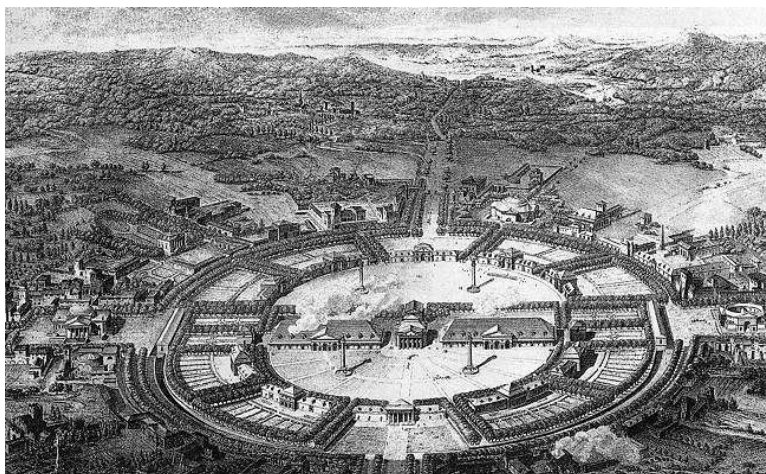
Bibliothèque Nationale de France,  
Paris



**Fig. 11.** Etienne-Louis BOULLÉE  
*Projet de museum*

Vue perspective, plume et lavis,  
1784  
48 x 84 cm.

Bibliothèque Nationale de France,  
Paris



**Fig. 12.** Claude-Nicolas LEDOUX  
*Projet pour la ville de Chaux*

1773-74



**Fig. 13.** François BOUCHER  
*Diane endormie*

Sanguine et rehauts de craie sur papier brunâtre, c.1740  
23,2 x 37,8 cm.

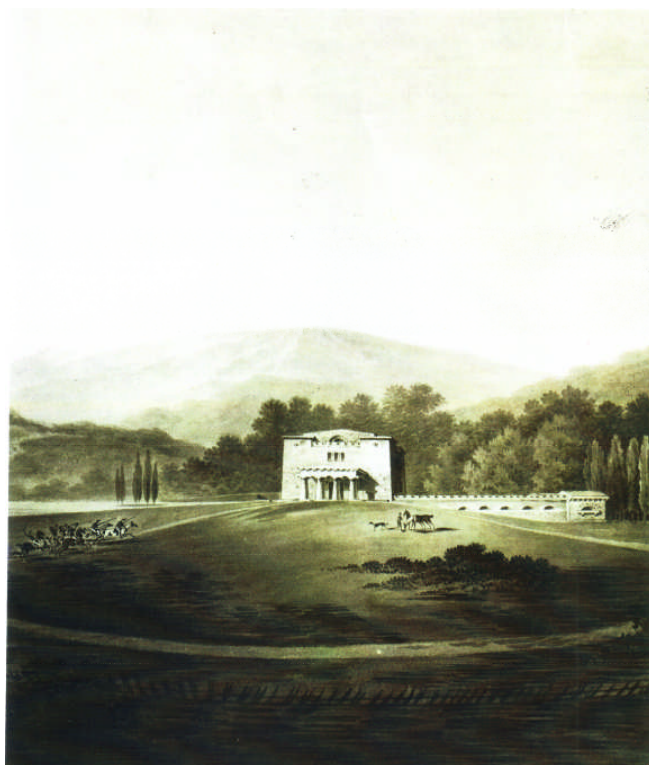
Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris



**Fig. 14.** Jean-Baptiste GREUZE  
*Mort d'un père dénaturé abandonné par ses enfants*

Dessin au crayon et à l'encre sur papier, 1769

Musée Greuze, Tournus  
© Christelle Rochette, Musée de Tournus



**Fig. 15.** Friedrich GILLY  
*Entwurf zu einem Jagdschloß*

Vue perspective, aquarelle, encre verte sur papier, c.1799-1800  
46,5 x 27,6 cm.

Staatliche Museen zu Berlin  
Preussischer Kulturbesitz, Berlin,  
Kupferstichkabinett  
N° Inv. KdZ 7235

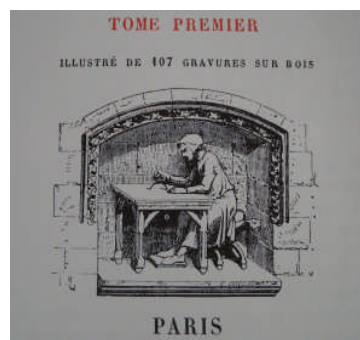
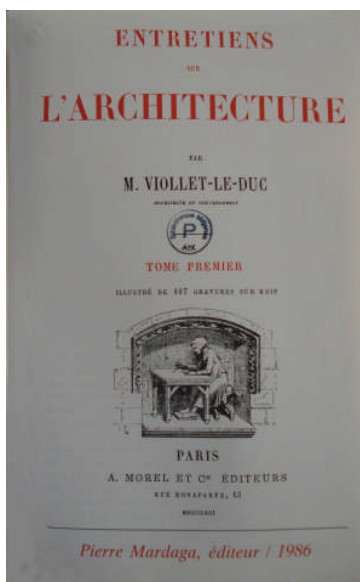
© S M P K , B e r l i n ,  
Kupferstichkabinett



**Fig. 16.** Jacques-Louis Mandé DAGUERRE  
*Boulevard du Temple*

Daguerréotype, 1838-39

(Détruit pendant la Seconde Guerre Mondiale lors du bombardement de Munich)  
© (domaine public)



**Fig. 17.** Eugène VIOLLET-le-DUC  
*Entretiens sur l'architecture, tome premier, illustré de 107 gravures sur bois*

1858-1872



**Fig. 18.** Eugène VIOLLET-le-DUC  
*Salle voûtée, fer et maçonnerie*

Planche illustrée 18, *Entretiens sur l'architecture*, tome premier, 1858-1872





**Fig. 19.** Charles GARNIER  
*Le grand escalier d'honneur. Opéra de Paris.*

Planche extraite de GARNIER, Charles, *Le Nouvel opéra de Paris*, Paris, Dücher, 1878-1891.

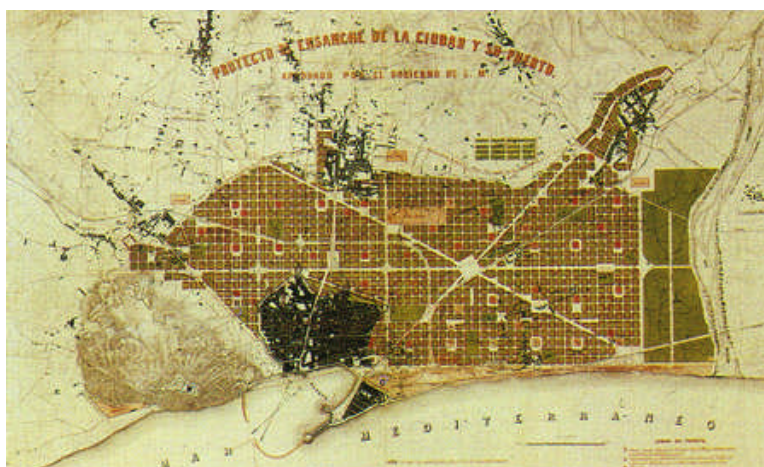
© McGill University



**Fig. 20.** Charles GARNIER  
*Le foyer de la danse. Opéra de Paris.*

Planche extraite de GARNIER, Charles, *Le Nouvel opéra de Paris*, Paris, Dücher, 1878-1891.

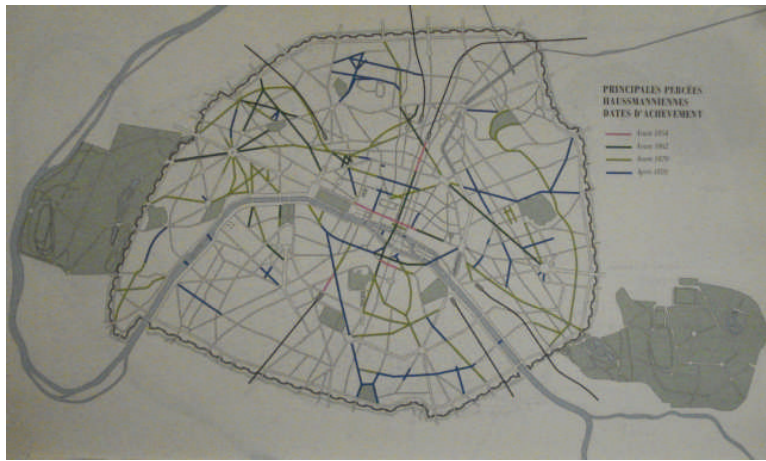
© McGill University



**Fig. 21.** Ildefonso CERDA  
*Agrandissement de Barcelone. Carte des environs de Barcelone et projet d'amélioration et d'agrandissement.*

1859

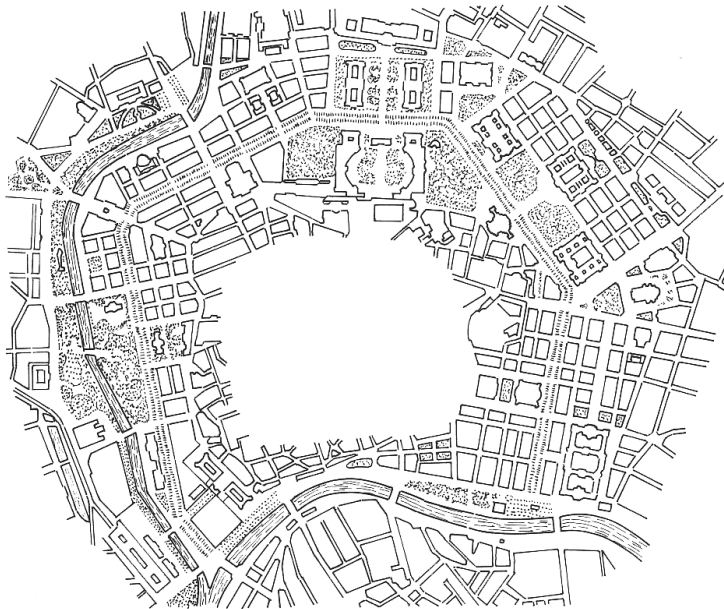
Museu d'Historia de la Ciutat, Barcelone  
© Museu d'Historia de la Ciutat, Barcelone



**Fig. 22.** Jean DES CARS, Pierre PINON

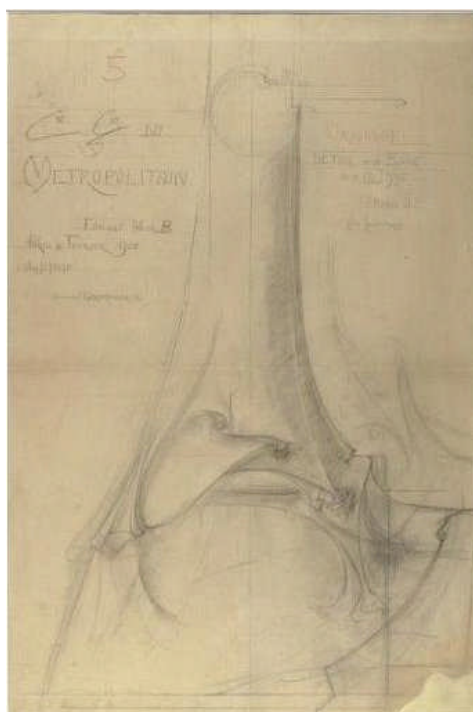
*Principales percées haussmanniennes et dates d'achèvement*

Technique mixte, tiré de DES CARS, Jean, PINON, Pierre, *Paris-Haussmann*, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, Picard Éditeur, 1991, planche non numérotée.



**Fig. 23.** Ludwig von FÖRSTER  
*Plan de Vienne. La ringstrasse.*

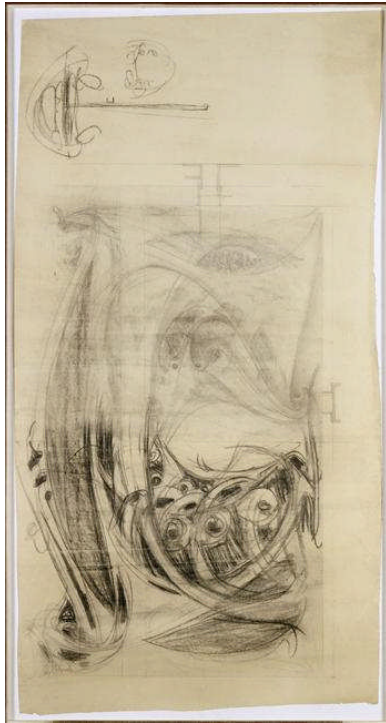
Dessin, 1859



**Fig. 24.** Hector GUIMARD  
*Projet pour une entrée de métro, projet de base de colonne*

Crayon et fusain sur papier fort, 1900  
98 x 69 cm

Musée d'Orsay, Paris  
© Photo RMN, © Hervé Lewandowski



**Fig. 25.** Hector GUIMARD  
*Entourage de la station du  
 métropolitain Wagram-Mac-  
 Mahon ; projet de motif décoratif  
 en fonte*

Fusain et mine de plomb sur  
 papier, c.1900  
 140 x 74,5 cm

Musée d'Orsay, Paris  
 © Photo RMN, © Thierry Le  
 Mage



**Fig. 26.** Otto WAGNER  
*Majolikahaus, Vienne*

Vue de la façade, 1897-1898

© (domaine public)



**Fig. 27.** Antonio SANT'ELIA  
*Étude pour la nouvelle gare de  
 Milan*

Encre et crayon de couleur sur  
 papier, 1914

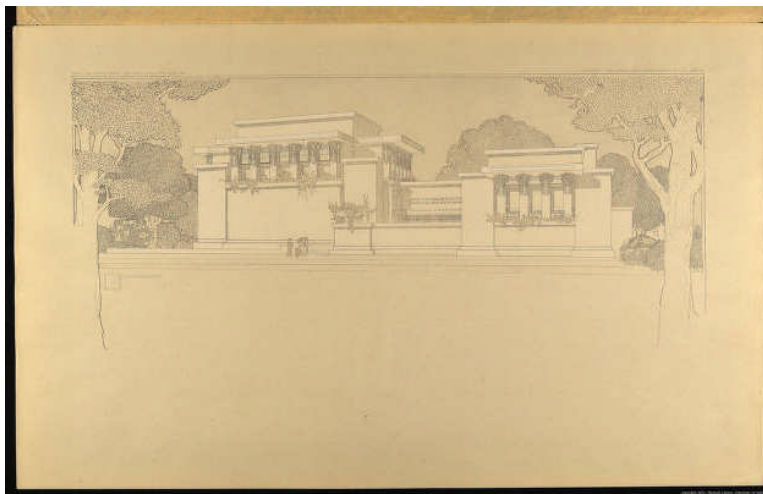
© Studio Pizzi, Milan



**Fig. 28.** Antonio SANT'ELIA  
*La Ville Nouvelle, Centrale  
électrique*

Aquarelle et crayon sur papier,  
1914

© Studio Pizzi, Milan



**Fig. 29.** Frank Lloyd WRIGHT  
*Unity Temple and Unity House,  
Oak Park, Illinois*

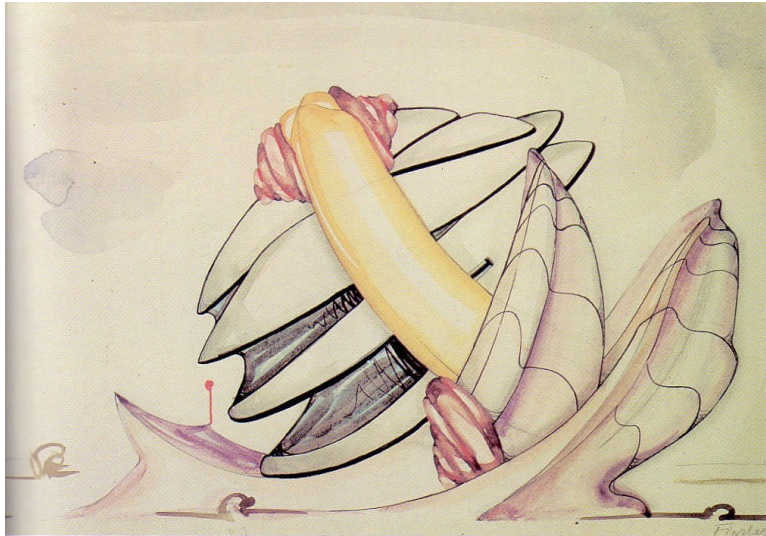
Planche LXIII du volume 1,  
Portfolio Wasmuth, édité en 1910  
41 x 64 cm.

© J. Willard Marriott Library,  
University of Utah



**Fig. 30.** Bruno TAUT  
*Schnee, Gletscher, Glas*

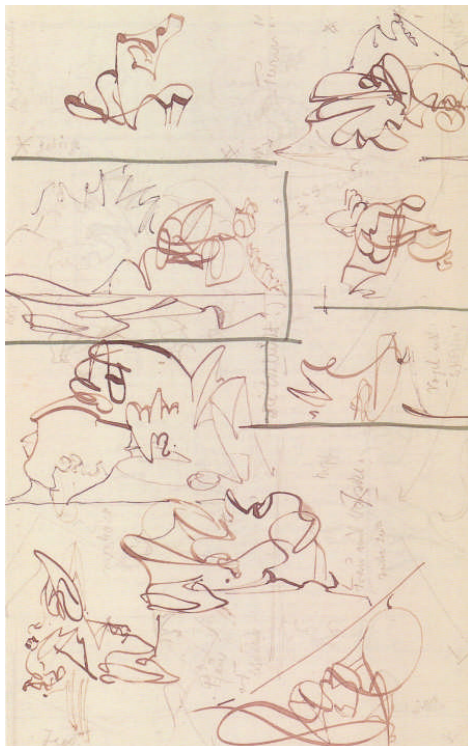
Planche X, *Alpine Architektur*,  
Hagen, Folkwang Verlag, 1919.



**Fig. 31.** Hermann FINSTERLIN  
*Rêve en verre*

Aquarelle, 1920-24

Staadts-galerie, Stuttgart



**Fig. 32.** Hermann FINSTERLIN  
*Esquisse d'architecture*

Aquarelle, 1919

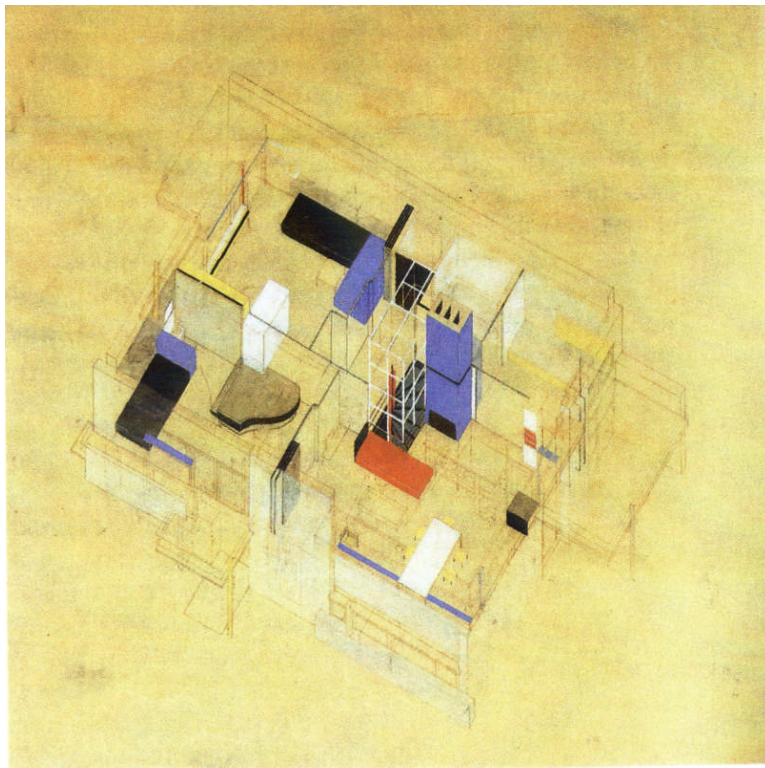
Staadts-galerie, Stuttgart,



**Fig. 33.** Yona FRIEDMAN  
*Ville spatiale, proposition africaine*

Encre et aquarelle sur calque, 1959  
48,3 x 64,5 cm.

MoMa, New York  
© MoMa, photo John Cross et  
Erica Staton



**Fig. 34.** Gerrit RIETVELD  
*Maison Rietveld Schröder,  
Utrecht*

Projection isométrique, encre,  
aquarelle et crayon sur phototype,  
1929  
83,5 x 86,8 cm.

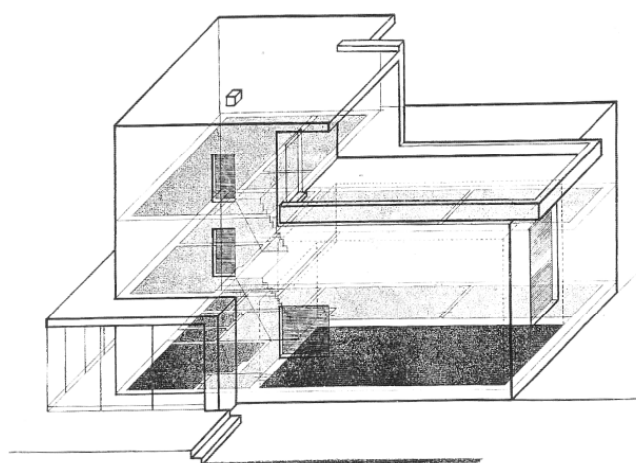
Archives Rietveld Schröder  
© Archives Rietveld Schröder  
(service photographique de la ville  
d'Utrecht)



**Fig. 35.** Théo VAN DOESBURG,  
Cornelis VAN EESTEREN  
*Contra-construction*

Axonométrie, gouache sur  
lithographie, 1923  
57,2 x 57,2 cm.

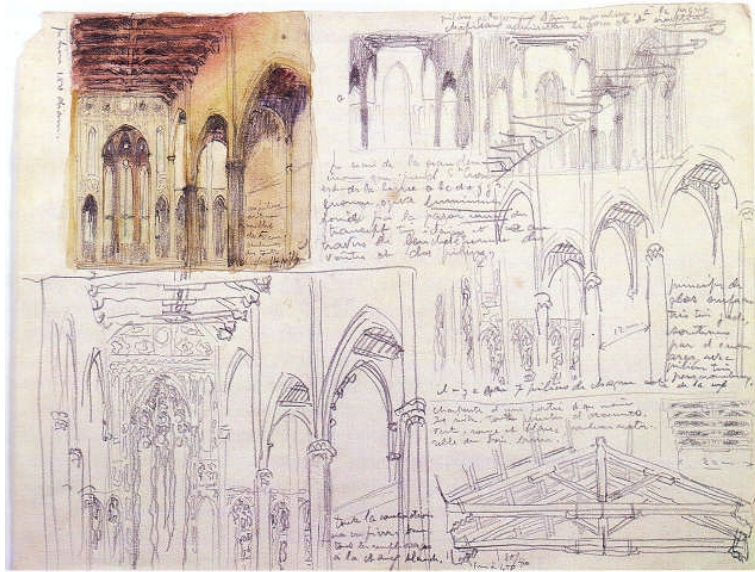
MoMA, New York



**Fig. 36.** Walter GROPIUS  
*Baukasten im Großen*

Axonométrie, 1923

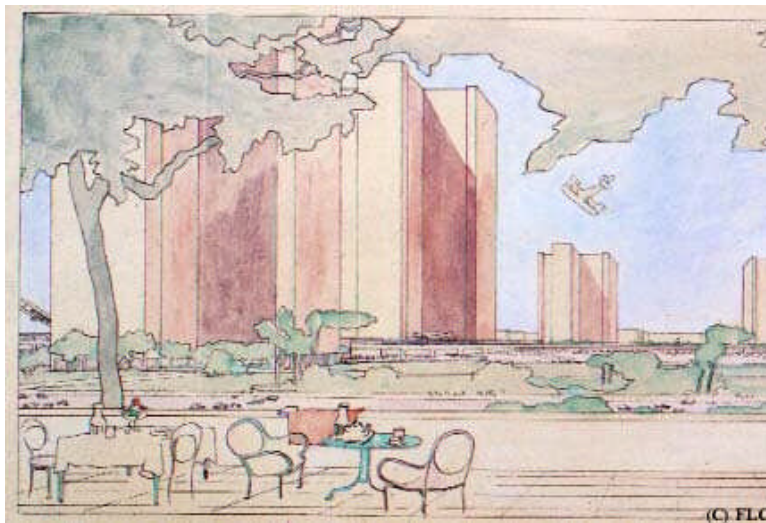
© VG Bild-Kunst, Bonn, 2004



**Fig. 37. LE CORBUSIER**  
*Page d'un carnet, croquis de l'église Sante Croce de Florence*

Crayon et aquarelle sur papier, 1907  
 10 x 15 cm.

© Fondation Le Corbusier



**Fig. 38. LE CORBUSIER**  
*Ville contemporaine pour trois millions d'habitants*

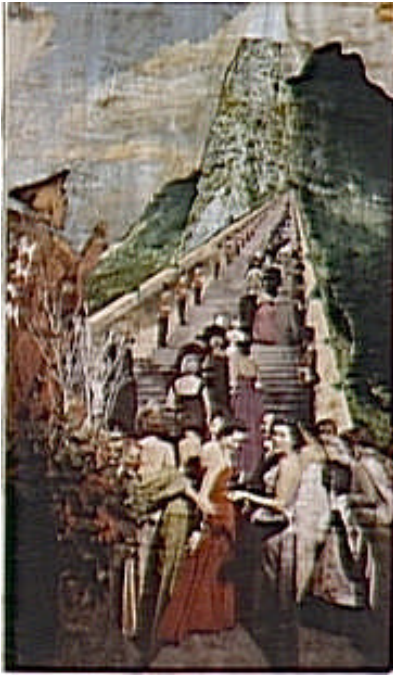
aquarelle sur papier, 1922

© Fondation Le Corbusier



**Fig. 39. Alison et Peter SMITHSON**  
*Grille présentée au CIAM 9 à Aix-en-Provence, en 1953*

Collage, 1953

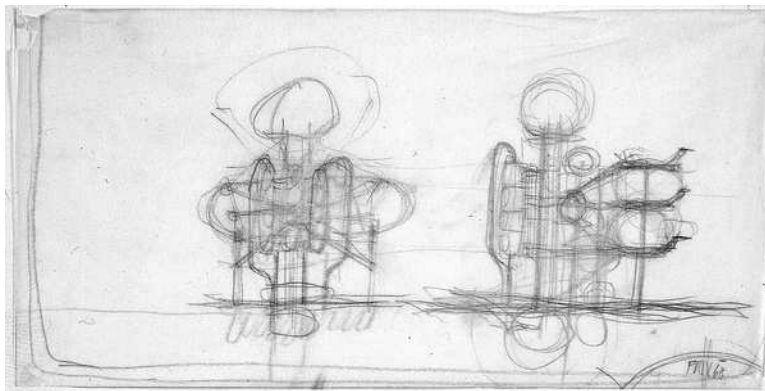


**Fig. 40.** SUPERSTUDIO  
*Atti fondamentali. La Cerimonia*

Sérigraphie d'après le collage original, 1971  
100 x 70,3 cm

Neue Galerie, Landesmuseum  
Joanneum, Graz

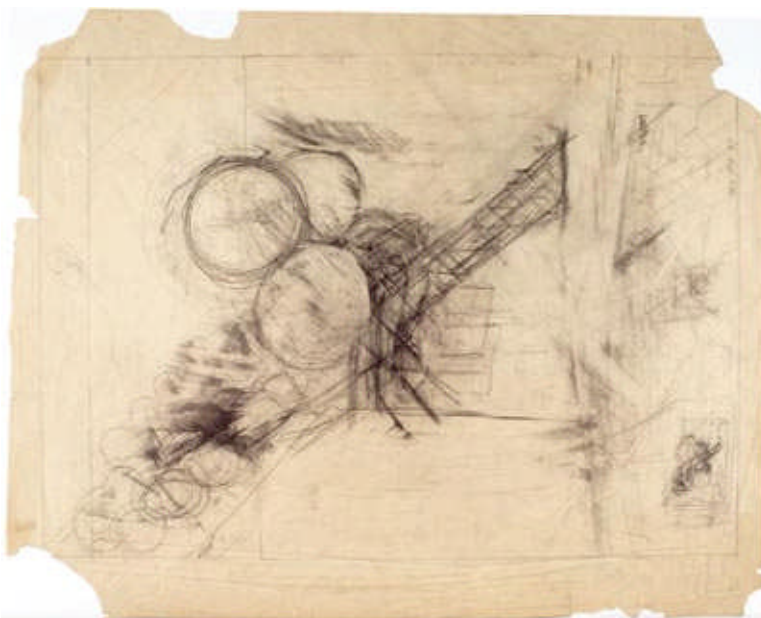
© Gian Piero Frassinelli



**Fig. 41.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Vertical pneumatic city*

Mine de plomb sur calque, 1968  
9,5 x 19 cm

Musée National d'Art Moderne,  
Paris. N° Inv. AM 1993-1-988  
© Coop Himmelb(l)au, crédits  
photo RMN



**Fig. 42.** HAUS-RUCKER-CO  
*HRC/2K70*

Crayon sur calque, 1971  
65 x 99 cm.

FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 003 01 03

© FRAC Centre  
Photo Philippe Magnon

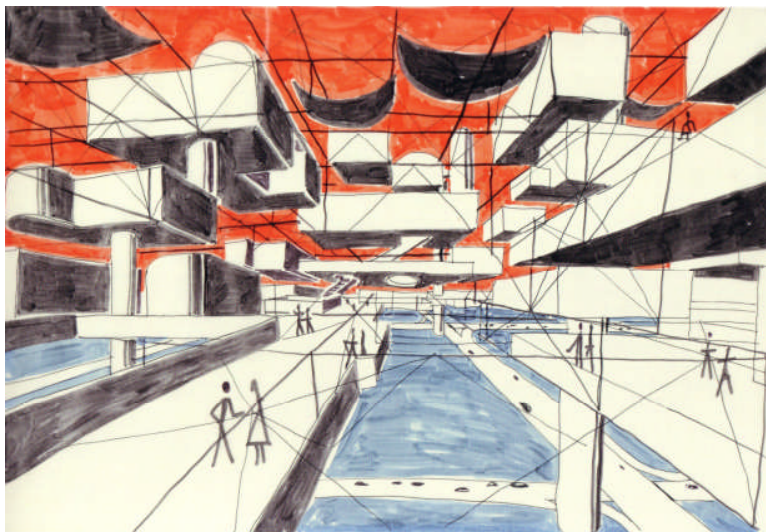




**Fig. 43.** Yona FRIEDMAN  
*Ville spatiale au-dessus des Champs-Élysées*

Feutre sur photographie, 1958-59

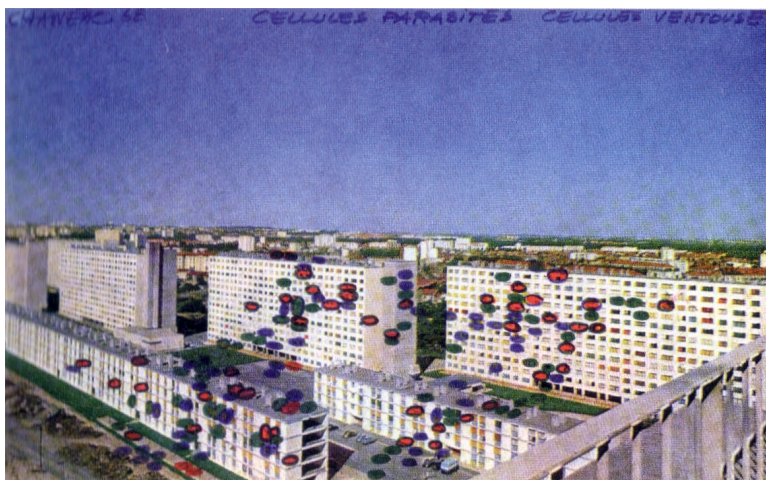
© Yona Friedman



**Fig. 44.** Yona FRIEDMAN  
*Ville spatiale*

Feutre sur calque, 1958-59  
34,3 x 49,5 cm.

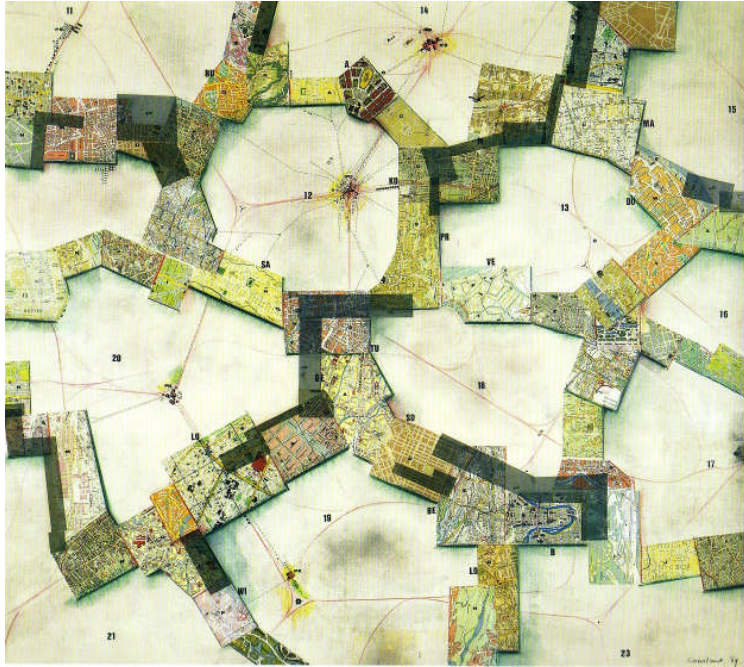
MoMA, New York  
© MoMA



**Fig. 45.** CHANEAC  
*Cellules polyvalentes*

Page de magazine retouchée au feutre, s.d.  
14,5 x 23,5 cm.

FRAC Centre, Orléans  
(Dépôt de Nelly Chanéac, non num.)  
© FRAC Centre  
Photo Philippe Magon



**Fig. 46.** CONSTANT  
*Symbolische voorstelling van New Babylon*

Collage, 1969  
122 x 133 cm.

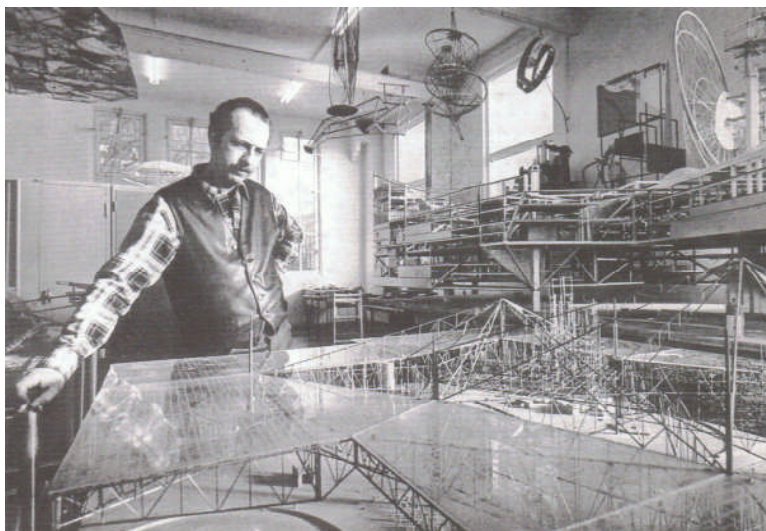
Gemeentemuseum, La Haye



**Fig. 47.** HAUS-RUCKER-CO  
*The Planet of Vienna and its constellation*

Collage et technique mixte sur papier, 1971

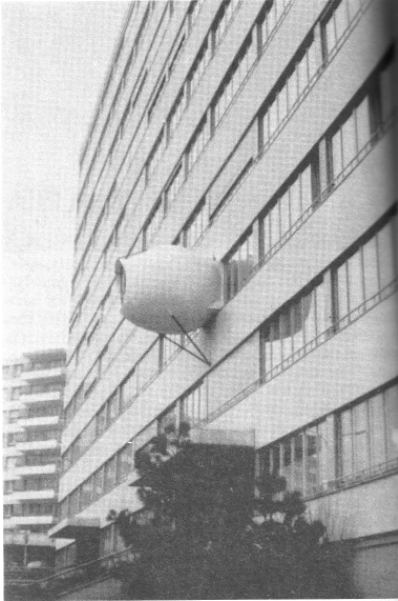
Collection Klaus Pinter, France  
© Philippe Magnon



**Fig. 48.** Constant dans son atelier

Photographie anonyme, 1967

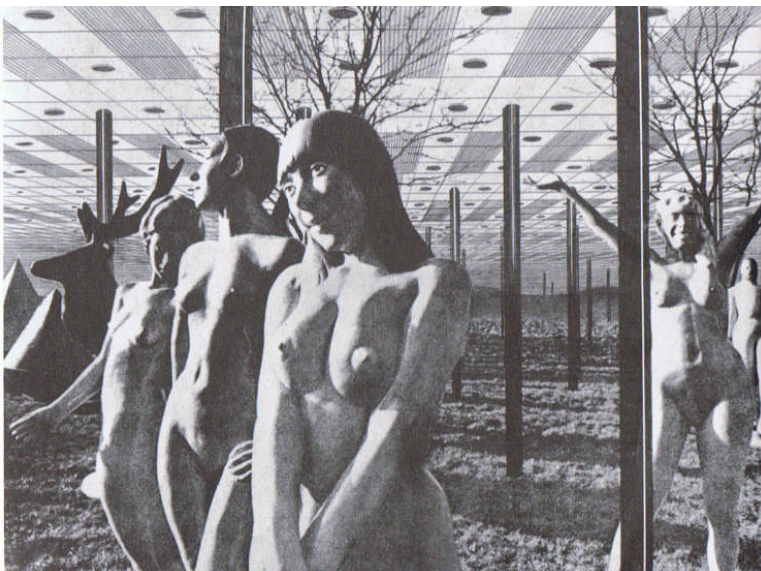
Collection privée



**Fig. 49. CHANEAC**  
*Cellule parasite*

Installation sur une façade de  
H.L.M., Genève, 1971

Archives Chanéac  
© Chanéac



**Fig. 50. ARCHIZOOM**  
*No-Stop City, « Paesaggio interno »*

Photomontage, 1970

Archives Archizoom Associati,  
Florence

© Archizoom  
Photo Archives Archizoom  
Associati

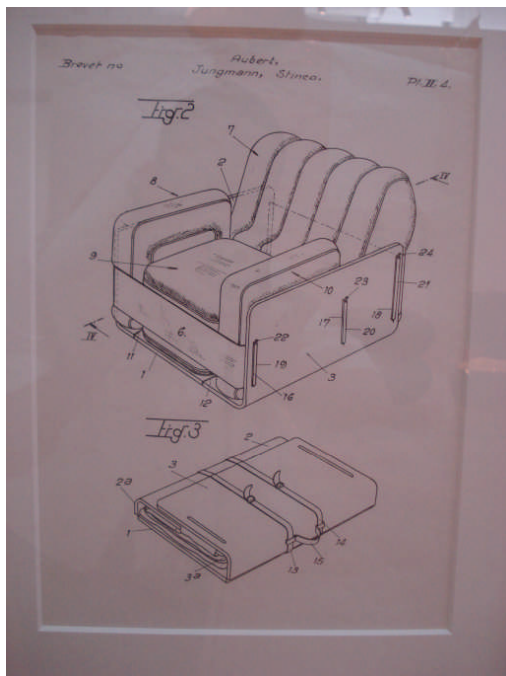


**Fig. 51. COOP HIMMELB(L)AU**  
*Herzstadt, Weisses Anzug*

Prototype, 1969

Agence Coop Himmelb(l)au,  
Vienne

© Coop Himmelb(l)au  
Photographe anonyme

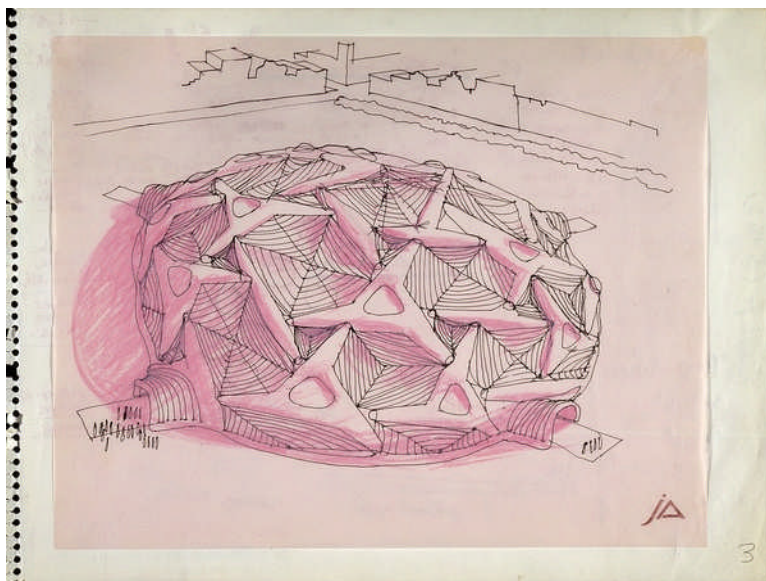


**Fig. 52. AEROLANDE**  
*Fauteuil-valise*

Dessin d'étude, planche de brevet  
n° 1 600 206, 1969  
29,7 x 21 cm.

Musée National d'Art moderne,  
Paris N° Inv. 2000-261 (1-3)

© AJS Aérolande  
Photo Eve Roy

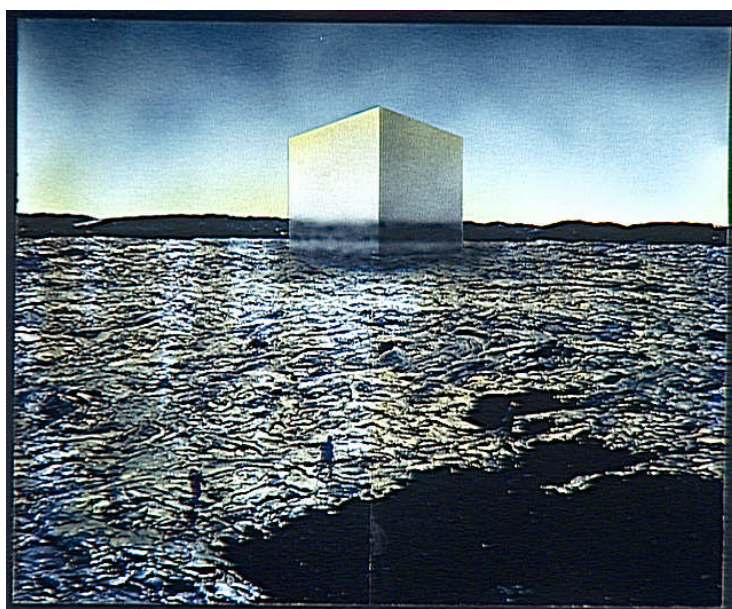


**Fig. 53. Jean AUBERT**  
*Sans-titre (Podium itinérant pour 5000 spectateurs)*

Encre de Chine et pastel sur pelure  
rose monté sur une feuille volante  
d'un carnet à dessin, 1966-67  
27 x 21 cm.

Paris, Musée National d'Art  
moderne, N° Inv. AM 2001-2-10

© Jean Aubert.  
Photo CNAC/MNAM, Dist.  
RMN / Philippe Migeat

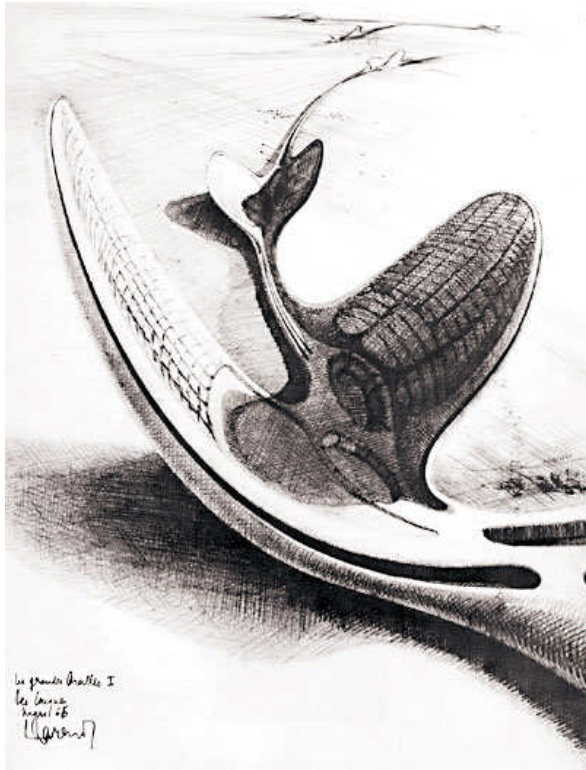


**Fig. 54. SUPERSTUDIO**  
*Dodici città ideali. New York of brains*

Photomontage, 1971  
50 x 69,5 cm.

Paris, Musée National d'Art  
moderne  
N° Inv. AM 2000-2-157

© Gian Piero Frassinelli.  
Photo CNAC/MNAM, Dist.  
RMN / Georges Meguerditchian

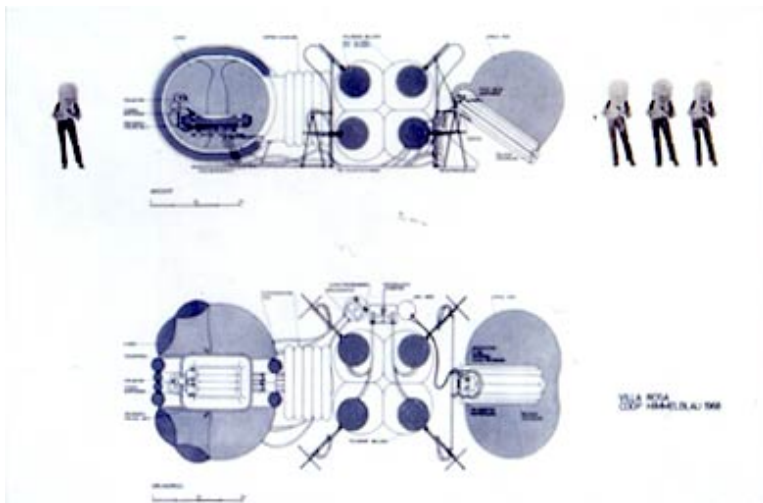


**Fig. 55.** Claude PARENT  
*Les grandes oreilles I, les conques*

Encre sur papier, 1969  
27 x 21 cm.

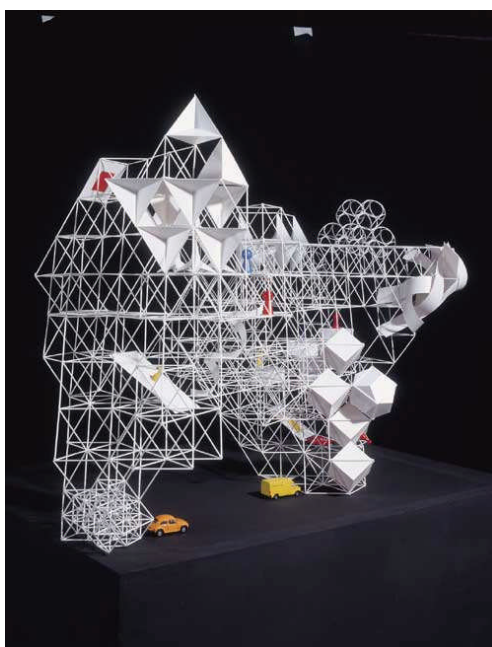
FRAC Centre, Orléans  
(non num.)

© Claude Parent, FRAC Centre  
Photo: Philippe Magnon



**Fig. 56.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Villa Rosa*

Encre sur calque, 1969



**Fig. 57.** Eckhard SCHULZE-FIELITZ  
*Raumstadt*

Maquette, 1959  
70 x 70 x 135 cm.

FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 999 01 182

© Eckard Schulze-Fielitz, FRAC  
Centre  
Photo: Philippe Magnon



**Fig. 58. UTOPIE**  
*Utopie, Revue de Sociologie de l'urbain*

Couverture du premier numéro ,  
 mai 1967

Archives Jean-Paul Jungmann,  
 Paris  
 © Jean-Paul Jungmann



**Fig. 59. Pierre CLEMENT (dir. art.)**  
*Melp!*

Couverture du deuxième numéro,  
 1966

Bibliothèque Kandinsky, Paris  
 N° Inv. P 2201

© Bibliothèque Kandinsky  
 Photo Eve Roy



**Fig. 60. Jean MANEVAL**  
*Bulle à six coques*

Prototypes installés dans le village  
 de vacances de Gripp, 1969

Archives Maneval

© Archives Maneval

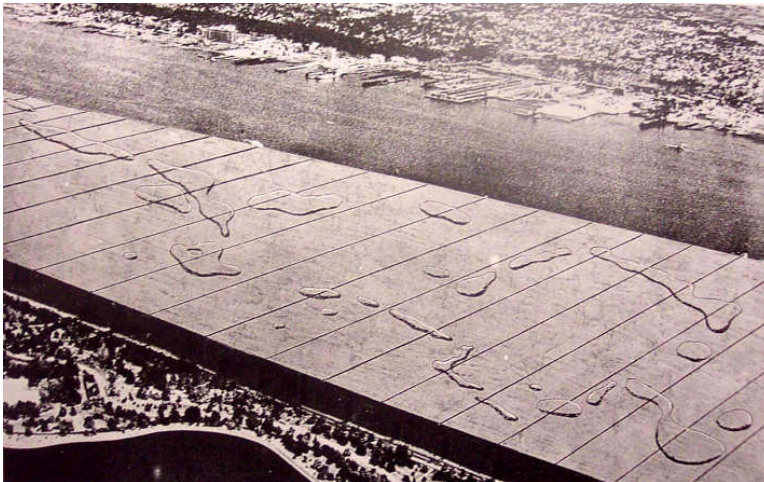


**Fig. 61.** ARCHIZOOM  
*No-Stop City*

Maquette, bois, plastique, métal,  
miroirs, 1971

Archives Archizoom Associati,  
Florence

© Archizoom  
Photo Archives Archizoom  
Associati

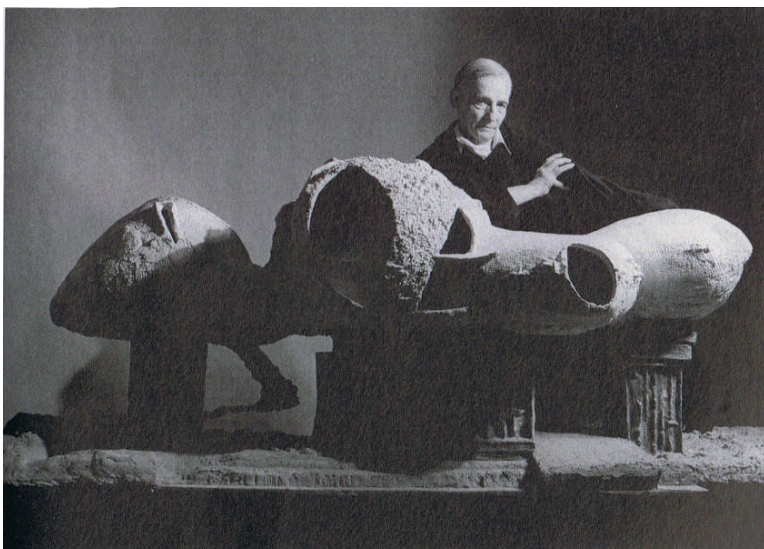


**Fig. 62.** ARCHIZOOM  
*No-Stop City*

Photomontage, 1971-1972

Archives Archizoom Associati,  
Florence

© Archizoom  
Photo Archives Archizoom  
Associati

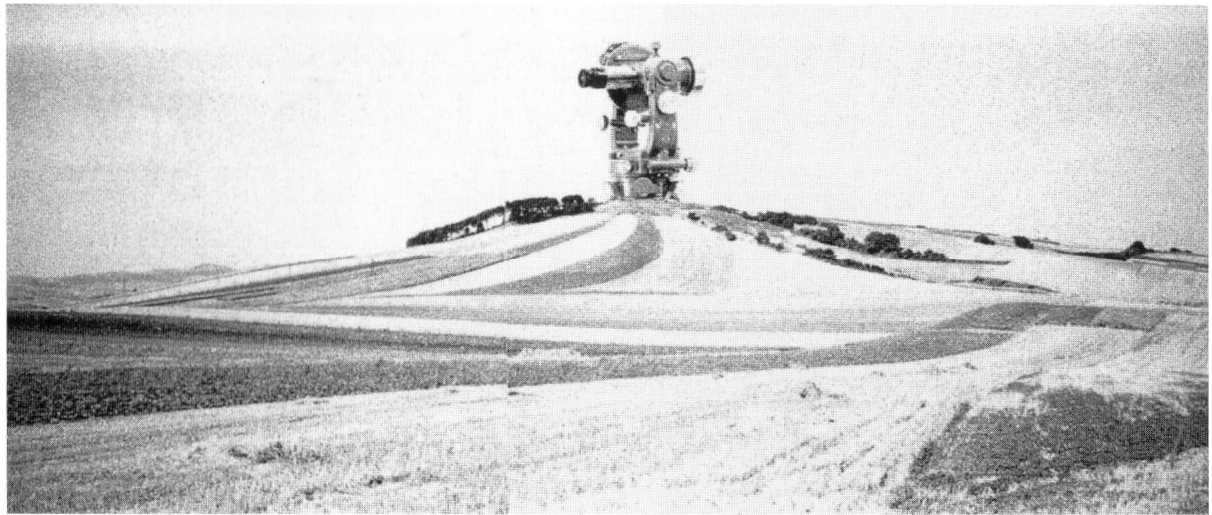
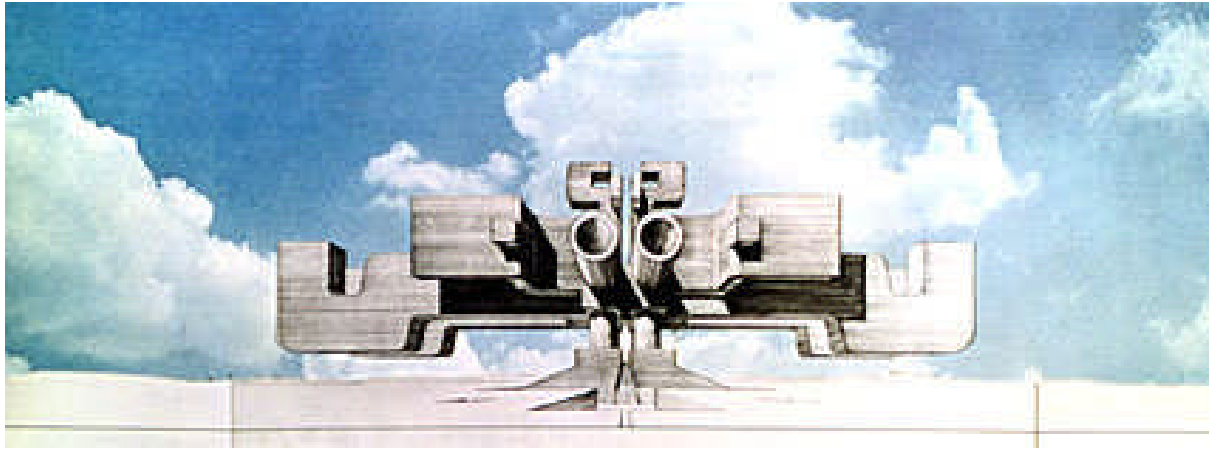


**Fig. 63.** Frederick KIESLER  
*Photo de Frederick Kiesler devant  
la Endless house*

Photographie, 1959

Austrian Frederick and Lillian  
Kiesler Foundation, Vienne

© Austrian Frederick and Lillian  
Kiesler Foundation, Vienne



**Fig. 64.** Hans HOLLEIN  
*City Communication Interchange*

Photomontage, 1962

© Hans Hollein

**Fig. 65.** Hans HOLLEIN  
*High-rise building: theodolite*

Photomontage monté sur carton, 1963  
17,1 x 44,5 cm.

MoMA, New York, Philip Johnson Fund.

© Hans Hollein

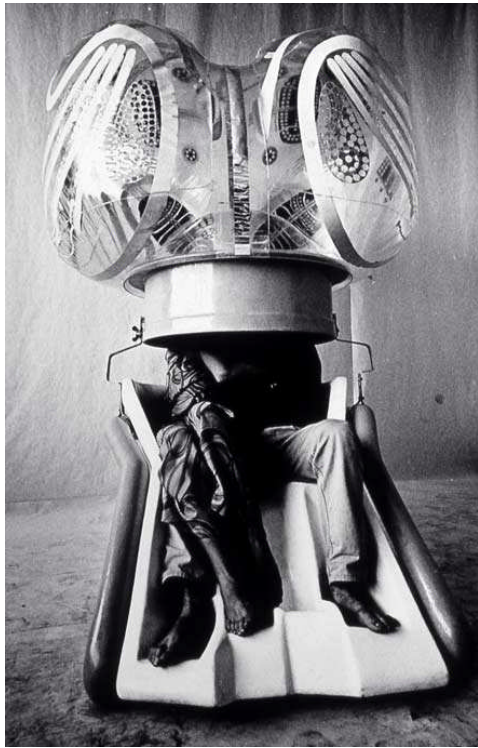
**Fig. 66.** Hans HOLLEIN  
*Aircraft-carrier city*

Collage, papier imprimé sur photographies argentiques, montées sur carton, 1964  
21,6 x 100 cm.

MoMA, New York, Philip Johnson Fund.

© Hans Hollein



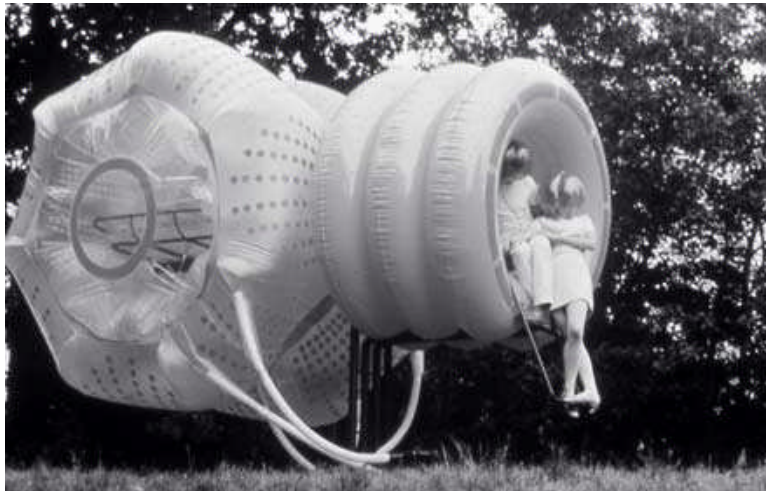


**Fig. 67.** HAUS-RUCKER-CO  
*Mind Expander*

Prototype, 1967

Archives Haus-Rucker-Co,  
Vienne

© Haus-Rucker-Co  
Photo Haus-Rucker-Co

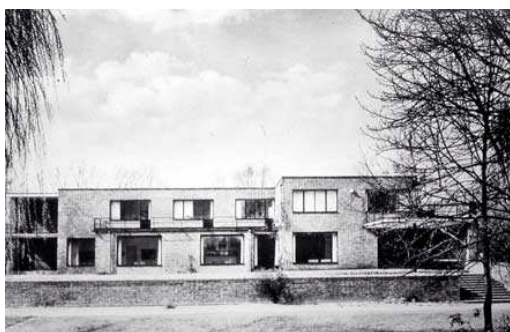


**Fig. 68.** HAUS-RUCKER-CO  
*Gelbes Herz*

Installation, structure gonflable,  
Vienne, 1968

Agence Ortner & Ortner, Vienne

© Ortner & Ortner  
Photographe anonyme



**Fig. 69.** HAUS-RUCKER-CO  
*Cover*

Installation, structure gonflable,  
Museum Haus Lange, Krefeld, 1971

Agence Ortner & Ortner, Vienne

© Ortner & Ortner  
Photographe anonyme





**Fig. 70.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Aktion, Harter Raum*

Vienne, 1970

Agence Coop Himmelb(l)au, Vienne

© Coop Himmelb(l)au  
Photographe anonyme



**Fig. 71.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Haus mit fliegendem Dach*

Installation, Londres, 1973

Agence Coop Himmelb(l)au, Vienne

© Coop Himmelb(l)au  
Photographe anonyme



**Fig. 72.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Herzraum*

Installation, Vienne, 1969

Agence Coop Himmelb(l)au, Vienne

© Coop Himmelb(l)au  
Photographe anonyme



**Fig. 73.** Richard HAMILTON  
*Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing ?*

Collage, 1956  
26 x 25 cm.

Kunsthalle, Tübingen, Coll. Prof. Dr Georg F. Zundel

© Kunsthalle, Tübingen

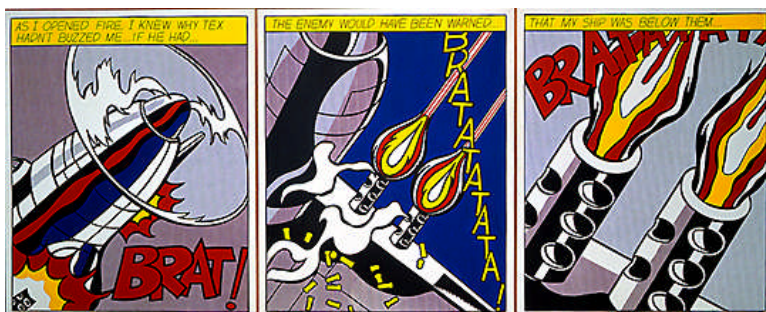


**Fig. 74.** Andy WARHOL  
*Big electric chair*

Encre sérigraphique et peinture acrylique sur toile, 1967-1968  
137,2 x 185,3 cm.

Centre Pompidou, Paris  
N° Inv. AM 1976-1232

© ADAGP  
Photo: CNAC/MNAM, Dist. RMN / Jacqueline Hyde



**Fig. 75.** Roy LICHTENSTEIN  
*As I opened fire*

Triptyque, magna sur toile, 1964  
172.7 x 142.2 cm. (chaque)

Roy Lichtenstein Foundation, New York  
© Estate of Roy Lichtenstein



**Fig. 76.** Joe COLOMBO  
*Visiona 1*

Installation, Foire de Cologne, 1969

Studio Joe Colombo, Milan

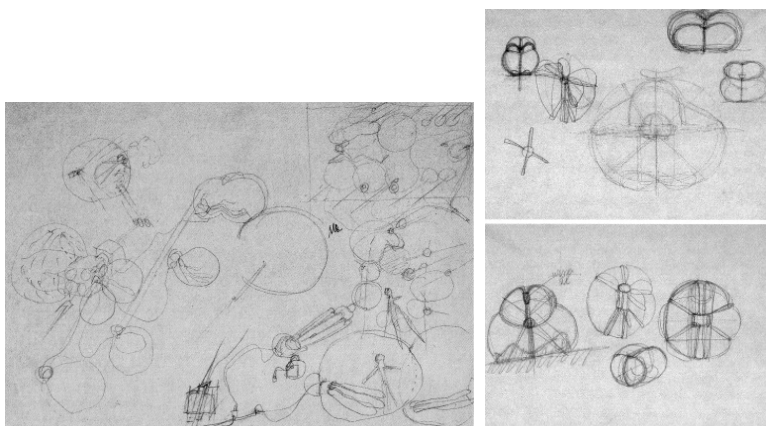
© Studio Joe Colombo  
Photo Ignazia Favata, Studio Joe Colombo



**Fig. 77.** ARCHIZOOM  
*Dressing design*

Photographie

© Archives Archizoom, Florence.

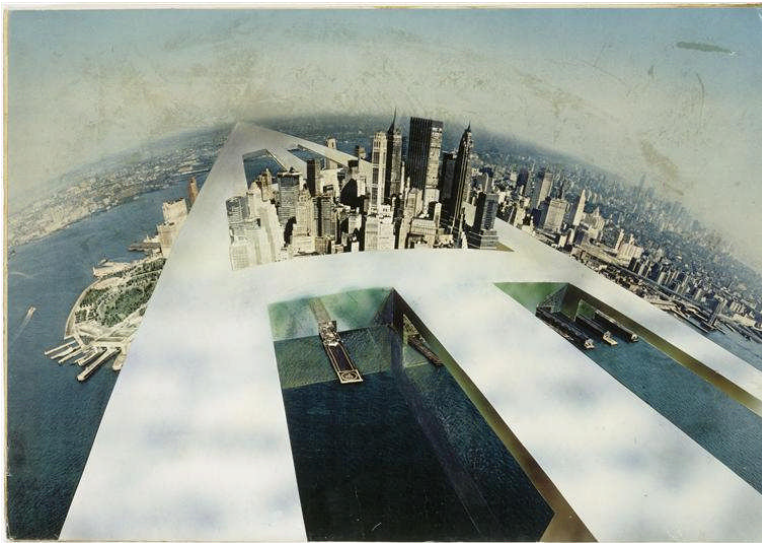


**Fig. 78.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Villa Rosa, dessins préparatoires*

Dessins, crayon sur papier, 1967

61 x 63 cm ; 24 x 30 cm (recto verso).

FRAC Centre, Orléans.  
N° Inv. 999 03 02  
© Philippe Magnon



**Fig. 79. SUPERSTUDIO**  
*Il Monumento Continuo. New New York*

Collage, feutre et crayon de couleur sur papier, c.1969  
71,5 x 102 cm.

MNAM, Paris  
N° Inv. AM 2000-2-105

© Gian Piero Frassinelli  
Photo CNAC/MNAM Dist.  
RMN / Georges Meguerditchian

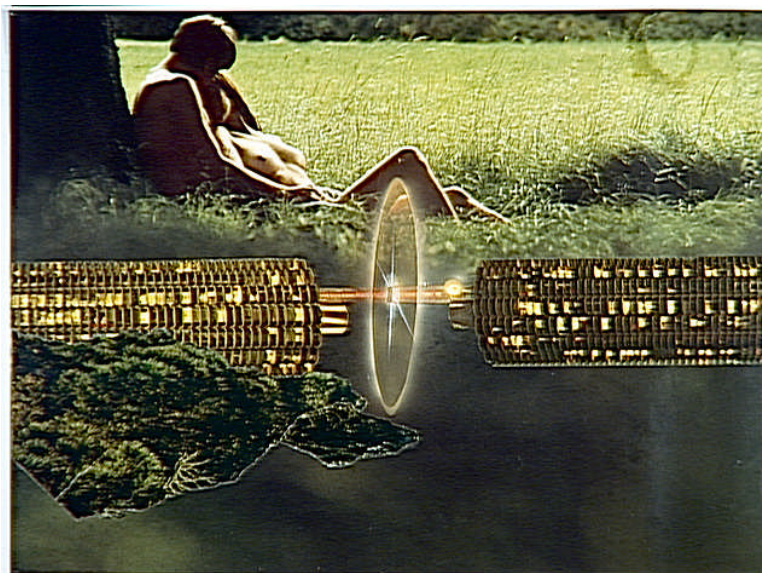


**Fig. 80. SUPERSTUDIO**  
*Life, Supersurface, fruits and wine*

Collage, 1971  
66 x 89,5 cm.

MNAM, Paris  
N° Inv. AM 2000-2-156

© Gian Piero Frassinelli  
Photo CNAC/MNAM, Dist.  
RMN / Georges Meguerditchian

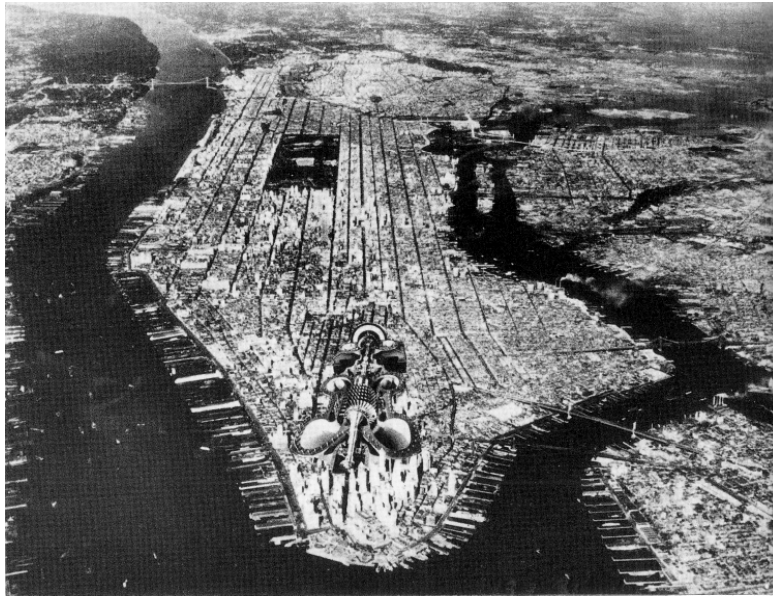


**Fig. 81. SUPERSTUDIO**  
*Atti Fondamentali. Amore: la macchina innamoratrice*

Collage et rehauts de crayon, 1971-1973  
60 x 80 cm.

MNAM, Paris  
N° Inv. AM 2000-2-154

© Gian Piero Frassinelli  
Photo CNAC/MNAM, Dist.  
RMN / Georges Meguerditchian



**Fig. 82.** Hans HOLLEIN  
*Urban renewal in Manhattan*

Perspective aérienne,  
photomontage, 1963  
20,6 x 25,4 cm.

MoMA, Fonds Philip Johnson,  
New York

© Atelier Hans Hollein, Vienne  
Photo MoMA, New York

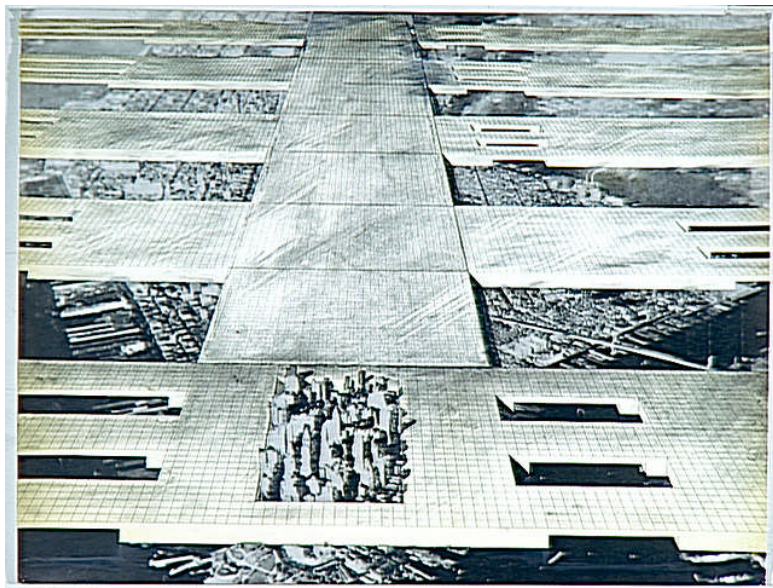


**Fig. 83.** SUPERSTUDIO  
*Liebe GrüBe aus Graz von  
Superstudio*

Photomontage, 1969  
37,5 x 49,6 cm.

MNAM, Paris  
N° Inv. AM 1995-2-46

© Gian Piero Frassinelli  
Photo CNAC/MNAM, Dist.  
RMN / Droits réservés

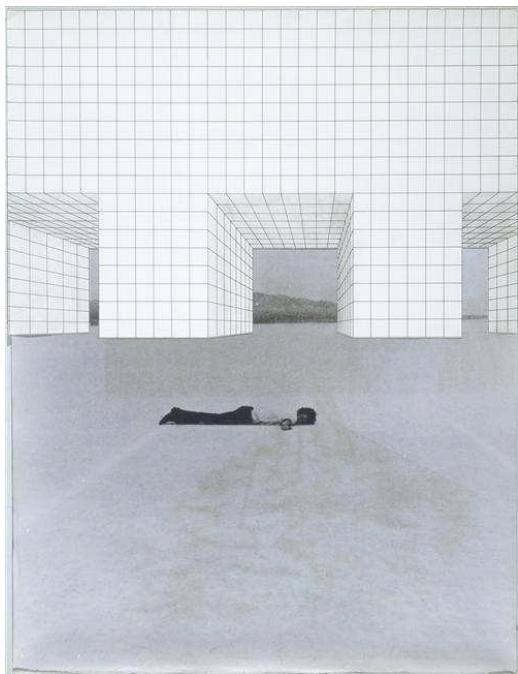


**Fig. 84.** SUPERSTUDIO  
*Manhattan: photomontage final*

Collage réhaussé de mine de  
plomb sur tirage photo, 1969  
49,5 x 64,5 cm.

MNAM, Paris  
N° Inv. AM 2000-2-141

© Gian Piero Frassinelli  
Photo CNAC/MNAM, Dist.  
RMN / Georges Meguerditchian

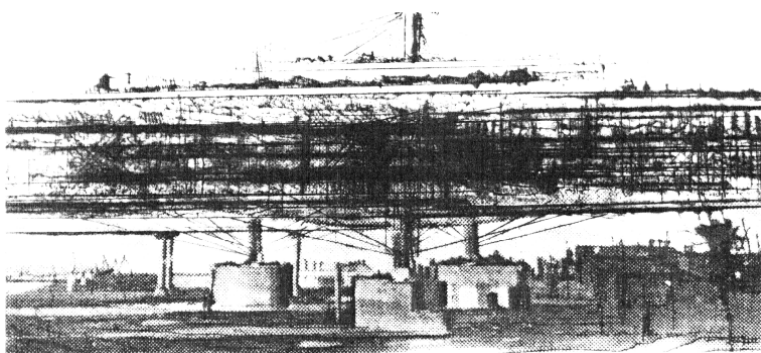


**Fig. 85. SUPERSTUDIO**  
*Il Monumento Continuo con De Maria*

Photomontage, c.1969  
66 x 51 cm.

MNAM, Paris  
N° Inv. AM 2000-2-155

© Gian Piero Frassinelli  
Photo CNAC/MNAM, Dist.  
RMN / Georges Meguerditchian

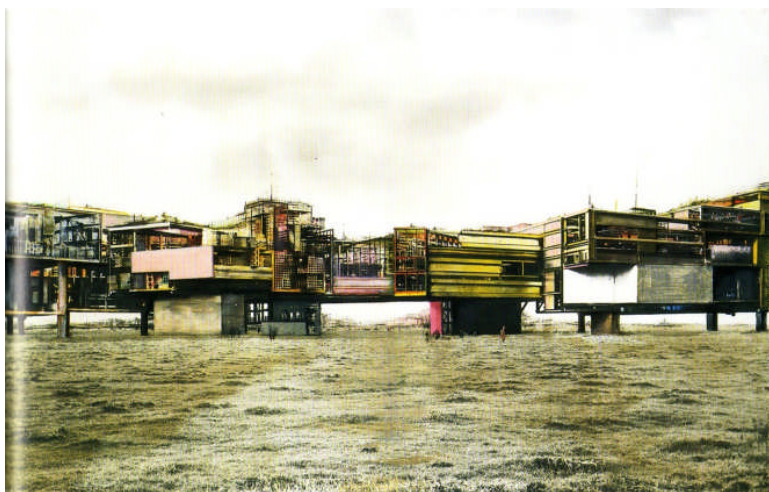


**Fig. 87. CONSTANT**  
*Sector*

Gravure, 1970  
6 x 12,3 cm.

Gemeentemuseum, La Haye

© Gemeentemuseum



**Fig. 88. CONSTANT**  
*Vue des secteurs babyloniens*

Photomontage, aquarelle et crayon, 1971  
122 x 135 cm.

Gemeentemuseum, La Hague

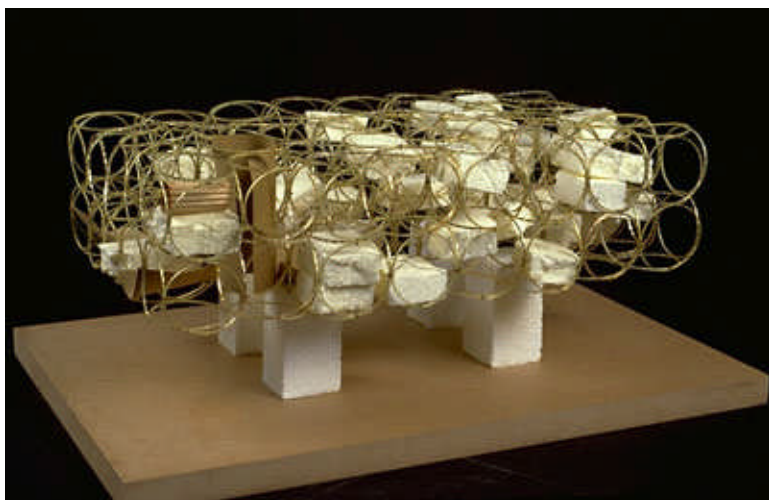


**Fig. 89.** Yona FRIEDMAN  
*Ville Spatiale*

Maquette, fil de fer, bois, carton,  
1958-60  
25 x 49,5 x 110 cm.

FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 997 03 28

© Yona Friedman  
Photo Philippe Magnon, FRAC  
Centre

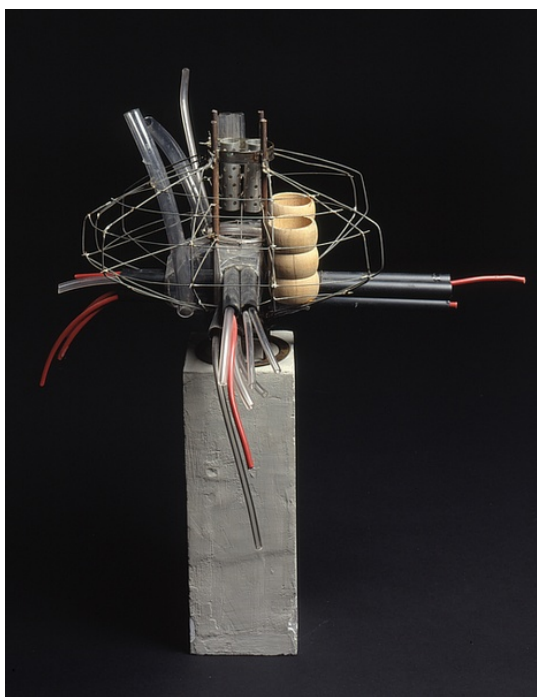


**Fig. 90.** Yona FRIEDMAN  
*Ville Spatiale*

Maquette, bracelets indiens,  
polystyrène, 1958-60  
27 x 65 x 44 cm.

FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 997 01 28

© Yona Friedman  
Photo Philippe Magnon, FRAC  
Centre



**Fig. 91.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Cities with pulsating frame*

Maquette, métal, plastique,  
matériaux divers, 1967  
57 x 56 x 46 cm. (maquette seule)

MNAM, Paris  
N° Inv. 1993-1-990

© Coop Himmelb(l)au  
Photo CNAC/MNAM Dist. RMN  
- ©Jean-Claude Planchet / G  
Meguerditchian

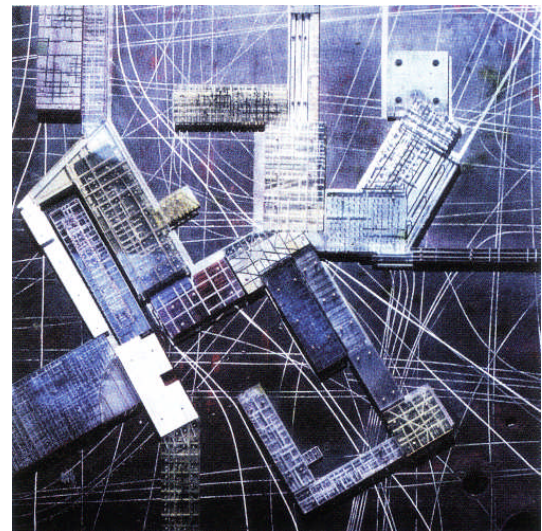
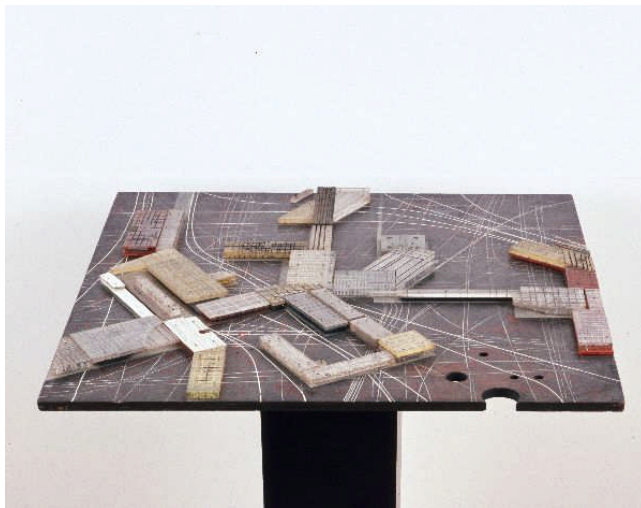




**Fig. 92.** CONSTANT  
*Spatiovore*

Maquette, métal, plexiglas, bois,  
1960

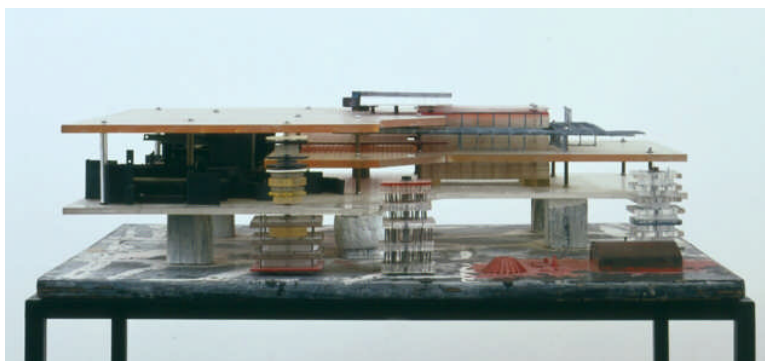
Gemeentemuseum, La Haye  
N° Inv. 0330946



**Fig. 93.** CONSTANT  
*Groep sectoren*

Métal, plexiglas, bois, et  
photographie de la maquette 1959

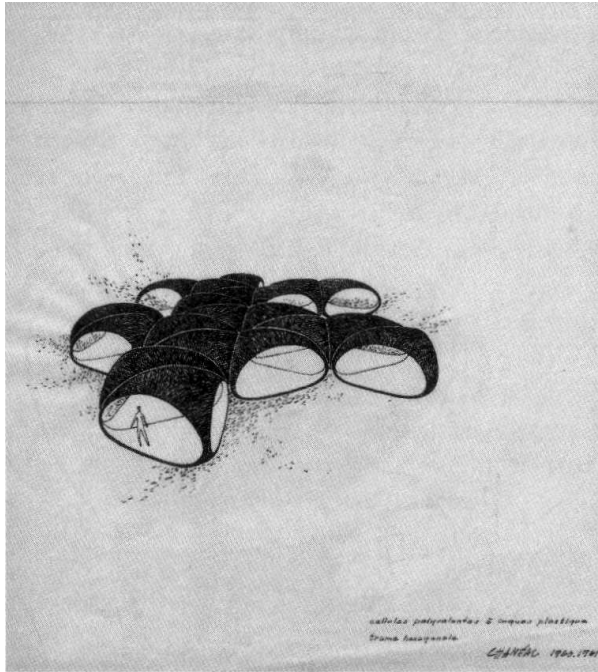
Gemeentemuseum, La Haye  
N° Inv. 0330965



**Fig. 94.** CONSTANT  
*Rode sector*

Métal, plexiglas, bois, 1958

Gemeentemuseum, La Haye  
N° Inv. 0330812

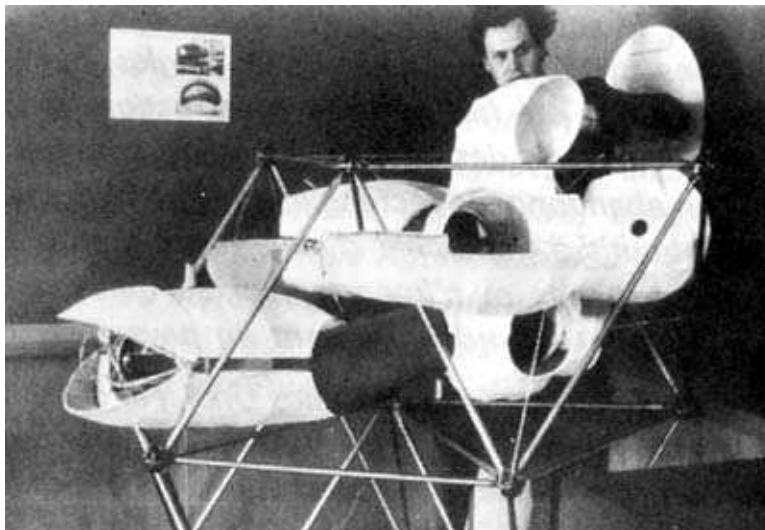


**Fig. 95. CHANEAC**  
*Cellules polyvalentes, coques  
plastiques à trame hexagonale*

Encre sur calque, 1960-61  
23 x 21 cm.

FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 000 01 40d

© Chanéac  
Photo Philippe Magnon, FRAC  
Centre



**Fig. 96. HAUSERMANN**  
*Construction spatiale*

Installation, Vienne, 1969



**Fig. 97. HAUSERMANN**  
*Domobiles*

Maquette en sept éléments,  
plastique, 1971  
35 x 30 x 20 cm., 20 x 24 x 16  
cm., diamètre 15 cm.

FRAC Centre  
N° Inv. 997 01 114

© Collection FRAC Centre  
Photo Philippe Magnon

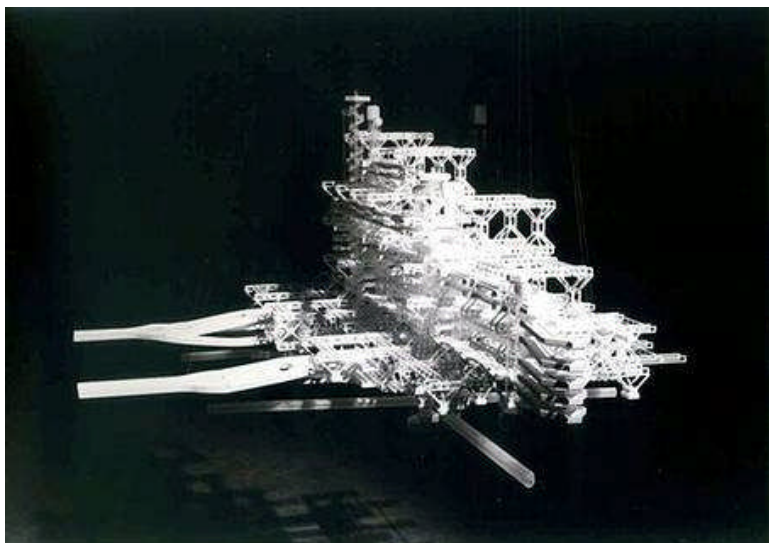


**Fig. 98.** CHANEAC  
*Ville Alligator*

Encre, feutre, gouache sur papier,  
1967  
23 x 21 cm.

FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 999 01 166

© Chanéac, Collection FRAC  
Centre  
Photo Philippe Magnon, FRAC  
Centre



**Fig. 99.** Eilfried HUTH, Günther  
DOMENIG  
*Überbauung Ragnitz*  
(reconstitution)

Balsa, plastique, peinture, 1965-69  
110 x 200 x 110 cm.

FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 000 01 32

© Huth et Domenig, Collection  
FRAC Centre  
Photo Robert Illeemann, Graz

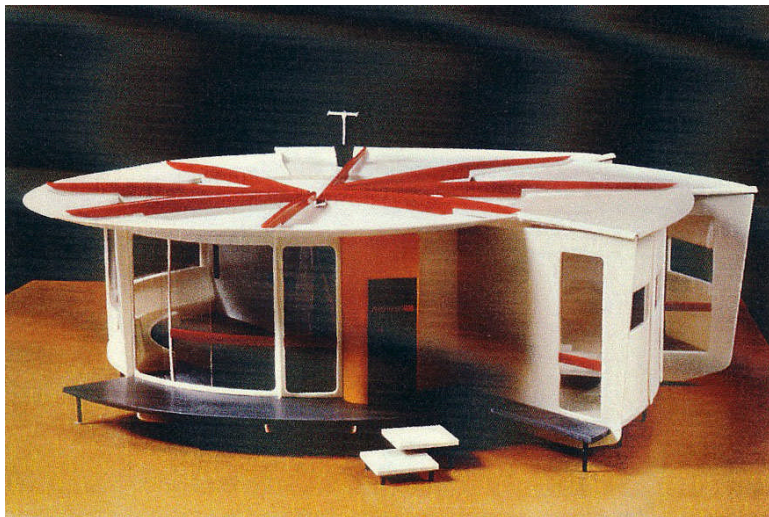


**Fig. 100.** Claude PARENT  
*Demain la ville - 3*

Affichage urbain, Paris (rue de  
Marignan, 8e ardt), 1972

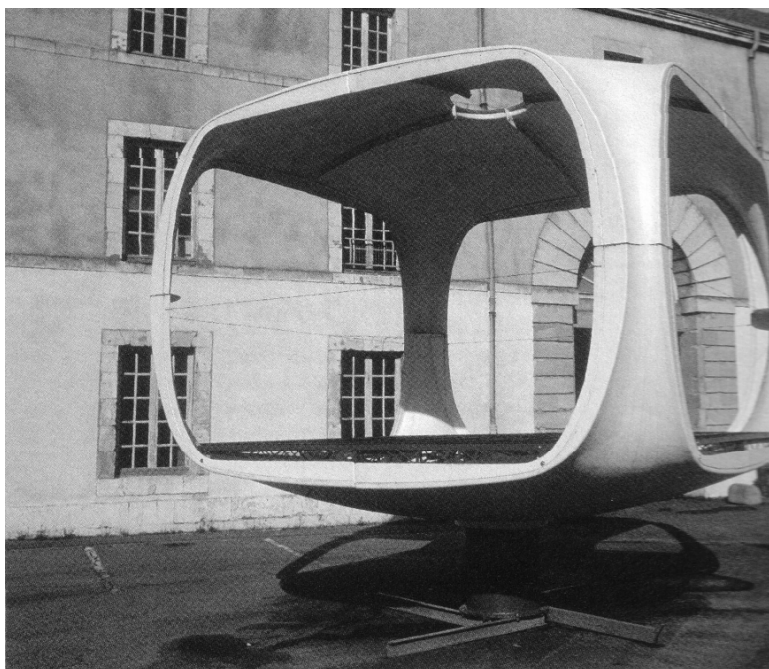
IFA, Archives d'Architecture  
Contemporaine, Paris  
N° Inv. 056 Ifa 600/9

© Claude Parent, IFA  
Photo Pierre Béranger, Paris



**Fig. 101.** Ionel SCHEIN  
*Maison tout en plastique*

Prototype, plastique, 1956

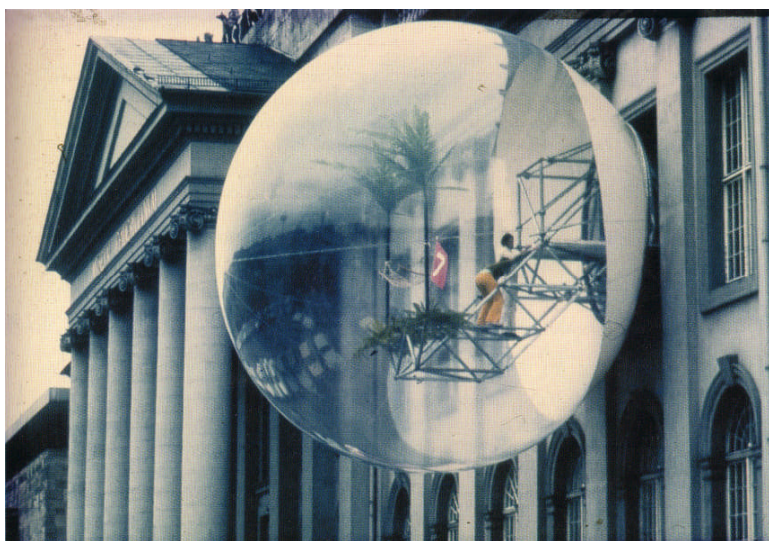


**Fig. 102.** CHANEAC  
*Cellule polyvalente*

Prototype, huit éléments de résine stratifiée et armature métallique, 1964  
400 x 360 x 360 cm.

Site des Substances militaires, (FRAC Centre), Orléans  
N° Inv. 000 01 40

© Chanéac, Collection FRAC Centre  
Photo Philippe Magnon, FRAC Centre



**Fig. 103.** HAUS-RUCKER-CO  
*Oasis n°7*

Installation, Kassel, 1972

Archives Haus-Rucker-Co, Vienne

© Haus-Rucker-Co  
Photographe anonyme



**Fig. 104. SUPERSTUDIO**  
*The invisible dome*

Photocollage sur carton, 1972  
26,5 x 33,5 cm.

MNAM, Paris  
N° Inv. AM 2000-2-133

© Gian Piero Frassinelli  
Photo CNAC/MNAM, Dist.  
RMN / Georges Meguerditchian



**Fig. 105. SUPERSTUDIO**  
*Il Monumento Continuo.*  
*Manhattan, Empire State Building*

Techniques mixtes sur papier,  
c.1969  
64,5 x 49,5 cm.

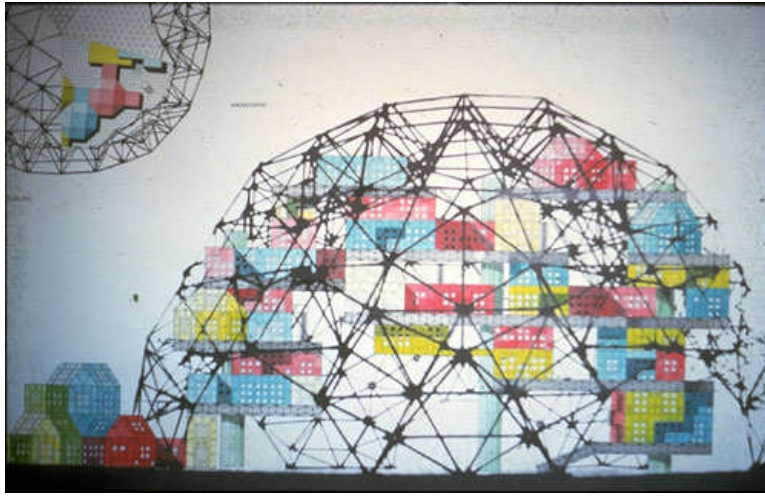
MNAM, Paris  
N° Inv. AM 2000-2-104

© Gian Piero Frassinelli.  
Photo CNAC/MNAM, Dist.  
RMN / Georges Meguerditchian



**Fig. 106. SUPERSTUDIO**  
*Architettura interplanetaria*  
Photocollage, 1967

© Gian Piero Frassinelli.

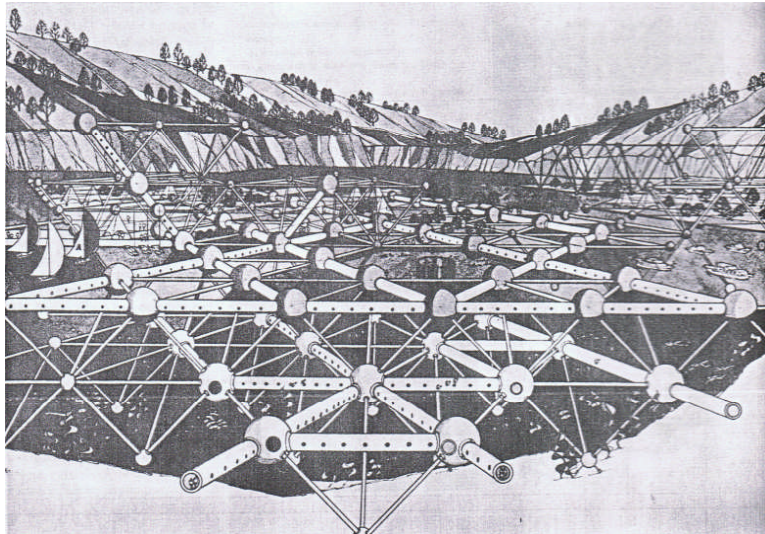


**Fig. 107.** David-Georges  
EMMERICH  
*Agglomération, sous une coupole  
stéréométrique,*

Encre sur papier, s.d.  
80 x 110 cm.

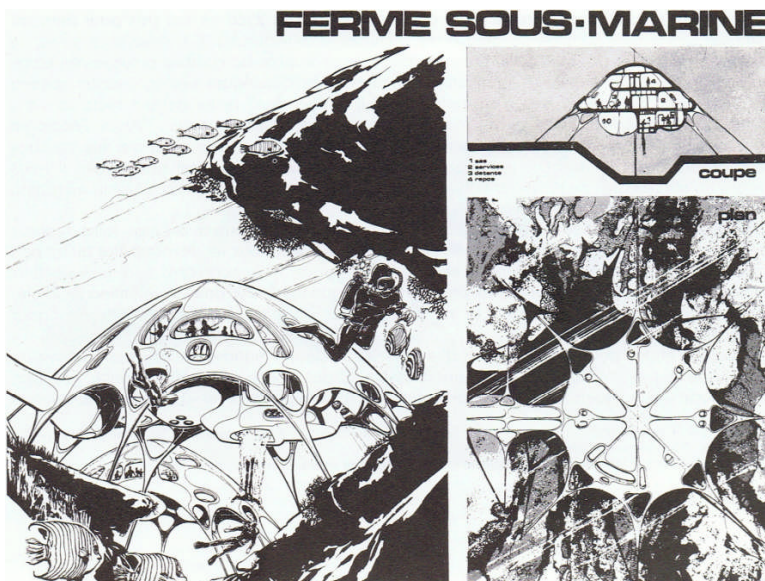
FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 996 01 14

© Collection FRAC Centre  
Photo Philippe Magnon, FRAC  
Centre



**Fig. 108.** Hidezo KOBAYASHI  
*Structures urbaines sous-marines*

Encre sur papier, c.1960



**Fig. 109.** Jacques ROUGERIE  
*Projet de ferme sous-marine aux  
Iles Vierges*

Encre sur papier, 1973

Collection Michel Ragon, Paris

© C.A.M.  
Photo C.A.M.

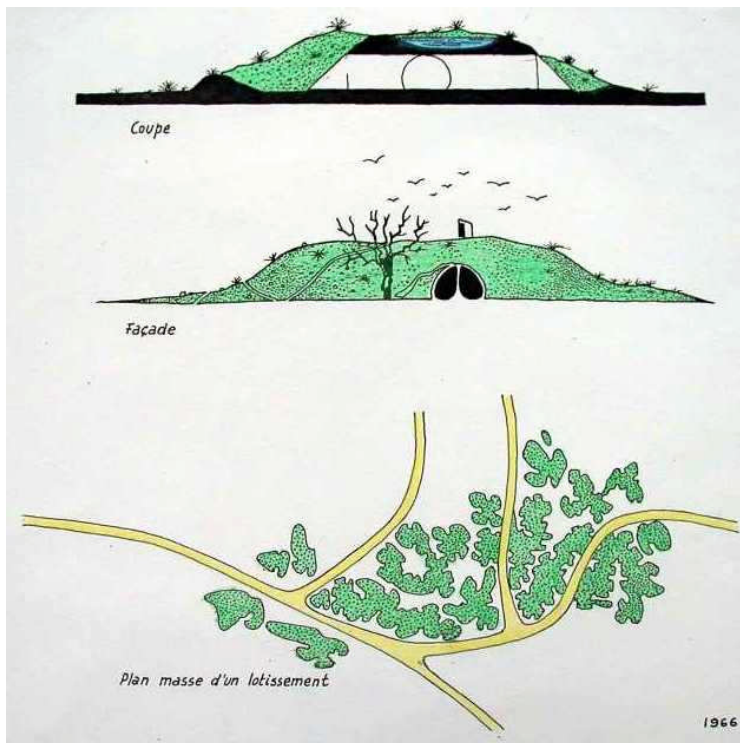


**Fig. 110.** Guy ROTTIER  
*La Maison à carcasses de voitures*  
(architecture d'occasion)

Maquette, bois, carton, voitures miniatures, papier de couleurs  
1965-72  
25 x 54 x 97 cm.

FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 002 19 02

© Guy Rottier, Collection FRAC Centre  
Photo Philippe Mangion, FRAC Centre

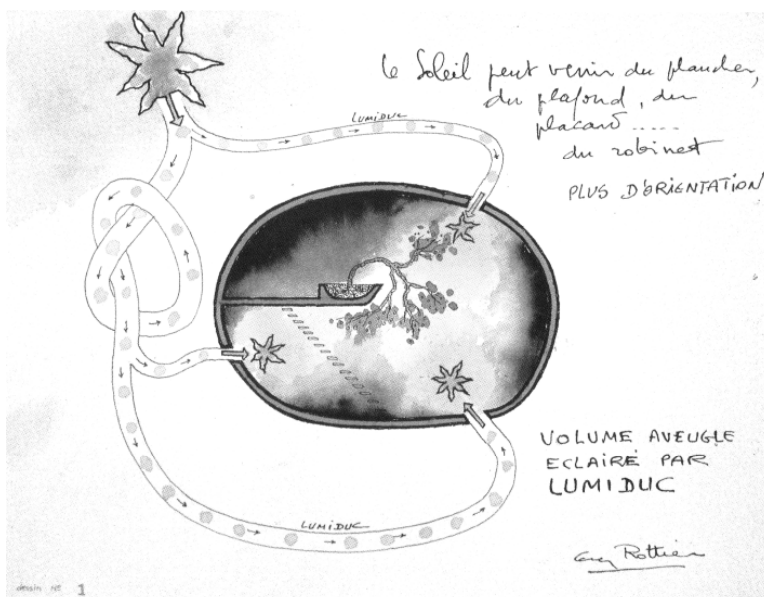


**Fig. 111.** Guy ROTTIER  
*Maison enterrée (nouvelle architecture de terre)*, coupe, façade et plan-masse d'un lotissement enterré

Gouache sur papier, 1966  
50 x 65 cm.

Collection Guy Rottier, Belvédère

© Guy Rottier  
Photo Guy Rottier

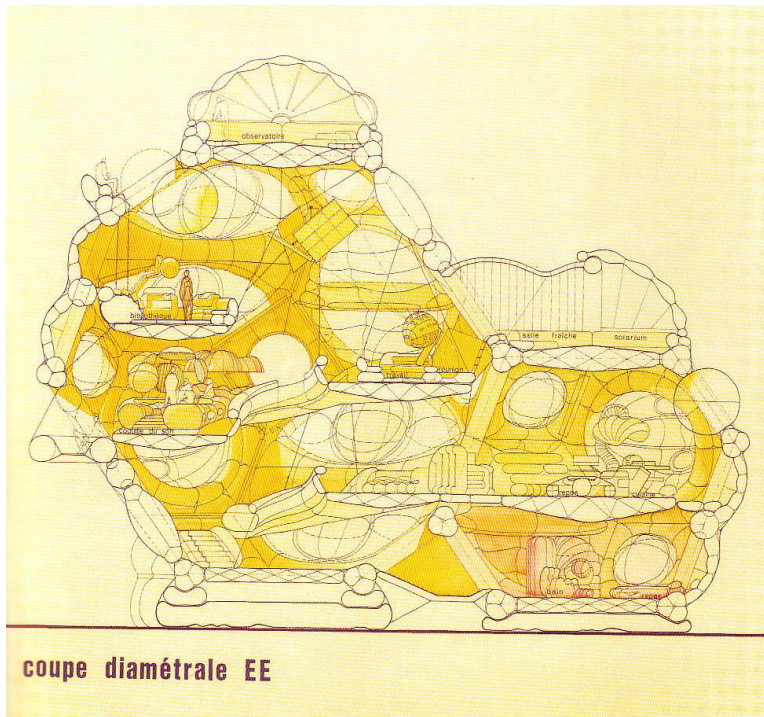


**Fig. 112.** Guy ROTTIER  
*Lumiducs, principes*

Aquarelle et crayons de couleur sur papier, 1970  
50 x 65 cm.

Collection Guy Rottier, Belvédère

© Guy Rottier  
Photo Guy Rottier



**Fig. 113.** Jean-Paul JUNGSMANN  
*Dyodon, habitation pneumatique expérimentale, coupe diamétrale EE*

Impression gélatine violette coloriée à l'aquarelle sur papier, juin 1967  
 76 x 65 cm.

MNAM, Paris  
 N° Inv. AM 2001-2-15

© Jean-Paul Jungmann  
 Photo CNAC/MNAM, Dist. RMN / Jean-Claude Planchet

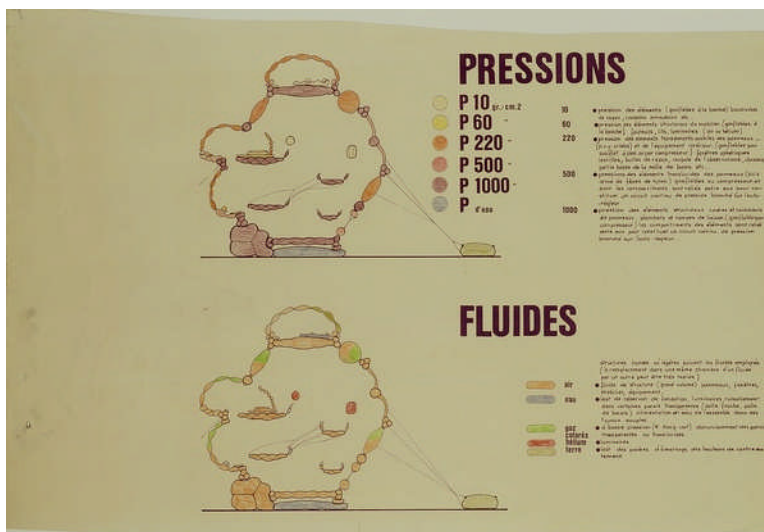


**Fig. 114.** Jean-Paul JUNGSMANN  
*Dyodon, habitation pneumatique expérimentale, Dyodon et constructions*

Encre noire réhaussée de crayon noir sur calque, 1967  
 52 x 98 cm.

MNAM, Paris  
 N° Inv. AM 2001-2-20

© Jean-Paul Jungmann  
 Photo CNAC/MNAM, Dist. RMN / Jean-Claude Planchet



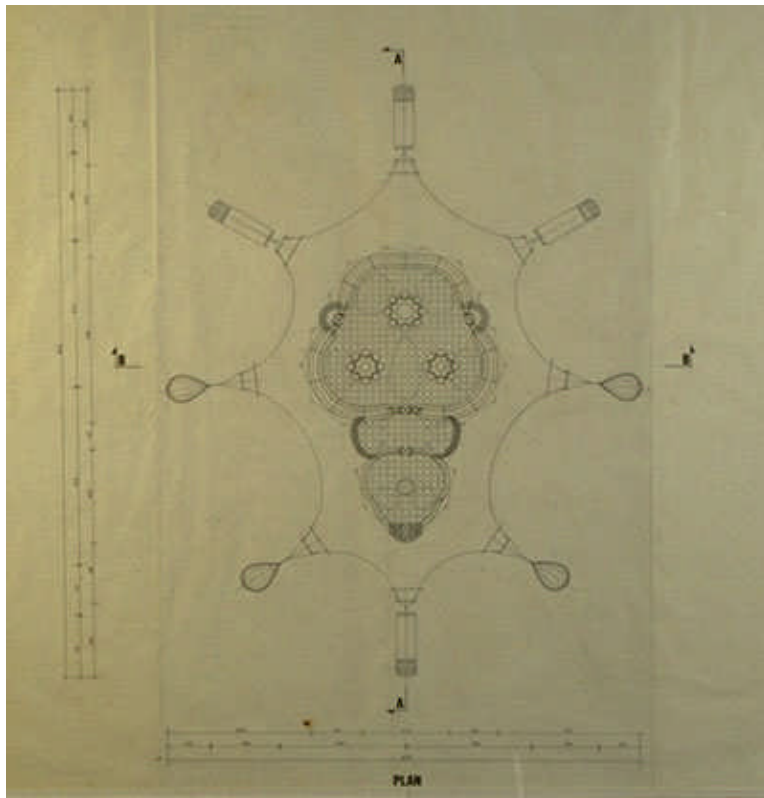
**Fig. 115.** Jean-Paul JUNGSMANN  
*Pressions - fluides*

Impression gélatine violette réhaussée aux crayons de couleurs sur papier, juin 1967  
 50 x 76 cm.

MNAM, Paris  
 N° Inv. AM 2001-2-16

© Jean-Paul Jungmann  
 Photo CNAC/MNAM, Dist. RMN / Jean-Claude Planchet



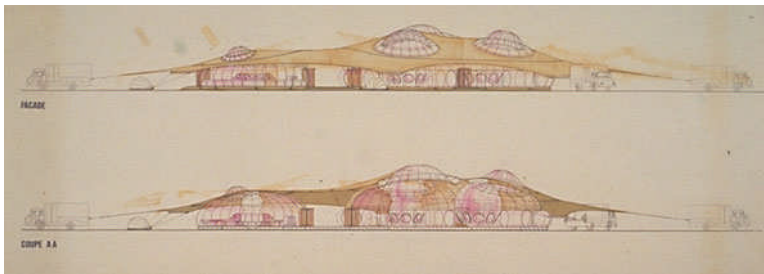


**Fig. 116.** Antoine STINCO  
*Hall itinérant d'exposition  
d'objets de la vie quotidienne*

Encre sur calque, 1967  
125 x 185 cm.

FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 996 01 88

© Antoine Stinco, Collection  
FRAC Centre  
Photo Philippe Magnon, FRAC  
Centre

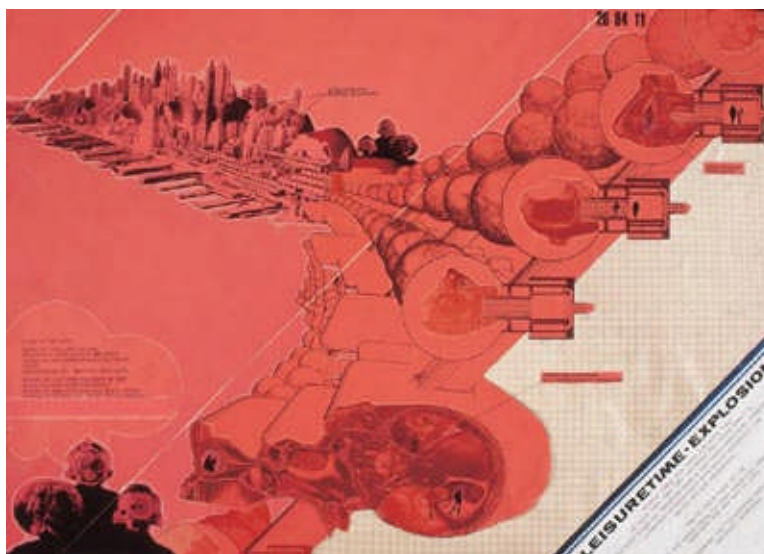


**Fig. 117.** Antoine STINCO  
*Hall itinérant d'exposition  
d'objets de la vie quotidienne*

Encre et aquarelle sur papier, 1967  
80 x 180 cm.

FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 996 01 86

© Antoine Stinco, Collection  
FRAC Centre  
Photo Philippe Magnon, FRAC  
Centre

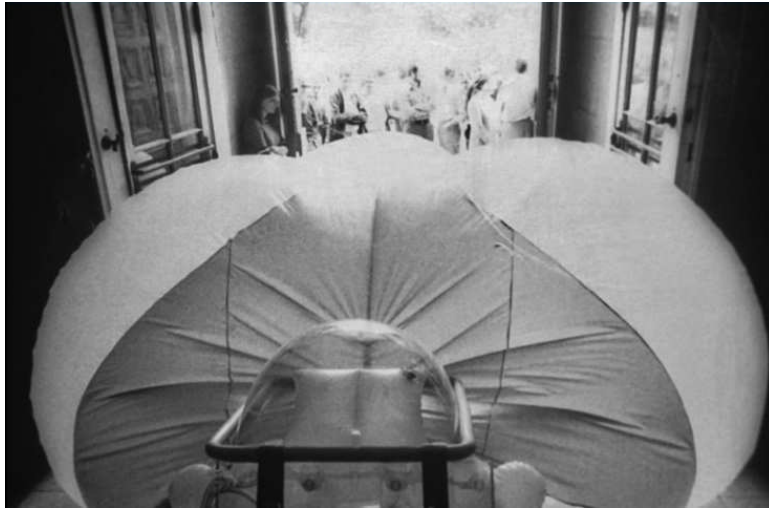


**Fig. 118.** HAUS-RUCKER-CO  
*Leisuretime Explosion*

Collage, s.d.  
48 x 68 cm.

FRAC Centre, Orléans  
N° Inv. 002 14 02

© Haus-Rucker-Co, Collection  
FRAC Centre  
Photo Philippe Magnon, FRAC  
Centre



**Fig. 119.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Villa Rosa, prototype*

Installation dans l'atelier de Coop Himmelb(l)au, structure pneumatique, Vienne, 1968

Agence Coop Himmelb(l)au, Vienne

© Coop Himmelb(l)au  
 Photographe anonyme

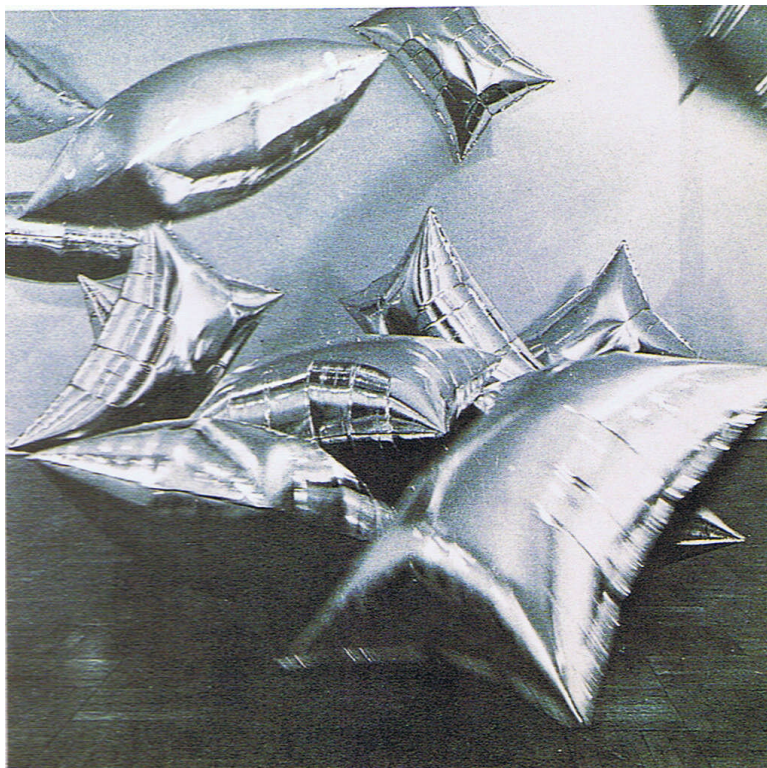


**Fig. 120.** HAUS-RUCKER-CO  
*Giant billiard*

*Aktion* dans la 53e rue, New York, à l'occasion de l'ouverture de l'exposition « Haus-Rucker-Co Live » au Museum of Contemporary Crafts, 14 mai 1970

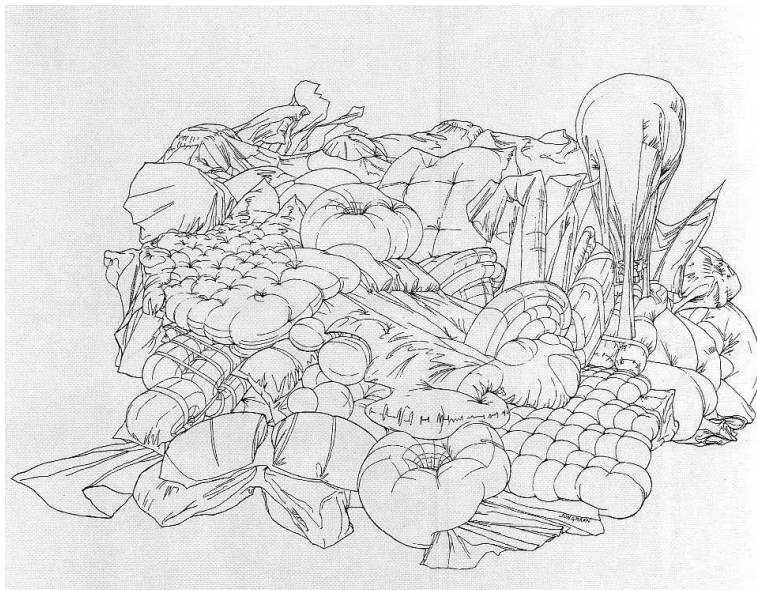
IFA, Paris

© Haus-Rucker-Co  
 Photographe anonyme



**Fig. 121.** Andy WARHOL  
*Silver Clouds*

Installation à la Ferus Gallery, Los Angeles, 1966

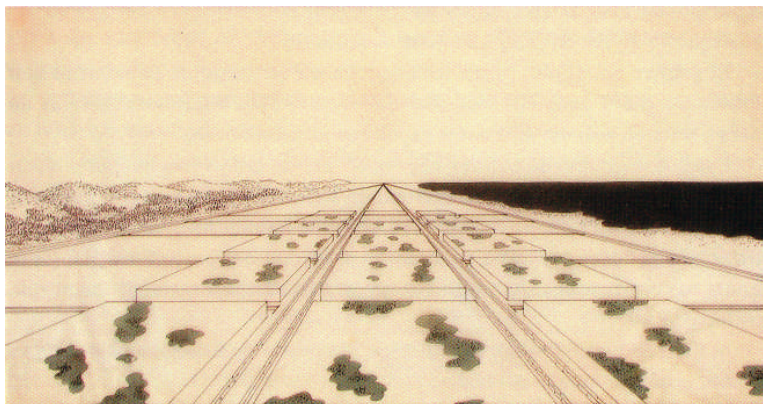


**Fig. 122.** Jean-Paul JUNGSMANN  
*Nature pneumatique*

Encre sur papier, 1969  
65 x 100 cm.

Collection Jean-Paul Jungmann,  
Paris

© Jean-Paul Jungmann  
Photo Jean-Paul Jungmann



**Fig. 123.** ARCHIZOOM  
*No-Stop city*

Dessin, 1969-72

Centro Studi e Archivio della  
Comunicazione, Università degli  
studi, Parme

© Archizoom  
Photo Centro Studi e Archivio della  
Comunicazione, Università degli  
studi, Parme



**Fig. 124.** SUPERSTUDIO  
*Il Monumento Continuo nella  
palude*

Photocollage sur carton, c.1969  
26,5 x 33,5 cm.

MNAM, Paris  
N° Inv. AM 2000-2-133

© Gian Piero Frassinelli  
Photo CNAC/MNAM, Dist.  
RMN / Georges Meguerditchian



**Fig. 125.** Friedrich SAINT-FLORIAN  
*Imaginary Space*

Installation, Moderna Museet,  
Stockholm, 1969

Agence Friedrich Saint-Florian,  
Rhode Island

© Friedrich Saint-Florian  
Photographe anonyme



**Fig. 126.** HAUS-RUCKER-CO  
*Environment Transformer (flyhead)*

Prototype, photographie, 1968

Archives Haus-Rucker-Co, Vienne

© Haus-Rucker-Co  
Photo Haus-Rucker-Co



**Fig. 127.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Soul flipper*

Prototype, photographie, 1969

Agence Coop Himmelb(l)au, Vienne

© Coop Himmelb(l)au  
Photographe anonyme



**Fig. 128. ANT FARM**  
*Enviroman*

Installation, San Francisco, 1970

Archives Ant Farm, University of California

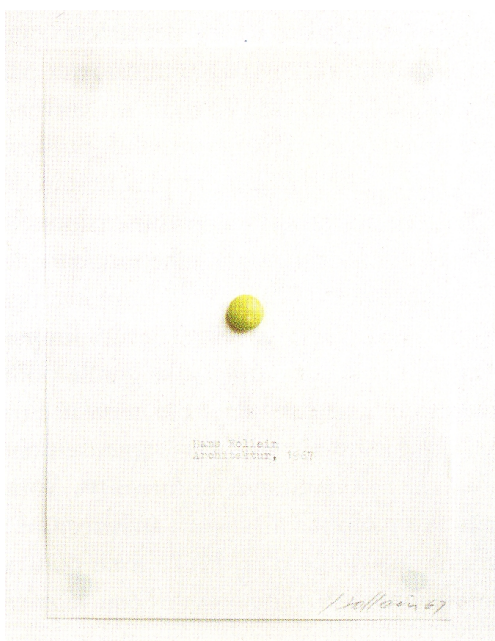
© Ant Farm  
Photographe anonyme



**Fig. 129. SUPERSTUDIO**  
*Atti Fondamentali. Amore: la macchina innamoratrice*

Collage et rehauts de crayon,  
1971-1973  
60 x 80 cm.

© Gian Piero Frassinelli



**Fig. 130. Hans HOLLEIN**  
*Architektur*

Pilule collée sur papier, encre et signature au crayon, 1967



**Fig. 131. SUPERSTUDIO**  
*Superarchitettura, affiche de l'exposition à la Galerie Jolly 2*

Impression couleur sur papier, 1966  
101 x 52 cm.

MNAM  
N° Inv. AM 2000-2-110

© Gian Piero Frassinelli  
Photo CNAC/MNAM, Dist. RMN /  
Georges Meguerditchian

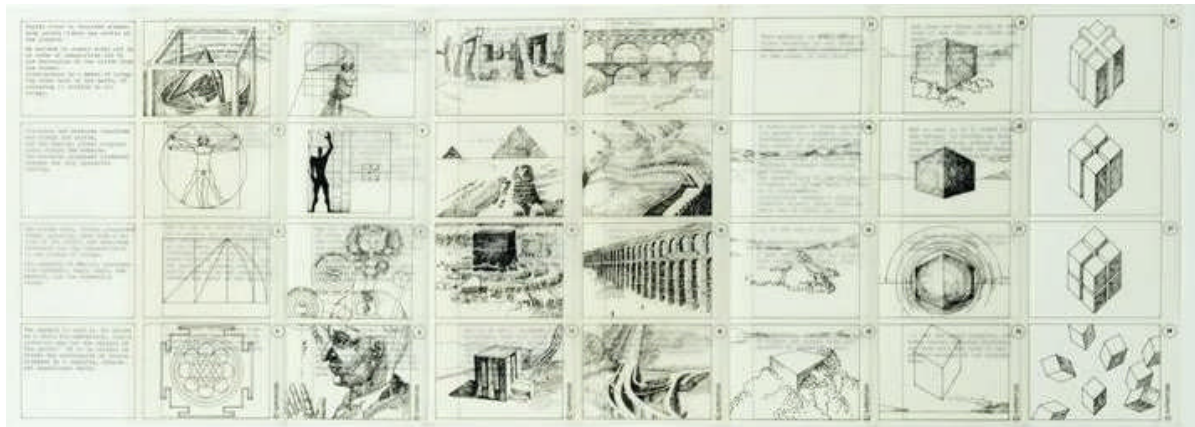


**Fig. 132. SUPERSTUDIO**  
*Atti Fondamentali. Morte*

Sérigraphie d'après le collage original  
70,3 x 100 cm.

Neue Galerie, Landesmuseum  
Joanneum, Graz

© Gian Piero Frassinelli



**Fig. 133. SUPERSTUDIO**  
*Storyboard per un film*

Encre de chine sur carton  
33 x 93 cm.

MNAM, Paris  
N° Inv. AM 2000-2-115

© Gian Piero Frassinelli .  
Photo CNAC/MNAM, Dist. RMN /  
Georges Meguerditchian



**Fig. 134.** Richard BUCKMINSTER-FULLER  
*Pavillon des Etats-Unis,  
Exposition Universelle de  
Montréal*

Structure en aluminium et plexiglas, 1967  
76 mètres de diamètre

Archives Nationales du Canada

© Archives Nationales du Canada  
Photo Archives Nationales du Canada



**Fig. 135.** Frei OTTO  
*Pavillon de l'Allemagne,  
Exposition Universelle de  
Montréal*

Structure en toile de polyester et câbles d'acier, 1967

Archives Nationales du Canada

© Archives Nationales du Canada  
Photo Archives Nationales du Canada



**Fig. 136.** Samuel M. BRODY et Lewis DAVIS  
*Pavillon des Etats-Unis,  
Exposition Universelle  
d'Osaka*

Structure métallique et voile synthétique gonflable à base de fibre de verre, 1970  
76 mètres de diamètre

Archives Agence Davis-Brody

© Archives Agence Davis-Brody  
Photo Agence Davis-Brody

(à gauche, au centre, une partie du Pavillon Fuji)

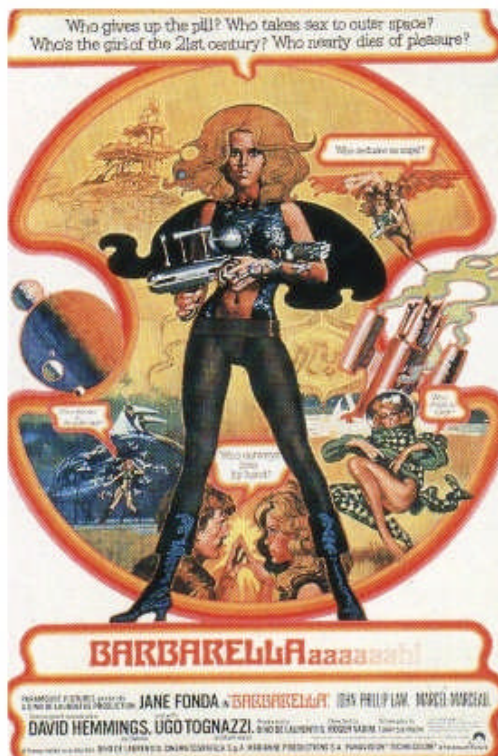


**Fig. 137.** HAUS-RUCKER-CO  
*Giant Billiard - reconstitution pour l'exposition « Haus-Rucker-Co Live again »*

Structure gonflable et boules gonflable, Linz, 2007

Lentos Kunstmuseum Linz

© Lentos Kunstmuseum Linz  
Photo Lentos Kunstmuseum Linz / Mascheks



**Fig. 138.** Affiche pour le film  
*Barbarella*, adapté au cinéma par  
Roger Vadim

Affiche, impression sur papier,  
1968



**Fig. 139.** Mario MERZ  
*Che fare?*

Installation, plat métallique, cire,  
néon, 1968  
14,4 x 45 cm.

Fondazione de Fornaris, Turin

© Mario Merz  
Photo Fondazione de Fornaris





**Fig. 140.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Aktion, Basel Contact*

Bâle, 1971

Agence Coop Himmelb(l)au,  
Vienne

© Coop Himmelb(l)au  
Photographe anonyme



**Fig. 141.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Aktion Wien*

Vienne, 1971

Agence Coop Himmelb(l)au,  
Vienne

© Coop Himmelb(l)au  
Photographe anonyme



**Fig. 142.** COOP HIMMELB(L)AU  
*Aktion Schönbrunn*

Schönbrunn, 1971

Agence Coop Himmelb(l)au,  
Vienne

© Coop Himmelb(l)au  
Photographe anonyme



**Fig. 143.** Archigram  
*Archizones (Archigram 9)*

Schéma, impression sur papier, 1970

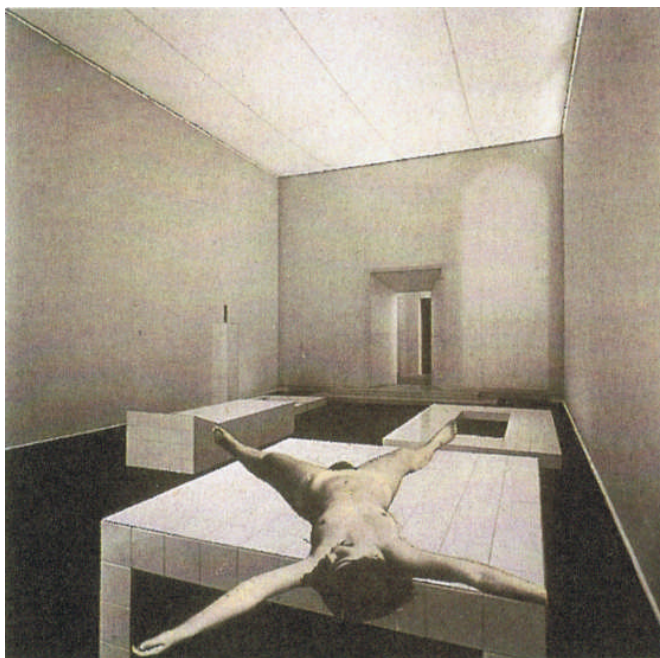
Archives Archigram, Londres  
© Archives Archigram



**Fig. 144.** Hans HOLLEIN  
*Kopenhagenprojekt*

Photomontage, 1969

Atelier Hans Hollein, Vienne  
© Atelier Hans Hollein, Vienne



**Fig. 145.** Hans HOLLEIN  
*Condition humaine*

Photomontage, Biennale de Venise,  
1972

Atelier Hans Hollein, Vienne  
© Atelier Hans Hollein, Vienne



**Fig. 146. GLOBAL TOOLS**  
*Photographie des membres des*  
*Global tools, 12 janvier 1973*

Photographie (également utilisée  
 en couverture de la revue  
*Casabella*, n°377, mai 1973)



**Fig. 147. Alessandro MENDINI**  
*Couverture de Casabella n°367,*  
*1972*

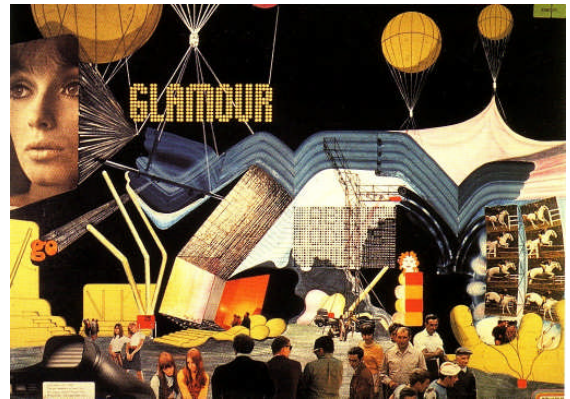
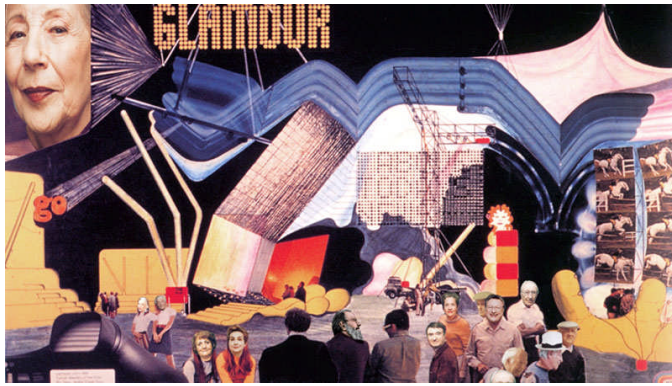
Photomontage, 1972



**Fig. 148. Robert VENTURI**  
 « I'm a monument »

Schéma, encre sur papier, 1972

© Venturi, Scott Brown and  
 Associates



**Fig. 149.** Christophe BERDAGUER,  
Marie PEJUS  
*After*

Photomontage et tirage numérique  
d'après l'œuvre de Superstudio,  
*Monumento Continuo* (1969), 2001  
80 x 100 cm.

FRAC Centre  
(en cours de catalogage)

© Berdaguer et Péjus, collection  
FRAC Centre

**Fig.150.** Christophe BERDAGUER,  
Marie PEJUS  
*After*

Photomontage et tirage numérique  
d'après l'œuvre de Peter COOK,  
*Instant city, configuration typique, Los  
Angeles* (1969), 2003  
50 x 70 cm.

Collection particulière  
© Berdaguer et Péjus



**Fig. 151.** Ettore SOTTASS  
*Design of a roof to discuss under*

Dessin, crayon sur papier, 1972-73  
29,2 x 27,6 cm.

MoMA, New York  
© MoMA

**INDEX ALPHABETIQUE DES ILLUSTRATIONS  
PAR NOM D'ARCHITECTE OU D'ARTISTE**

<b>A</b>		<b>J</b>	
AEROLANDE.....	640	JUNGMANN, Jean-Paul.....	660, 663
ANT FARM.....	665	<b>K</b>	
ARCHIZOOM.....	639, 643, 648, 663	KIESLER, Frederick.....	643
AUBERT, Jean.....	640	KOBAYASHI, Hidezo.....	658
<b>B</b>		<b>L</b>	
BIBIENA, Ferdinando.....	624	LE CORBUSIER.....	635
BLONDEL, Jean-François.....	624	LEDOUX, Claude-Nicolas.....	626
BOSSE, Abraham.....	623	LICHTENSTEIN, Roy.....	647
BOUCHER, François.....	627	<b>M</b>	
BOULLÉE, Etienne-Louis.....	626	MANEVAL, Jean.....	642
BRODY, Samuel M.....	667	MONTFAUCON, Bernard de.....	624
BUCKMINSTER-FULLER, Richard.....	667	<b>O</b>	
<b>C</b>		OTTO, Frei.....	667
CERDA, Ildefonso.....	629	<b>P</b>	
CHANEAC.....	637, 639, 654, 655, 656	PARENT, Claude.....	641, 655
CLEMENT, Pierre.....	642	PINON, Pierre.....	630
COLOMBO, Joe.....	648	PIRANESI, Giovanni Battista.....	625
CONSTANT.....	638, 651, 653	<b>R</b>	
COOP HIMMELB(L)AU.....	636, 639, 641, 646, 648, 652, 662, 664, 669	RIETVELD, Gerrit.....	634
<b>D</b>		ROTTIER, Guy.....	659
DAGUERRE, Jacques-Louis Mandé.....	628	ROUGERIE, Jacques.....	658
DAVIS, Lewis.....	667	<b>S</b>	
DES CARS, Jean.....	630	SAINT-FLORIAN, Friedrich.....	664
DOMENIG, Günther.....	655	SANT'ELIA, Antonio.....	631, 632
<b>E</b>		SCHULZE-FIELITZ, Eckhard.....	641
EMMERICH, David-Georges.....	658	SMITHSON, Alison et Peter.....	635
<b>F</b>		STINCO, Antoine.....	661
FINSTERLIN, Hermann.....	633	SUPERSTUDIO.....	636, 640, 649, 650, 651, 657, 663, 665, 666
FÖRSTER, Ludwig von.....	630	<b>T</b>	
<b>G</b>		TAUT, Bruno.....	632
GARNIER, Charles.....	629	<b>U</b>	
GILLY, Friedrich.....	627	UTOPIE.....	642
GREENE, David.....	625	<b>V</b>	
GREUZE, Jean-Baptiste.....	627	VAN DOESBURG, Théo.....	634
GROPIUS, Walter.....	634	VAN EESTEREN, Cornelis.....	634
GUIMARD, Hector.....	630, 631	VIOLLET-le-DUC, Eugène.....	628
<b>H</b>		<b>W</b>	
HAMILTON, Richard.....	647	WAGNER, Otto.....	631
HAUS-RUCKER-CO.....	636, 638, 645, 656, 661, 662, 664, 668	WARHOL, Andy.....	647
HAUSERMANN, Pascal.....	654	WRIGHT, Frank Lloyd.....	632
HOLLEIN, Hans.....	644, 650, 665		
HONNECOURT, Villard de.....	623		
HUTH, Eilfried.....	655		



# SOMMAIRE

## VOLUME I

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>11</b>
<b>PARTIE 1.....</b>	<b>21</b>
<b>REFLEXIONS SUR LA REPRESENTATION DE L'ARCHITECTURE .21</b>	
Chapitre 1.....	22
Approches de la représentation de l'architecture.....	22
A La notion de « représentation ».....	22
B Jalons historiques.....	28
Chapitre 2.....	81
De la perception au message.....	81
A De la perception à la représentation.....	81
B De la représentation au projet.....	92
C Du projet au message.....	100
Chapitre 3.....	117
Changements, réformes : vers le renouvellement de la représentation d'architecture.....	117
A Les changements contextuels.....	117
B Les réformes de l'enseignement de l'architecture.....	129
<b>PARTIE 2.....</b>	<b>149</b>
<b>REPRESENTER L'ARCHITECTURE EN EUROPE DE 1960 A 1975 149</b>	
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
B La place dominante et stimulante d'Archigram.....	160
C Les groupes français.....	167
D Les groupes italiens.....	189
E Les groupes autrichiens.....	206
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
B La bande dessinée de science-fiction.....	237
C « But today we collect ads » : publicité et vie quotidienne.....	249
D La technologie et les médias.....	265
Chapitre 3.....	283

<b>Les modes de représentation de l'architecture</b> .....	<b>283</b>
A Le dessin, medium transitoire .....	284
B Le collage, entre dislocation et cohésion .....	290
C Le photomontage, tradition du XX <sup>e</sup> siècle .....	299
D Les procédés de reproduction et de coloration.....	306
E La maquette, entre visualisation et invention.....	313
<b>Chapitre 4</b> .....	<b>320</b>
<b>Les nouvelles conceptions de la ville</b> .....	<b>320</b>
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

<b>PARTIE 3</b> .....	<b>375</b>
<b>LE STATUT DE LA NOUVELLE REPRESENTATION DE L'ARCHITECTURE A PARTIR DE 1960</b> .....	<b>375</b>
<b>Chapitre 1</b> .....	<b>376</b>
<b>Les moyens de diffusion en l'absence de commande</b> .....	<b>376</b>
A Exposer, s'exposer.....	376
B Diffuser .....	408
<b>Chapitre 2</b> .....	<b>432</b>
<b>Utopie versus radical</b> .....	<b>432</b>
A Utopies .....	432
C La question de l'architecture radicale .....	452
<b>Chapitre 3</b> .....	<b>464</b>
<b>Le statut des représentations d'architecture</b> .....	<b>464</b>
A Aux limites de l'œuvre d'art .....	464
B La question de l'image.....	483
C Vers une architecture de la communication .....	491
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>503</b>
<b>INDEX</b> .....	<b>509</b>



<b>SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>512</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>589</b>
<b>ANNEXE 1 .....</b>	<b>591</b>
<b>ENTRETIEN AVEC DENNIS CROMPTON.....</b>	<b>591</b>
<b>ANNEXE 2.....</b>	<b>609</b>
<b>CONTACTS ENTRE LES DIFFERENTS GROUPES D'ARCHITECTES EUROPEENS .....</b>	<b>609</b>
<b>ANNEXE 3.....</b>	<b>610</b>
<b>CHRONOLOGIE COMPARATIVE DES GROUPES D'ARCHITECTES ET DE LEURS REVUES.....</b>	<b>610</b>
<b>ANNEXE 4.....</b>	<b>611</b>
<b>ACQUISITIONS DU DEUTSCHES ARCHITEKTUR MUSEUM (FRANCFORT), 1984-2007 .....</b>	<b>611</b>
<b>ANNEXE 5.....</b>	<b>612</b>
<b>ACQUISITIONS DU F.R.A.C. CENTRE (ORLEANS), 1991-2007 .....</b>	<b>612</b>
<b>ANNEXE 6.....</b>	<b>613</b>
<b>ACQUISITIONS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU (PARIS), 1991- 2007 .....</b>	<b>613</b>
<b>ANNEXE 7.....</b>	<b>614</b>
<b>PRINCIPALES ADJUDICATIONS INTERNATIONALES 1991-2008 .</b>	<b>614</b>
<b>ILLUSTRATIONS .....</b>	<b>617</b>
<b>SOMMAIRE .....</b>	<b>675</b>