

Andrea Branzi

Objets et Territoires
Objects and Territories

© Éditions Gallimard -
collection Alternatives
5 rue Gaston-Gallimard
Paris VII^e - 2014
www.editionsalternatives.com
© Les Amis de l'hôtel de Lalande
Musée des Arts décoratifs
et du Design, Bordeaux
39 rue Bouffard 33000 Bordeaux

**Ouvrage publié sous la direction
de Constance Rubini.**

*This work is published under the
leadership of Constance Rubini.*

ÉDITIONSALTERNATIVES

Musée
des Arts décoratifs
et du Design,
Bordeaux

Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition Andrea Branzi - Pleased To Meet You - 50 ans de création présentée au musée des Arts décoratifs et du Design, Bordeaux (10 octobre 2014 - 25 janvier 2015)

This book is published in conjunction with the exhibition: Andrea Branzi Pleased To Meet You 50 Years Of Creation presented at the Museum of Decorative Arts and Design, Bordeaux, from the 10th of October, 2014 to the 25th of January, 2015.

N° éditeur : 784604

Conception graphique :

Ruedi Baur

Maquette :

Patrice Aoust

Traductions :

(du français à l'anglais) :

Aviva F. Shpilman, architecte

(de l'italien au français) :

Katia Viscogliosi

Impression / façonnage :

GPS Group, Ljubljana

Achévé d'imprimer

en septembre 2014

Imprimé en Slovénie,

Union européenne

Sommaire

- 9 **Regards croisés sur Andrea Branzi**
- 10 **Andrea Branzi, Pleased To Meet You / Constance Rubini**
Andrea Branzi, Pleased To Meet You
- 44 **Anticipation / Michel Jacques**
Anticipation
- 54 **No-Stop City: les variétés du neutre / Frédéric Migayrou**
No-Stop City: Neutral Varieties
- 80 **Oggetti di confine / Catherine David**
Oggetti di confine
- 96 **La métropole primitive / Andrea Branzi**
The Primitive Metropolis
- 115 **50 ans de création**
- 245 **Andrea Branzi, textes historiques,**
traduits en français. Sélection effectuée
par Francesca Balena Arista et Constance Rubini
- 248 **Radical Notes**
- 264 **Crise et prothèse culturelles**
- 266 **La Casa calda**
- 286 **La crise de la qualité**
- 293 **Annexes**
- 295 **Andrea Branzi en quelques dates**
- 296 **Bibliographie principale**
- 298 **Crédits photos**
- 300 **Remerciements**



***Andrea Branzi,
textes historiques***

*Textes traduits
en français.
Sélection effectuée
par Francesca
Balena Arista et
Constance Rubini.*

Andrea Branzi a toujours écrit. Il a été le porte-parole de ses amis d'Archizoom, d'Alchimia ou de Memphis, théorisant leurs discussions communes, tout en faisant un pas de plus, comme l'a écrit Sottsass: «ses écrits nous ont toujours tiré vers l'avant, parce que dans ses écrits nous avons reconnu quelque chose de mieux organisé auquel nous n'aurions jamais pensé nous-même.»

(Domus 658, 1985)

Ses écrits les plus importants sont cependant peu accessibles en français. Nous avons ici privilégié des textes qui sont avant tout liés aux questions de design, plusieurs écrits sur l'architecture radicale ayant déjà fait l'objet de traductions en français, publiés notamment aux éditions HYX, à Orléans.

Cette sélection a été faite avec la volonté de partager, non seulement les idées principales qui traversent l'œuvre écrite d'Andrea Branzi, mais aussi la particularité de sa tournure d'esprit et le mode de construction de ses réflexions théoriques.

Ce qui a guidé le choix de ces articles, c'est le désir de révéler l'intuition d'Andrea Branzi et de s'appuyer sur son observation de la société. Loin de se positionner dans une attitude de rejet, comme beaucoup de ceux qui ne se retrouvent plus dans les formes actuelles de cette discipline, Andrea Branzi, face aux bouleversements qui traversent le design et qui en transforment les règles, les codes, les enjeux et les critères de réussite, de ses observations dégage les caractères, les qualités et les enjeux.

C'est ce regard de théoricien qui nous intéresse.

Andrea Branzi has always written. He has been the spokesperson for his friends from Archizoom, Alchimia or Memphis, theorizing about their joint discussions, whilst advancing a further step, as Sottsass wrote: "these writings of his have always dragged us along, because in his writing we recognized something more and something better organised than we had ever thought of ourselves."

(Domus 658, 1985)

However there are few of Branzi's most important writings translated into French. In this publication we have favoured texts primarily dealing with design issues as several texts about radical architecture have already been translated into French, particularly those published by HYX Editions, in Orleans.

This selection was made with the desire to share not only the main ideas represented in Andrea Branzi's written works, however to also share the particularity of Branzi's mindset and the constructive method of his theoretical reflections.

The choice of these articles was guided by the desire to emphasize Branzi's intuition and sense of observation of society and of the design which it produces. Far from positioning himself in an approach based on rejection, as do numerous designers who no longer succeed in positioning themselves in the current context of this discipline, Andrea Branzi, in the face of the upheavals effecting design and which are transforming the rules, the codes, the stakes and the criterion for success, observes and identifies the characteristics, the qualities and the issues.

It is this theorist's point of view which interests us.

This last section of the publication is not translated into English because these texts are already available in that language."

**«Radical Notes», Casabella,
de 1972 à 1976.
Sélection, pp. 248 à 263**

**«Crisi e protesti culturali»,
Casabella, janvier 1974,
n° 385, pp. 264/265**

**La Casa Calda, esperienze
del Nuovo Design Italiano,
Idea Books, Milan, 1984.
Extraits de la traduction française,
épuisée, parue aux éditions
de L'Équerre en 1985, pp. 266 à 285**

**La crisi della qualita,
Edizioni della battaglia, 1997.
Extrait, pp. 286 à 291**

Les Radical Notes

Les « Radical Notes » d'Andrea Branzi ont été publiées dans la revue Casabella, de 1972 à 1976, sous la direction d'Alessandro Mendini. Elles sont devenues des références essentielles dans la bibliographie de tous ceux qui s'intéressent à l'architecture, à la ville et à l'urbanisme ainsi qu'au design. Publiées à l'origine en italien et en anglais – les deux textes figurant sur la même page –, très peu d'entre elles ont été traduites en français. Nous avons choisi d'en traduire sept dans cet ouvrage.

Liste complète des « Radical Notes » publiées de 1972 à 1976. En rouge, celles qui sont traduites en français.

Branzi Andrea, « **Strategia dei Tempi Lunghi** » Radical Notes 1, Casabella, n°370, 1972.

Branzi, Andrea, « **Il Sogno del Villaggio** » Radical Notes 2, Casabella, n°371, 1972.

Branzi, Andrea, « **Pubblicazioni sulle avanguardie** » Radical Notes 3, Casabella, n°372, 1972.

Branzi, Andrea, « **L'abolizione della scuola** » Radical Notes 4, Casabella, n°373, 1973.

Branzi, Andrea, « **Rock e rivoluzione** » Radical Notes 5, Casabella, n°374, 1973.

Branzi, Andrea, « **La strada a Eindhoven** » Radical Notes 6, Casabella, n°376, 1973.

Branzi, Andrea, « **Global tools** » Radical Notes 7, Casabella, n°377, 1973.

Branzi, Andrea, « **Eliet e creatività di massa** » Radical Notes 8, Casabella, n°378, 1973.

Branzi, Andrea, « **Piccolo Medio Grande** » Radical Notes 9, Casabella, n°379, 1973.

Branzi, Andrea, « **Eccettuato il puro deserto** » Radical Notes 10, Casabella, n° 380/381, 1973.

Branzi, Andrea, « **Sporco e pulito** » Radical Notes 11, Casabella, n° 382, 1973.
Branzi, Andrea, « **Si scopron le tombe** » Radical Notes 12, Casabella, n° 383, 1973.

Branzi, Andrea, « **Tecnica povera** » Radical Notes 13, Casabella, n° 385, 1974.

Branzi, Andrea, « **Alpismo e Existenz Minimum** » Radical Notes 14, Casabella, n° 388, 1974.

Branzi, Andrea, « **Avanguardie e Fascismo** » Radical Notes 15, Casabella, n°389, 1974.

Branzi, Andrea, « **Un plastico d'oro** » Radical Notes 16, Casabella, n°390, 1974.

Branzi, Andrea, « **Louis Kahn Superstar** » Radical Notes 17, Casabella, n°391, 1974.

Branzi, Andrea, « **Il ruolo delle retro-guardia** » Radical Notes 18, Casabella, n°392-393.

Branzi, Andrea, « **Apollo e Dioniso a Gallarate** » / Radical Notes 19, Casabella, n°395, 1974.

Branzi, Andrea, « **Architettura e modestia** » Radical Notes 20, Casabella, n°396, 1974.

Branzi, Andrea, « **Architettura e libertà** » Radical Notes 21, Casabella, n°399, 1975.

Branzi, Andrea, « **Design e culture minoritarie** » Radical Notes 22, Casabella, n°401, 1975.

Branzi, Andrea, « **Urbanistico e ordine pubblico** » Radical Notes 23, Casabella, n°402, 1975.

Branzi, Andrea, « **La grande frenata** » Radical Notes 24, Casabella, n°403, 1975.

Branzi, Andrea, « **Architettura e sesso** » Radical Notes 25, Casabella, n°407, 1975.

Branzi, Andrea, « **Il Sospetto** » Radical Notes 26, Casabella, n°411, 1978.

Branzi, Andrea, « **Movimento Moderno** » Radical Notes 27, Casabella, n°412, 1976.

«Strategia dei Tempi Lunghi», 1972.

Stratégie du long terme

Le terme «architecture radicale» recouvre toutes les expériences de ces dernières années – des expériences souvent difficiles à interpréter – qui ont pour caractéristiques communes de se situer en dehors de la droite ligne professionnelle et de relancer, souvent dans des directions opposées, une sorte de refondation radicale (précisément) de

toutes les disciplines architectoniques : contre-design, architecture conceptuelle, utopie, néo-monumentalisme, technologie minimaliste, éclectisme, iconoclisme, néo-dadaïsme, nomadisme, etc. Les déclarations programmatiques de ces groupes, et même les attaques les plus féroces, sont accueillies dans un silence souriant (interprété à tort comme de la tolérance). Les prés carrés des professionnels restent à

l'abri de ce déferlement de photo-montages et, on le sait, les excès de la jeunesse, tôt ou tard, se terminent pour tous... Dans cette brèche ouverte d'une part par la réceptivité, souvent neutre, des revues spécialisées, et d'autre part par le retrait stratégique des vieux maîtres, s'engouffrent des forces diverses, se gardant bien de se mesurer entre elles. Et il s'y fait d'étranges rencontres : cette année, par exemple, Italia Nostra (sic)* a pris part elle aussi à la Summer Session londonienne ! Et, en effet, il n'y a pas de quoi se réjouir : d'un côté, nous sommes harcelés par une écologie répressive, la grande arme de refondation culturelle de la morale bourgeoise (le concept de «nature» passant directement de l'économie libérale à l'urbanisme), et d'un autre une avant-garde heureuse d'exister mais incapable de se définir elle-même ou d'expliquer ses propres programmes. Et, par là,

je n'entends pas des programmes unitaires (chacun a le droit de concevoir et consommer sa propre culture), mais la capacité de repérer à l'extérieur de soi-même des phénomènes analoges ou des lois structurelles auxquels se référer. Tout cela n'aurait aucune importance si la production expérimentale se présentait comme un corps homogène, varié et en même temps constant : en réalité, il existe une ambiguïté profonde dans de nombreux phénomènes de l'avant-garde, une ambiguïté qui deviendra préoccupante au moment où surviendra le reflux inévitable, et où la poussée destructive diminuera, découvrant un espace de «belles» architectures et d'arrogance culturelle. Ce sont les symptômes habituels : un pot-pourri anthropologico-culturel, une élégance raffinée, des salves punitives contre la société de consommation, etc. L'élite des ânes savants, des poupons faisant semblant de se droguer, prêts à faire la leçon à toute la société à travers l'architecture. Dans des moments pareils, la culture officielle a toujours été très sage, laissant passer la charge initiale, et la récupérant après la tempête, au profit de son propre renouvellement linguistique. Ce n'est pas un hasard

si la charge destructive du Mouvement moderne s'est traduite en une impulsion positive vers un renouvellement formel de la culture. En réalité, la «destruction de l'architecture» comme slogan créé pour souligner une constante négative à l'intérieur des phénomènes expérimentaux de ces dernières années, n'a aucun destin historique si elle n'est pas accompagnée d'une «stratégie du long terme». Par «stratégie du long terme» j'entends au moins la conscience du cycle entier de la production culturelle, c'est-à-dire des rapports réels qui existent entre le concepteur de projets et l'utilisateur, en termes d'aliénation créative, de barrière technologique dans les arts, de corrosion sociale sur le plan des valeurs esthétiques et culturelles en général. La «destruction de la culture» demeure une simple affirmation apocalyptique si elle ne s'accompagne pas d'une jonction avec les lois structurelles du développement social, dépassant ainsi les limites d'un nihilisme anarchique temporaire, toujours décadent. Le rapport avec les lois sociales ne signifie pas intégration politique, mais plutôt la vérification

scientifique d'une conception, quel que soit son avancement : si l'utopie se substitue simplement à la société actuelle en terme d'anticipation, elle ne sert à rien. Elle n'a de valeur que lorsqu'elle est utilisée comme accélérateur artificiel des processus actuels sur lesquels elle entend agir. Comme on le sait bien, la «destruction de la culture» n'advient pas à travers une culture alternative, mais à travers un usage social différent de la culture elle-même : une «stratégie du long terme» sert justement à caractériser ce passage de relais, donnant un sens positif à la fermeture des canaux de communication unidirectionnels constitués par le travail esthétique. Nous devons tous assumer de nous engager dans la confrontation sur les thèses reconnues comme porteuses, permettant de constituer les prémices d'un travail plus incisif qui s'oppose frontalement à la réalité et ne l'élude pas. Pas un rappel à l'ordre mais la préparation de l'attaque finale. Cette rubrique, tenue non par un critique, mais par un «préposé aux travaux», pourrait servir à cela.

* N.d.t. : Italia Nostra est une association pour la sauvegarde et la conservation du patrimoine historique, artistique et naturel de l'Italie.



Mise en page originale

«*Pubblicazioni sulle avanguardie*», 1972.

Publications sur les avant-gardes

La bibliographie encore modeste sur les avant-gardes architecturales des années 1970, débute avec ce numéro unique de *Design Quarterly* 78/79, publié à Minneapolis en octobre 1970, dirigé entièrement par John S. Margolies et consacré à la «*conceptual architecture*»; le «*JAM: Projekte der Arthropoden zur Gestaltung der Zukunft*», premier grand catalogue général, raisonné, est édité en 1971 à Cologne et établi par James Burns. Parmi les autres publications importantes, en plus de la présente série parue dans les récents numéros de Casabella, et de la rubrique «*Cosmorama*» dans *Architectural Design*, on trouve deux articles

de Charles Jencks dans les numéros de juin 1971 et janvier 1972, toujours dans *Architectural Design*, dédiés à l'avant-garde italienne. Moins connu car totalement intraduisible, le dense essai consacré aux avant-gardes florentines, de Arata Isozaki dans le *Monthly Art Magazine* à Tokyo, en octobre 1971. Du fait de son contenu univoque, la série de numéros consacrés à l'avant-garde internationale de l'architecture par *IN* n° 523, depuis juin 1971, constitue un cas à part. Les thèmes abordés sont les suivants: «*La destruction de l'objet*» (*IN* nos2-3), «*Destruction et réappropriation de la ville*» (*IN* nos5,6 et 7), et cette référence, la plus vague possible, à «*L'abolition du travail*».

Déjà, dans le choix de ces thèmes, on peut noter une réduction volontaire du champ de la recherche éditoriale, qui tend à souligner la composante technico-destructive du rôle historique de l'avant-garde. Non à l'intérieur d'un nihilisme décadent ou d'un terrorisme répressif, mais plutôt dans le cadre d'un processus d'autolibération de l'individu des carcans comportementaux constitués par l'esthétique et la morale ordinaires. L'élément positif relatif au projet y est rejeté, précisément en raison de cette refondation radicale de la culture, laquelle est entendue par les avant-gardes non plus comme secteur productif de modèles et valeurs universels (un secteur enraciné dans l'aliénation culturelle totale de la société du travail), mais comme forme spontanée de communication et de vie. Or, l'unique perspective à l'intérieur de laquelle une telle hypothèse peut se loger est justement celle de l'abolition du travail, entendue comme la loi qui sous-tend tous les phénomènes sociaux actuels, et comme utopie unique et générale des esthétiques libératoires de l'avant-garde. Toutes les contributions

ne prennent pas une voie parallèle aux thèses proposées ici; voici, par exemple, quelques-unes des typologies de comportement les plus particulières: 1) de nombreux groupes développent une composante anarchique (les *Salz der Erde*, la *Coop. Himmelblau*, etc.), accentuée par l'utilisation des happenings, dont la force désacralisante court souvent le risque d'assimiler le groupe «*provocateur*» à une caste de prêtres dionysiaques, en proie à leur propre raptus sacro, pendant que les «*autres*» regardent et deviennent encore plus aliénés. 2) les groupes «*écologiques*» (les *Street Farm*, les *Ant-Farm*, etc.), qui, en identifiant la nature à la liberté, proposent une sorte de terrorisme vert,

et prêchent une Arcadie préindustrielle comme hypothèse d'un État pré-urbain. Le siège de la ville par la campagne est interprété en termes de conflit idéologique. 3) les groupes «*conceptuels*» (les *UFO*, *Gianni Pettena*, etc.) se libèrent des langages et des outils disciplinaires pour envoyer des messages codés, ironiques et didactiques à la fois, mais qui peinent en général à se propager. Souvent, leur intervention semble tendre vers une mort émergente des disciplines mêmes, usées et vidées par leur propre auto-conscience extrême.

«L'abolizione della scuola», 1972.

L'abolition de l'école

Dans la tentative de repérer les contributions techniques au processus de clarification des buts et des thèmes de l'architecture radicale, le livre d'Ivan Illich sur la déscolarisation de la société, pour une alternative à l'institution scolaire (éd. Bompiani)* se place sur la voie de la démystification progressive de la culture et de son rôle social, et par conséquent, de toutes ses structures formelles et physiques. La critique d'Illich se situe dans le champ strictement disciplinaire de l'école, mais comme il le déclare lui-même en préambule, le choix d'un tel champ n'est qu'une question d'outil ; non pas parce qu'il en est fait une critique idéologique (et par conséquent générale), pas plus qu'en raison du fait que l'école représente le secteur le plus emblématique des contradictions du système, mais plutôt du fait que de telles analyses pourraient être indifféremment appliquées à d'autres secteurs et d'autres structures avec des résultats identiques : l'armée, la famille, le travail, etc.

Et la ville, aimerions-nous ajouter.

Ivan Illich fait une observation initiale très précise : dans la société actuelle, tout ce qui était, autrefois un outil au service d'un objectif a fini par l'emporter sur l'objectif même, en le remplaçant par une structure bureaucratique. Concernant l'école, la manière dont elle a remplacé le «but de la culture», devenant elle-même «la culture», en niant tout ce qui ne passe pas officiellement par elle, apparaît très clairement. Concernant la ville, on peut rencontrer le même processus involutif, en ce sens que, si la ville naît d'une nécessité de «civilisation», elle a fini par devenir elle-même «la civilisation», se posant comme une fin en elle-même que la société doit chercher à atteindre. Ivan Illich ne tombe pas dans l'erreur, par trop fréquente, d'envisager une «meilleure» école, c'est-à-dire cherchant à déterminer des contenus alternatifs à ceux déjà présents, mais il place toujours son analyse sur un plan strictement technique.

Il décèle en fait comment l'école ne fonctionne pas justement sur le plan des objectifs qu'elle se propose d'atteindre ; elle n'éduque pas puisque la formation des jeunes n'advient jamais dans l'environnement de l'école, mais ailleurs, en des temps et des lieux non contrôlés scolairement ; elle ne fournit pas une préparation technique à la mesure des capitaux et du temps investis. Tous les programmes tenus d'améliorer son fonctionnement échouent régulièrement, non tant par leur faiblesse ou à cause d'erreurs, mais parce que l'école n'est pas un organisme en mesure d'être amélioré au-delà d'un certain point. De plus, l'hypothèse d'une école ouverte à tous les jeunes de toutes les classes sociales est une utopie technique, et non politique, absolument inatteignable. L'effort accompli en ce sens aux États-Unis, ces dernières années, en est une parfaite démonstration. Toutes ces observations pourraient directement s'appliquer à la ville, lorsqu'on souligne son impossibilité technique, et non politique, à dépasser une limite fonctionnelle qui, au-delà d'un certain

seuil, ne peut plus être objectivement améliorée. La bataille pour «améliorer» les villes actuelles est freinée par le corps plein de contradictions, structurelles plus que sociales, sur lequel elle opère, et qu'aucun nouvel équilibre ne réussira jamais à régénérer ; un corps trop vieux pour accueillir une vision un tant soit peu neuve de la vie et de l'habitat. La conclusion d'Ivan Illich est qu'aujourd'hui, dans la société, l'école ne remplit que la fonction de structure porteuse de modèles de consommation, et que son vrai but est de «garder» les enfants pendant un certain nombre d'années. La fonction de l'école en tant que telle est par conséquent toujours et seulement «négative», dans quelque société que ce soit, et indépendamment des valeurs et des buts qu'elle se fixe. On ne retirera jamais rien de bien de l'école, comme de la prison : tous ceux qui croient qu'il pourra exister un jour une école

qui enseigne à faire la révolution, ne se rendent pas compte de cette vérité. De même la ville, qui formalise de manière fonctionnelle la société dans un moment de sa transformation sociale, en se posant immédiatement comme patrimoine culturel et figuratif autonome non transformable : cette ville ne pourra jamais être un instrument révolutionnaire si ce n'est au travers de son propre échec (les barricades). Ivan Illich ne préconise pas un retour à une ignorance générale, tout comme nous n'imaginons pas un retour à la caverne, mais un système différent d'instruction individuelle, spontané et créatif, à l'intérieur de la société même et non dans l'école, quelque chose de plus fonctionnel. Nous devrions préciser dès aujourd'hui, comme le dit Ivan Illich, «ces objectifs individuels qui peuvent favoriser l'avènement d'une Ère du temps libre (scholé) en opposition à une économie dominée par les industries de service».

En fait, le but ultime d'une critique radicale des institutions, scolaires et urbaines, n'est pas d'en faire des instruments de révolution, mais des instruments aux mains de l'Homme, l'aidant à progresser sur le chemin de la libération du travail.

* N.d.t. : Une société sans école, Ivan Illich, Seuil 1971, Points essais 2003.

«Rock e rivoluzione»,
1973.

Rock et révolution

En ce qui concerne l'histoire de l'évolution des modes de vie durant les années 1960, toutes les analyses s'entendent pour remonter à un phénomène dans lequel elles reconnaissent l'étincelle qui a déclenché une réaction en chaîne qui n'a pas cessé de croître jusqu'à aujourd'hui.

Ce signe prémonitoire des tempêtes à venir fut le rock'n roll du roi de Memphis, le grand Elvis Presley.

Lui et tous les phénomènes qui l'ont suivi, des Beatles à Bob Dylan, du pop art à l'underground, sont en général rassemblés par les historiographes en une sorte « d'histoire parallèle » à d'autres événements, qui sont considérés comme indépendants et de nature strictement sociale, tels que la jeunesse contestataire, Mai 1968 en France, les mouvements extraparlimentaires, les grandes grèves, etc. Ces derniers, générés justement par les « contradictions structurelles » du système social, semblent posséder une logique autonome, agissant indépendamment de toute influence

culturelle et musicale. Ce qui est vrai jusqu'à un certain point.

Il est vrai que la lutte politique n'est pas un fait culturel, et il est tout aussi vrai que ce ne sont pas les intellectuels qui conduisent les grands phénomènes historiques mais plutôt l'économie, cependant il est tout aussi vrai qu'il existe pourtant, d'Elvis Presley à Mai 1968, un lien de nature particulière, non pas de cause à effet, mais je dirais plutôt de nature psychophysique.

Je m'en explique. Les contradictions du système sont présentes en permanence, il y a toujours eu des milliers de raisons de se rebeller, nous les connaissons et les vivons tous, et pourtant, il peut se passer de longues années sans une contestation ou un mouvement social : personne n'a la force de se mouvoir, de rompre avec les structures de son propre comportement, édifiées par des considérations morales et esthétiques qui nous prédisposent à la passivité. Voici le plan sur lequel agissent les phénomènes

de masse comme le rock'n roll ou les cuisses à l'air de Mary Quant : le déchaînement d'une activité psychomotrice comme la danse pop, ou le sexe comme base de communication spontanée, créent dans la société, au moins dans une partie, une nouvelle liberté qui devient liberté de jugement et de mouvement, et par conséquent une nouvelle politique portée à la destruction d'un équilibre fictif fondé sur l'inhibition. Ces phénomènes de « grande consommation » capables d'agir aussi profondément sur la société et sur son évolution vers le développement de l'autodétermination, ne proposent pas au consommateur de rejoindre un modèle culturel, ne lui délivrent pas un message idéologique codé, mais ils lui font accomplir des actions, des mouvements et des activités qui sont thérapeutiques en eux-mêmes. C'est précisément dans cette direction que se dirige aussi l'avant-garde : elle radicalise la composante primaire, toujours spontanée, des phénomènes culturels, et tend à réduire à zéro toutes les technologies et les codes de lecture formels. La musique, entre autres, en tant que medium

international homogène, constitue une référence fondamentale pour nombre de phénomènes de diverse nature. Les liens directs entre musique pop et mouvements d'avant-garde ne sont jamais sortis de ce cadre. Je crois que l'unique exception serait celle du groupe florentin, les 9999 (Fiumi Galli Caldini Birelli) qui, depuis quatre ans, gèrent le Space Electronic, un grand dancing dans lequel se sont produites les plus grandes stars de la « pop music »

internationale, auxquelles ils offrent parfois leurs services d'impresario. Leur rapport avec ce milieu est des plus sains : ils ne se posent pas en missionnaires plaintifs engagés dans une croisade en faveur de la musique moderne, ils ont compris que cette musique ne possède aucun message codé mais qu'elle n'est importante que pour ceux qui la jouent ou la dansent.

La vocation culturelle, que le groupe a théorisée de manière cohérente, est de réussir à s'arrêter de travailler pour pouvoir se consacrer exclusivement à vivre. Une vocation d'une grande importance et relevant d'une grande maturité, que les intellectuels ont rarement le courage d'avouer, préférant camoufler leur « ne rien faire » sous une espèce de bien-être bourgeois plutôt que le brandir dans une révolte

radicale menée à leurs propres risques, et contre le travail.

Le choix opéré par le groupe 9999 est précis : gérer personnellement sa propre culture sans recourir aux structures institutionnelles. Ils doivent pour cela entrer « dans » les choses pour les réaliser manuellement, avec une modestie artisanale dépourvue d'ambitions managériales. Ils ont réalisé, par exemple, un livre regroupant leurs recherches et travaux sur une période de cinq ans, tiré à 500 exemplaires, avec une couverture faite à la main, en cuivre repoussé. Un travail qui a duré six mois.

«Global tools», 1973

Global Tools

Dans ce numéro de Casabella nous vous annonçons la fondation de Global Tools, par tous les groupes et personnes qui constituent en Italie le fer de lance de l'architecture radicale. Cette initiative est d'une grande importance, tant par l'homogénéité de la composition de son «comité», que par le moment particulier où naît une telle initiative. Lorsque j'ai commencé cette rubrique, j'ai souligné la nécessité immédiate que toutes les forces de l'avant-garde en architecture s'engagent, au-delà des coups de main éphémères aux revues, dans une plus ample «stratégie du long terme» afin de se confronter aux thèmes et hypothèses générales et d'accéder ainsi à un rôle et un destin précis. C'est à partir de telles prémices que Global Tools voit le jour, et elle naît, non tant pour évaluer les forces hétérogènes sur le plan de la vérification abstraite des «contenus», que pour faire converger

sur des thèmes simples et directs toutes ces énergies qui tirent aujourd'hui leur force de la «crise des situations» qui les entoure. Demain, au lieu d'être balayées par leur manque de racines profondes et de motivations fortes, de telles énergies pourraient être, au contraire, le premier noyau d'une refondation radicale de l'architecture. Le travail manuel et les techniques artisanales (ou minimalistes) que promeut Global Tools ne se veulent absolument pas une alternative à la production industrielle, ce serait retomber dans les polémiques inutiles d'il y a soixante ans, mais ils permettent déjà de redéfinir le champ de la production même, entendue non plus comme mécanisme de reproduction de l'entière phénoménologie des objets et des fonctions autour de nous, mais comme un lieu spécifique et limité, propice à la

stimulation d'un champ permanent de créativité individuelle et de communication spontanée. Dans notre effort pour atteindre le but que nous nous sommes fixé, nous devons, tous ensemble, produire des documents programmatiques qui constitueront un patrimoine commun pour la suite de la recherche et de l'expérimentation. De tels documents trouvent leur source dans quelques observations initiales, comme le fait que dans l'actuel contexte idéologique et méthodologique du design industriel, il est pratiquement impossible d'aller de l'avant sans risquer très vite l'asphyxie complète : il est devenu nécessaire de procéder à des expériences extrinsèques et originales qui tiennent compte, de manière vitale, des expériences culturelles, des frontières critiques et d'une nouvelle conscience sociale de la créativité, qui ont été récemment mises en avant et qui sont devenues le patrimoine commun des avant-gardes. Il est pour l'instant impossible d'introduire un tel patrimoine dans le monde actuel du design industriel, fondé sur une culture née en 1920 et jamais remise en question depuis. Et ainsi, il est impensable qu'un tel patrimoine

puisse être développé à l'intérieur des structures universitaires actuelles, non pas tant du fait que le débat politique dont les universités sont le théâtre ne permette pas le développement d'expérimentations d'avant-garde, mais plutôt du fait que tout le débat culturel qui s'y déroule est accaparé par une génération de professeurs formés pendant la guerre ; une génération qui cherche à retirer le maximum d'avantages de cette contestation étudiante en même temps que la confirmation de ses propres mérites historiques, en évitant soigneusement de mettre en évidence le fait qu'ils sont eux-mêmes responsables de la faillite sociale des universités. Et, en effet, la connexion qui s'opère entre l'actuelle génération étudiante et les survivants de l'ex-parti d'Action^o est une de ces tragiques erreurs capable de condamner l'impulsion rénovatrice de la contestation à n'être que la création intellectuelle

hautaine de quelques-uns, s'appropriant, avec toute l'arrogance bourgeoise que nous connaissons bien, un charismatique mandat social et culturel. Ainsi cette culture illuminée continuera à se proposer comme l'unique et légitime prétendante au pouvoir, en lieu et place d'un renouvellement social effectif. Dans l'université, l'équation culture-pouvoir demeure la structure portante. On peut donc concevoir qu'un dialogue entre les tenants d'une telle conception de la culture et les avant-gardes des mouvements radicaux dénonçant le chantage social de la culture et son rôle aliénant, lui assignant plutôt une fonction spontanée et libératrice, soit difficile voire impossible. En ce sens, Global Tools ne sera pas une école, puisque personne n'a rien à enseigner à personne, mais «un système de laboratoires» où il sera possible de récupérer, à travers des activités manuelles expérimentales, cette faculté créative atrophiée par la société du travail. Une telle récupération ne servira pas à créer un nouveau système de modèles et de valeurs, mais simplement à réaliser un nouvel équilibre plus psychosomatique plus

avancé et d'atteindre, par conséquent, un nouveau degré de liberté et d'autonomie. Global Tools n'apparaît pas pour réaliser un projet idéologique, ni pour chercher à élaborer un modèle social ou méthodologique, mais elle agit à l'intérieur d'un champ sans programmation formelle, dans lequel tous les résultats ne se rapportent pas à des modèles de référence mais sont acquis en tant qu'actes de communication spontanée.

^o N.d.t : Andrea Branzi semble faire référence au Parti D'Action (reformé en 1942-43), d'orientation radicale et socialiste, engagé dans la résistance italienne.

«Piccolo Medio Grande»,
1973.

Petit Moyen Grand

Aujourd'hui encore, on utilise les mêmes paramètres pour aborder de manière cognitive des phénomènes urbains d'échelles diverses, comme la métropole, la ville et le village. Les paramètres d'étude de telles agglomérations urbaines ne varient que pour ce qui a trait au volume du trafic ou des marchés qui s'y développent, mais, substantiellement, la conviction que seule une différence d'échelle caractérise ces phénomènes (métropole, ville, village) reste bien ancrée chez les spécialistes. Le jugement de qualité est même inversement proportionnel à leurs dimensions respectives. Ainsi, le village représente le summum parmi tous les modèles d'urbanisation grâce à l'équilibre atteint entre l'individu, les espaces urbains et la «forme d'ensemble»; et la métropole sera jugée

selon le même paramètre, c'est-à-dire à l'aune de la quantité de «valeurs» propres au village qu'elle réussit à conserver. Cette «continuité» à l'intérieur de la diversité dimensionnelle serait censée garantir la permanence d'une échelle humaine (comme on l'entend dire communément) y compris dans les grandes agglomérations, et fait de la délinquance juvénile le symptôme de la disparition d'une telle dimension. Il n'a pas été fait d'avancée dans l'identification de modèles de comportement différenciés : le soleil, les espaces verts, la place, la fontaine, le jardin public, le banc, sont encore les symboles indéboulinables d'un rêve, et restent les seuls outils typiquement urbanistico-architectoniques

permettant la mise en relation de l'individu avec les grands phénomènes méga-urbains (outre les équipements publics, tels que les écoles, les théâtres, les bibliothèques etc. qui résultent toutefois de volontés politiques). Le rapport visuel qui liait le paysan à son village (le clocher, l'église, le monument, le banc et le jardin) reste identique à celui qui accompagne le citadin dans la métropole (la façade, les parcs, les places, le banc) : les phénomènes urbains restent limités à des structures visuelles. Ces structures figuratives sont constituées précisément de séquences scéniques et linguistiques, d'épisodes spatiaux différenciés. Aujourd'hui encore, l'urbaniste est incapable de comprendre une structure urbaine qui ne coïncide pas avec un certain système de représentations d'elle-même. La «médiation architectonique» entre l'individu et sa ville, ou entre l'individu et la nature, reste le seuil limite

au-delà duquel l'urbanisme ne s'aventure pas. Les épisodes figuratifs différenciés à l'intérieur de la ville devraient constituer une sorte de succession qualitative et narrative qui facilite l'orientation (et les marchés locaux) et, plus généralement, ils devraient constituer la prétendue «forme de la ville». La «forme de la ville» est une structure hiérarchique en mesure de qualifier chaque mètre carré du sol urbain, et d'organiser les édifices singuliers ou les séquences singulières en rapport les unes avec les autres, et en rapport avec l'ensemble. Une telle structure figurative d'ensemble est généralement constituée, dans les villes et les villages, par les artères (issues de l'histoire de la fondation et de la formation de cette même ville) et de l'emplacement d'épisodes prééminents de caractère monumental

ou naturel (les cathédrales, le fleuve ou la colline). Dans les métropoles, de tels systèmes de référence et de figuration n'existent plus, ou quand ils existent, ils ne jouent plus le rôle décrit ci-dessus. Le citadin qui parcourt le maillage régulier de Manhattan se retrouve toujours dans le même point figuratif, au sens où il ne traverse pas des épisodes scéniques différenciés, mais se retrouve toujours devant une structure perspective élémentaire constituée du croisement perpendiculaire de deux rues. Son expérience urbaine ne va pas plus loin que la lecture des panneaux de circulation : au delà de ce seuil (5-6 mètres), la ville n'est plus un phénomène qu'il perçoit. Le gratte-ciel n'est plus le super-monument des années 1930 : c'est l'accumulation indifférenciée de mètres cubes qui peuvent atteindre des tailles vertigineuses mais qui n'interviennent pas comme présence figurative. Une telle accumulation part d'une base distributive élémentaire, très basse, qui est celle dont le citadin jouit de manière figurative, et elle se développe proportionnellement au coût des terrains.

En traversant Manhattan, nous pouvons vérifier la variation d'un diagramme qualitatif constitué par les matériaux de revêtement des soubassements des édifices. Ce qui arrive au-delà de cette hauteur n'a pas d'importance et, de fait, sur le plan de l'expérience urbaine, ça n'existe pas. L'Empire State Building se proposait en son temps comme la méga-cathédrale d'un improbable méga-village : aujourd'hui rien ne le différencie de la masse des gratte-ciel de Manhattan, si ce n'est l'erreur prévisionnelle qu'il représente.

«*Movimento Moderno*», 1976.

Mouvement moderne ?

Il est nécessaire d'aller au bout de la question de la définition du Mouvement moderne, sur laquelle repose toute l'historiographie de l'architecture, pour savoir si elle correspond à un fait historique réel, c'est-à-dire objectivement vérifiable dans les faits, ou plutôt si ce concept n'est pas lui-même un « projet », c'est-à-dire une hypothèse opérative construite sur une intuition critique et non sur des faits. À lire les critiques modernes (Benevolo, Zevi, etc.), il ne semble pas y avoir l'ombre d'un doute sur l'existence d'un contexte d'idées, de programmes, d'idéologies et de projets qui, exceptées quelques digressions marginales, est clairement identifiable en un « mouvement » né au début du XX^e siècle et qui s'est développé jusqu'à ce jour. Même si, de la lecture de ce qui devrait être les données irréfutables de départ, résultent une grande diversité d'opinions et des thèses clairement contradictoires. Et ceci, non pas tant comme on pourrait l'imaginer, parce que l'histoire, surtout

lorsqu'elle est récente, est toujours imprégnée de l'idéologie de celui qui l'explore, mais parce que ces données chronologiques brutes sont clairement, trop clairement ambiguës. Il semble qu'il ait toujours été tenu pour acquis, au moins entre les deux guerres, que le Mouvement moderne se présente comme un phénomène clairement « unitaire », doté d'une idéologie, d'une méthodologie et d'un style, de choix politiques clairs pour un devenir précis. Et ce phénomène historique serait le seul à s'être réalisé, dès lors que ses contemporains (peinture, musique, littérature) se définissent en-dehors des recherches unitaires, c'est-à-dire orientées vers une même direction, et opérant dans un même contexte idéologique. Aucun historien ne se soustrait à cette hypothèse unitaire, ni Benevolo qui nous présente ses recherches avec des envolées fabuleuses, ni Tafuri qui, à l'aveugle, reconstruit une trame perverse de connexions avec le capitalisme avancé.

Il semble exister des preuves tangibles de cette unité dans la simultanéité, les coïncidences, les passages précis d'informations, l'unité de style et les points de convergence, mises en évidence par le Ciam^{*}. Et cependant si nous lisons les textes des différents protagonistes, leurs lettres ou leurs journaux, nous ne trouvons jamais trace d'une intention programmatique commune et claire. Et ces personnes ne vivaient pas dans un contexte historique unique en mesure de fournir, de fait, une unité : leurs pays, leurs cultures, leurs intentions étaient différents. La manière de répondre à ce doute n'est évidemment pas que « l'histoire n'existe pas » mais plutôt, que de ces faits advenus (car des faits ont eu lieu) il a été donné une « interprétation » opérative sur le présent, c'est-à-dire qu'on les a lus selon des théories en cours, et avec le soutien d'hypothèses critiques postérieures à leur déroulement. Et c'est un problème notoire qui concerne toute l'historiographie. Mais dans ce cas spécifique, il pourrait aussi s'agir d'un faux historique qui

peut, au lieu de clarifier la situation actuelle, la dissimuler, la camoufler derrière des « données historiques objectives » devenues invalides. Faisons une expérience : au lieu de considérer le Mouvement moderne comme un phénomène unitaire, considérons-le comme un éparpillement d'actions non programmées et dissemblables, une pure et simple succession de projets. J'entends par là : au lieu de voir le Mouvement moderne comme la naissance d'une nouvelle culture à l'intérieur d'une société industrialisée, un acte vital après la mort de l'architecture historique, voyons-le comme l'acte ultime de cette même culture historique qui se meurt au contact du développement industriel. Au lieu d'y voir de « nouvelles valeurs » c'est-à-dire de nouveaux contenus produits par la culture moderne, interprétons-le comme la disparition progressive de la culture même ; plutôt que des chefs-d'œuvre révolutionnaires, des témoignages de la fin des vieux systèmes de pensée et de culture. Alors, du Mouvement moderne et de sa phénoménologie résultera une image totalement différente. En changeant

la perspective, le signe ou la direction, nous n'aurons tout simplement plus un paysage historique « négatif », dont personne n'a besoin, mais nous obtiendrons deux résultats intéressants. Tout d'abord, nous réussirons à donner un sens plus précis à la longue série d'échecs du Mouvement moderne ; nul besoin ici de les énumérer un par un, il suffit de rappeler celui de la ville moderne qui comprend tous les autres. Le décalage entre le Mouvement moderne et la réalité (tant sociale qu'industrielle) acquiert ainsi par ces clés de lecture une justification crédible et un sens positif. Son évidente continuité avec l'architecture historique deviendrait en ce cas intelligible en tant que phénomène objectif plutôt que théorique. Le second résultat important s'obtiendrait sur le présent : en se débarrassant de ce lourd héritage d'un passé récent, glorieux et encore en plein essor, il serait possible de se libérer de la seule gestion des limites et des erreurs qui découlent de cet héritage, pour réaliser que nous sommes parvenus au terme d'un déclin progressif de toute la tradition de l'architecture historique. Avantage non négligeable, ne serait-ce que sur le plan psychologique. Considérer par exemple un Le Corbusier comme

l'épigone ultime de la culture humaniste du XV^e siècle pourrait même se révéler un exercice salutaire pour beaucoup. La nécessité de faire table rase de toutes nos traditions récentes, qui pèsent déjà plus que les anciennes, ne naît pas d'un vague mouvement iconoclaste mais du constat que rien de cet héritage n'est en mesure de se confronter aux temps que nous vivons : aucune méthodologie ne peut nous venir en aide aujourd'hui dans la ville que nous habitons. La crise de l'architecture se manifeste avec une ampleur telle que la distinction entre architecture historique et moderne n'a aucune importance dans la réalité. Il s'agit également de se défaire du principe d'autorité, une manie, qui pourrait même s'avérer dangereuse. Essayons de nous réveiller un matin, peu importe l'heure, un jour quelconque, gris mais sans étrangeté, et essayons de penser que tout est à recommencer.

* N.d.t. : Ciam, Congrès international d'architecture moderne

«Crisi e protesi culturali»

Ce texte ne fait pas partie à proprement parler des «Radical notes» mais, également publié dans Casabella en 1974, il en a le même ton engagé et s'inscrit dans leur complémentarité.

Crise et prothèse culturelles

Les expositions d'architecture, de par leur définition linguistique, confirment déjà une équivoque: l'équivoque consiste dans le fait de croire que l'architecture serait une chose à mettre en exposition, c'est-à-dire à voir. En effet, l'architecture, selon la tradition historique, est l'instrument le plus courant pour «représenter» la ville: sa qualité formelle coïncide avec l'engagement linguistique de figurer, quasi littéralement, la ville et les installations urbaines. Plans, sections, façades, axonométries et perspectives, auparavant outils techniques de contrôle, sont devenus des opérations culturelles en elles-mêmes: l'architecture ne réussit pas à dépasser ses limites «d'objet», elle ne réussit pas à devenir un système de structures utilisable. La ville actuelle ne

se représente plus elle-même, c'est-à-dire qu'elle manque d'une forme significative, et non pas tant parce que la spéculation a détruit certains équilibres, mais parce que son message «visuel» est historiquement dépassé: la ville possède une forme, mais une telle forme n'a aucune signification. Ce serait comme chercher à attribuer une quelconque valeur esthétique ou allégorique aux cultures agricoles, en considérant les bordures des champs comme un «front», une «façade» et non comme un simple passage entre deux cultures différentes. Ce qui aujourd'hui «constitue la ville» n'est plus le «lieu architectural», mais les informations, les coutumes, les services. La qualité de la vie s'améliore à travers d'autres paramètres et certainement pas au travers du langage architectural. La section internationale de Industrial Design que nous avons organisée* n'est pas une exposition d'architecture ou de design, mais l'enregistrement des problèmes, des discours,

des idées, des programmes, des catastrophes et des inventions: nous n'avons pas exposé un seul objet. Le fait qu'il en résulte une impossibilité, pour le visiteur, de recevoir tous les messages que la section présentait, est à considérer comme inévitable car lié à la nature du design et à la réelle multiplicité de ses acteurs. En réalité, en exposant des objets selon la formule traditionnelle, on donne encore moins d'informations au visiteur. Il a été dit, et je suis d'accord, que cette XV^e triennale a eu le mérite de présenter un panorama clair des diverses positions culturelles à l'intérieur du paysage architectural italien. Je ne suis pas d'accord lorsqu'on segmente ce paysage en monumentalisme, design de produits et contre-design. Les différences ne sont pas là: le contre-design est aussi du monumentalisme, et le design de produits est également du contre-design, etc. En fait, les différences ne sont pas de cette nature, mais de nature idéologique. Disons qu'on y trouve un attachement différent envers la «liberté individuelle»: pour les monumentalistes, elle n'existe pas sinon comme qualité culturelle et jamais comme liberté d'usage; pour le design de produits traditionnel, la liberté est un phénomène

hystérique lié uniquement à la consommation différenciée au niveau individuel; pour le contre-design, la liberté est avant tout issue «de la culture», de ses systèmes de valeurs et d'esthétiques. La crise actuelle de la culture, sa segmentation, son impossibilité à rejoindre des valeurs universelles et durables, l'inutilité de ses messages, son absence de rôle, etc. est simulée par les monumentalistes qui en arrivent à proposer un système de valeurs totalement artificiel, je dirais presque une prothèse culturelle, ou une culture orthopédique, qui, si elle n'est pas réelle, sert à simuler une culture réelle. Une telle simulation n'est pas suicidaire ni ironique: elle est seulement réactionnaire car elle n'accepte pas la mort de la culture comme un phénomène positif, en mesure de procurer à l'Homme une liberté de plus. Les monumentalistes considèrent la mort de la culture comme un saut dans l'inconnu, dans le vide, et ils ont peur. Comme les sages de Salamanque qui refusaient l'Amérique...

* N.d.t.: Andrea Branzi fait référence ici à la XV^e triennale de Milan où il coordonne la section Industrial Design, dirigée par Sottsass Jr.



Mise en page originale

La Casa Calda, esperienze del Nuovo Design Italiano

Les écrits d'Andrea Branzi ont été très peu traduits en français et, lorsqu'ils l'ont été, ils sont difficilement accessibles. Ainsi de la Casa calda, texte essentiel dans l'historiographie du design, traduit en français en 1985 mais dont la publication est épuisée depuis longtemps, et souvent absente dans les bibliothèques, volée peut-être par des lecteurs trop assidus... Cet ouvrage met en place une histoire riche et complexe du design.



Couverture de l'édition originale

Trente après sa publication, il demeure un ouvrage essentiel à la compréhension de cette discipline. Nous en avons sélectionné certains chapitres (ici en rouge).

Sommaire :
Introduction

- I - Objets et sociétés
- II - Artisanat et industrie
- III - Le mouvement futuriste
- IV - Le rationalisme
- V - Les années 50
- VI - La culture pop
- VII - Le mouvement radical
- VIII - La «gaia scienza»
- IX - La création libre
- X - Mode et design
- XI - Le design d'ambiances
- XII - Le jeu de la couleur
- XIII - Surfaces et textures
- XIV - Le décor actif
- XV - L'objet banal
- XVI - Scénographie du design
- XVII - Le nouvel artisanat
- XVIII - Vers un nouveau design

Introduction

Ce livre recueille sous la forme d'un récit critique une série d'expériences tentées ces vingt dernières années dans le domaine du projet et de la théorie. Aux yeux de certains critiques, le parcours retracé ici ne fut constitué que d'expérimentations vitalistes trop distantes les unes des autres et donc souvent dissociées. En réalité, il y a toujours eu un vecteur commun, celui d'une volonté de contrôler et de déplacer les limites du projet pour mettre en place un cadre opératoire nouveau, plus proche des modifications socioculturelles du monde environnant, et pour intervenir sur celui-ci de façon active. Notre effort tendait vers un plus grand réalisme, c'est-à-dire vers une meilleure adaptation à une réalité en acte ou en préparation, même si ce fut souvent à travers des méthodologies de rupture ou des transitions illogiques. Dans ce livre, il est surtout question de design, plus que d'architecture ou d'urbanisme. Mais la distinction traditionnelle entre ces trois disciplines était par nous largement contestée et les expériences décrites ici visaient toujours la dimension de la nouvelle métropole. Le Nouveau Design italien n'a pas son origine dans une révolution disciplinaire limitée à la projection des

objets industriels mais dans une manière nouvelle de concevoir aussi bien l'architecture que l'urbanisme, en remettant en cause les hiérarchies d'intervention sur le territoire aussi bien que l'efficacité des instruments canoniques du projet. Ce n'est pas un hasard si la génération qui a fait son apprentissage vers la fin des années 60 à travers l'architecture radicale a été amenée ensuite, vers 1972, à changer de point d'appui théorique, abandonnant les grands thèmes de la métropole pour le design d'objets et le travail critique dans le champ de l'industrial design. Rainer Maria Rilke écrivait qu'«on n'est jamais si proche d'un grand changement que lorsque la vie semble insupportable même dans les plus petites choses quotidiennes». C'est cela que nous offrait le design : l'accès à un lieu compromis dans lequel les thèmes en question étaient ceux d'une civilisation désormais quasiment invivable ; un point d'où il était possible de repartir à zéro, vers les grands thèmes de la ville et de l'habiter. Le design donc, comme lieu

où refonder l'architecture : non pas «de la cuiller à la ville», comme aurait dit Rogers, mais en essayant de repérer, dans cette crise épistémologique dramatique de l'architecture moderne (qui a menacé jusqu'à son existence même dans le monde actuel), un point à partir duquel reconstituer un lien réel entre l'homme et le système de ses objets. Projeter une chaise ou une couleur, c'était repartir d'en bas, à la recherche d'une culture de l'objet usuel non encore consommée, pour retrouver ensuite non pas une impossible unité du projet mais plus simplement la grâce perdue de faire des choses simples, sans lesquelles il est dangereux de faire ces grandes choses que sont les maisons et les villes. À propos des grandes et petites choses, il semble d'ailleurs que, paradoxalement, tout le débat du Mouvement moderne sur le langage ait tourné dès sa naissance autour de modèles de chaises : la seule œuvre vraiment complète de l'architecture moderne est la collection de chaises qu'elle n'a cessé de créer, comme des modèles théoriques de composition et d'analyse critique des structures de l'habiter. Gropius, Le Corbusier, Rietveld, Loos, Mackintosh,

Morris : l'histoire de l'architecture moderne semble coïncider avec celle de la chaise moderne. Mais le trajet qui, de celle-ci, devait aboutir à la ville s'est toujours interrompu ; le fait de passer le seuil de la maison a correspondu souvent avec une faillite sur le plan urbanistique. Et il n'existe pour ainsi dire pas de modèle urbain moderne qui n'ait échoué ou ne soit en passe d'échouer. La chaise a été au contraire la seule structure de l'habiter à subir une révolution complète bien que séparée ; la maison elle-même a connu des modifications morphologiques bien moins radicales. On en est même arrivé à définir l'habitation comme ce qui est «autour» de la chaise, celle-ci constituant une structure minimale parfaite, totalement contrôlable, sorte de copule idéologique de l'univers ; lieu de stase dynamique et modèle de compréhension de la révolution architecturale. Depuis le XVIII^e siècle ou plutôt, depuis le début de la révolution industrielle, tous les mouvements culturels ont toujours revendiqué un plus grand réalisme face à la pensée esthétique de leur époque : ainsi le romantisme par

rapport à la culture néo-classique, le rationalisme s'opposant à l'éclectisme du XIX^e siècle, et aujourd'hui le post-modernisme à l'égard du Mouvement moderne. Les transformations entraînées par l'industrialisation dans ces trois derniers siècles ont été si rapides et si profondes qu'elles ont contraint la théorie et la pratique esthétiques à remettre continuellement en cause leurs fondements pour éviter de se retrouver définitivement en marge de l'histoire; elles se sont ainsi multipliées, en intégrant à chaque fois des comportements, des attitudes et des langages «incultes» c'est-à-dire nés et développés hors de la culture traditionnelle mais pourvus d'une vitalité plus grande. Les transformations constantes du contexte historique ont entraîné une institutionnalisation de l'avant-garde, devenue le lieu de récupération traumatique de la culture moderne, en même temps qu'elles ont suscité la tentative inverse de sortir de l'expérimentation et d'atteindre un niveau assez stable pour contenir,

sans les formaliser, les mutations éventuelles du comportement social. Cette double attitude s'est retrouvée constamment: le Mouvement moderne a répondu aux avant-gardes du début du siècle par une méthodologie basée sur des certitudes stables et sur une analyse rationnelle des nécessités; le mouvement radical réagit à son tour en posant comme problème central celui du contrôle des instruments et des périmètres du projet; enfin, le post-modernisme tente de sortir de la crise en s'ouvrant aux certitudes de la mémoire historique. La culture semble ainsi s'engendrer d'une crise permanente, à travers le dépassement des fausses certitudes historiques plutôt qu'en continuité avec ses propres fondements théoriques. Le design n'a jamais eu d'histoire autonome: il a toujours été considéré soit comme une culture industrielle, soit comme un ornement social, soit encore comme un aspect curieux de l'histoire des mœurs. Le projet de design se voit attribuer couramment dans la culture architecturale moderne le rôle mineur d'un secteur d'application; il est le lieu où se produisent les derniers remous d'un projet plus vaste parti de la métropole et qui devrait venir s'achever

victorieusement dans l'objet usuel, en réalisant cette unité des technologies humaines dans le projet à laquelle croyait le Mouvement moderne. Mais cette unité opératoire entre le design, l'architecture et l'urbanisme, fondée sur cette hiérarchie rigide des décisions, a depuis longtemps éclaté, laissant la place à un conflit diffus entre les trois disciplines, qui, non seulement revendiquent aujourd'hui une complète autonomie réciproque, mais encore se posent comme des alternatives totalement différentes. Le contexte historique de ces vingt dernières années a approfondi la désagrégation culturelle et vu disparaître toutes les hypothèses unitaires qui posaient le projet comme méthode et comme langage. Nous avons vu se mettre en place le modèle actuel, celui de la société postindustrielle: l'industrie touche au terme d'une période héroïque de croissance caractérisée par le rationalisme et l'internationalisme; la société homogène des égaux est remplacée par un ensemble de minorités, de groupes en conflit, qui ne se définissent plus par des

fonctions économiques, sociales et productives différentes, mais par des cultures, des religions et des traditions différentes. La culture, la transcendance, la tradition redeviennent des grandes forces historiques. Le mythe de la raison et de l'égalitarisme, si important pour toute la culture moderne et pour l'architecture, est en crise; celui de l'unité de tous les langages et de toutes les technologies à l'intérieur du projet laisse la place aujourd'hui à une discontinuité et à une partialité qui sont aussi bien techniques que culturelles. Les disciplines liées au projet ont effectué une croissance séparée et revendiquent leur autonomie et leur hégémonie opératoire. Les expériences de l'avant-garde sont bien loin de la fameuse définition de l'industrial design donnée en 1958 par Argan, c'est-à-dire que celui-ci projette pour l'industrie des prototypes qui ne perdront aucune de leurs valeurs sémantiques dans la reproduction en série. Cette définition claire et simple indique, plutôt que la finalité, le moyen de l'industrial design. Mieux, elle délimite sa sphère d'action, qui devrait être intégrée à l'architecture et à l'urbanisme. Il s'est produit au contraire ces vingt dernières années une dilatation progressive du champ théorique et

opératoire du design: la lumière, la couleur, la mode, les matériaux, la décoration, les sons sont devenus les instruments d'un nouveau mode de projeter dont le but est de réaliser une métropole plus habitable. Embellir la réalité n'est plus considéré comme un acte de diversion ou de soumission, mais comme un acte qui s'intègre à un projet de transformation du monde. S'il est question ici avant tout de design italien, c'est une convention. Le matériel iconographique et documentaire de ce livre concerne l'Italie mais les thèses critiques et le contenu de la recherche sont partie intégrante d'une histoire internationale plus vaste, à laquelle nous avons à chaque moment participé. Les biographies elles-mêmes témoignent de ce que la circulation des idées et des expériences ne s'est jamais enfermée dans une problématique nationale, qui d'ailleurs à bien des égards n'existe pas. Dans le débat international sur le projet, le design italien est sans doute, sinon la pointe la plus avancée,

du moins un laboratoire d'expériences d'un intérêt exceptionnel dans lequel ont travaillé souvent de nombreux architectes étrangers. Pour différentes raisons, la culture architecturale est en Italie quelque chose de plus qu'une simple discipline professionnelle. Pendant la longue période de l'après-guerre, toute une classe d'intellectuels s'est reconnue dans ce débat autour du projet et de son rôle dans la rénovation du pays et dans la participation des forces culturelles à sa reconstruction. Cette espérance a été largement déçue; aucun programme global d'architecture moderne n'a été réalisé. Mais la bataille démocratique pour la conservation des centres historiques et du patrimoine artistique, pour une nouvelle politique du territoire et pour une solution rationnelle des problèmes de la technologie moderne a vu s'engager ceux qui étaient chargés aussi toutes les forces intellectuelles et politiques. Les termes linguistiques de notre discipline font eux-mêmes partie du patrimoine de la classe cultivée tout entière. L'Italie est un pays où l'on a construit trop et

mal – ou peu et trop bien. Mais aussi le pays où vivent peut-être les plus importants théoriciens et historiens de l'architecture, où sont publiées quelques-unes des meilleures revues internationales et dans lequel il se vend autant de livres d'architecture que dans tous les États-Unis. La contradiction n'est qu'apparente : c'est parce qu'elle est restée souvent au niveau purement théorique que cette recherche s'est transformée en une sorte de force intellectuelle pure. Il se fait ainsi aujourd'hui en Italie une identification entre la culture du projet et la culture d'opposition. Il y eut même un moment où l'on pensait que les instruments de l'architecture pouvaient permettre d'accomplir cette transformation sociale que les gouvernements centristes et conservateurs rendaient impossible. Faire de l'architecture pour aller toujours « au-delà de l'architecture », comme aurait dit Pagano, en menant à bien une réforme partielle mais du moins victorieuse. On pourrait dire qu'une des caractéristiques de l'architecture moderne italienne vient justement de ce qu'elle considère sa propre discontinuité comme une condition préliminaire du projet lui-même.

Dans le reste de l'Europe, l'architecture moderne est née presque toujours comme un acte formel qui était l'aboutissement d'un équilibre complexe de standards urbains et sociaux déjà fixés ; cela allait des typologies d'habitation traditionnelles et éprouvées à des formes diffuses d'assistance sociale, auxquelles le projet conférait une continuité historique et territoriale. En Italie, par contre, l'architecture moderne s'est toujours trouvée devoir agir dans un contexte difficile et dans un cadre sociopolitique contestable, durant le fascisme comme pendant les trente années de l'après-guerre. Le simple projet, loin de se placer dans une continuité, s'est toujours présenté comme une alternative, comme l'expression d'une opposition : la rupture par rapport à la réalité en acte est devenue un préliminaire. D'où la nature essentiellement polémique de l'architecture italienne moderne, une histoire qui est faite de noms plutôt que d'écoles, d'œuvres individuelles plutôt que d'unités territoriales. L'histoire du design italien est marquée elle aussi par un parcours riche de

contradictions ; contre toutes les définitions scolastiques et à la différence de ce qui s'est produit dans d'autres pays, les rapports entre le design italien et l'industrie ne sont rien moins que simples et linéaires ; et cela parce que la culture dont le design italien est porteur n'a jamais été réellement la culture industrielle. Au contraire, les connotations critiques dont il s'accompagne font que le projet se pose en contradiction active, entre l'intégration et le refus, entre le consensus et l'opposition. C'est de ce conflit interne, de cette contradiction non résolue et peut-être, heureusement, insoluble, que naît la grande richesse expressive et expérimentale, dans les années cinquante, le design italien apparaît totalement étranger à la tradition du fonctionnalisme international et aux fausses certitudes d'une culture industrielle fondée sur le mythe de la série à l'infini et du produit définitif. À la différence de l'extrémisme punitif de la tradition rationaliste ou des excès commerciaux de la tradition américaine, il développe une équation originale, un équilibre instable entre la culture de la consommation et celle de la production, essayant de concilier

ces deux utopies opposées – produits définitifs et transformations sans fin des produits –, à la recherche d'une solution qui fournisse toujours un « reste », une erreur perfectible, la possibilité d'un développement ultérieur. La technologie a toujours été utilisée pour ses possibilités expressives, tandis que la mode était au contraire analysée pour dégager ses éventuelles composantes non transitoires. Le design italien a vécu ses années les plus fulgurantes, de l'après-guerre à 1980, sans aucune école, ni musée, ni histoire officielle ; c'est là un fait d'importance. Toutes les différentes tentatives de design n'ont réussi jusqu'à aujourd'hui qu'à la condition de se présenter comme des moments partiels, des reflets de tendances temporaires, et jamais comme de grandes institutions définitives. La Domus Academy, les manifestations régulières de la Triennale, de l'Euro-domus, des Compas d'Or, la publication périodique des revues, des catalogues d'exposition, ont développé un débat né à l'extérieur, sans jamais vouloir englober le phénomène du design italien, qui a

souvent pourtant été gagnant, justement parce qu'il a toujours été en mesure de se régénérer à travers l'expérience directe sur le terrain et le contact direct avec l'industrie et l'artisanat expérimental. Une hypothèse mouvementaliste, donc, qui n'est pas totalement naïve si l'on considère dans l'histoire internationale les résultats de toutes les croisades destinées à promouvoir le design dans des pays qui n'en avaient pas, et l'ont toujours refusé, précisément parce qu'il était proposé par une culture centralisée. L'amnésie historique du design, autrement dit sa capacité à se poser comme action et non comme réflexion, comme histoire en acte et non par rapport à sa propre tradition, a constitué jusqu'à présent sa force. Il se peut qu'aujourd'hui cette radicalité connaisse un fléchissement, au moment où l'on redécouvre l'historicisme comme fondement de la culture actuelle. Mais il y a deux façons d'en sortir : en acceptant d'exister comme style, autrement dit comme langage historique désormais codifié, ou bien en définissant une nouvelle stratégie de croissance, en acceptant d'agir dans l'histoire présente et de se confronter avec celle du passé. C'est la voie que nous avons choisie :

la maison « chaude » est de nouveau le lieu par où doit passer la recherche pour rendre habitable le monde construit. Tous nos efforts sont tendus vers les recoins d'un monde domestique d'où surgira une culture renouvelée et plus crédible de l'habitat, préalable dans la pratique à une nouvelle architecture. Dans les premiers chapitres de ce livre nous avons essayé de retrouver le fil qui relie les expériences d'une partie du Mouvement moderne – et, avant elles, celles des arts appliqués – aux expériences du Bauhaus, des futuristes et des rationalistes italiens ; non pour y chercher une quelconque légitimation historique mais pour contribuer à une lecture différente des rapports complexes qui ont uni et divisé l'architecture moderne. Un grand nombre des expériences du Nouveau Design sont d'ailleurs encore inachevées ; les inscrire prématurément dans l'histoire n'est pas l'objet de ce livre. Quant à moi, qui opère sur le terrain, ce qui m'intéresse n'est pas d'écrire une histoire mais plutôt de la modifier, en proposant une stratégie de lecture et d'action valable pour un moment donné de notre travail sur le présent.

La culture pop

Chapitre VI

Le début des années 60 a vu la naissance de la culture pop. Il ne s'agit pas ici de discuter de l'importance ou de l'ambiguïté de ce mouvement sur lequel on a beaucoup écrit mais de son influence sur l'architecture et le design, qui fut considérable et bien différente de ce que l'on croit généralement. Plus que comme une fantastique explosion subversive et vitaliste, le pop art se présente au début des années 60 comme une réaction réaliste à la spécialisation et à la sophistication excessives des problématiques et des langages ; il introduit la culture de la consommation et les langages de la communication de masse, qui triomphaient dans l'espace de la métropole. Les années 60 ont donc été caractérisées dès le début par la remise en cause de tous les grands systèmes esthétiques et des fondements mêmes de la discipline ; les problèmes

n'étaient plus d'ordre linguistique ou comportemental, ils concernaient l'architecture en tant que telle. Il fallait revoir tous les modes de composition et les révolutionner. L'Europe tout entière était parcourue depuis quelques années par un grand vent d'innovation. Étudiants, nous découvrièmes les premiers documents sur les Archigram anglais et les Methabolism japonais, et les premières réalisations de Hans Hollein et de Walter Pichler : plus qu'un modèle culturel, nous voyions apparaître une dimension nouvelle des problèmes d'architecture, dans laquelle nous nous reconnaissons. Quand des artistes pop américains exposèrent en 1964 à la Biennale de Venise, l'art figuratif italien était encore plongé dans les recherches de plus en plus sophistiquées de l'art informel. Derrière le néo-dadaïsme de Rauschenberg ou de Dine, ce qui frappait le plus c'était cette irruption soudaine des objets modernes et des langages de la publicité, et cette tolérance nouvelle à l'égard du monde « tel qu'il est ». La réalité occupait tout le champ, chassant le fantôme des derniers langages abstraits. Dans les années 20, le dadaïsme

de Duchamp avait introduit le ready-made, comme un point d'interrogation bouleversant à lui seul l'univers de la culture et de la réalité et lui donnant une dimension surréaliste. Le ready-made néo-dadaïste confirmait au contraire le présent, dont la réalité envahissante excluait tout surréalisme. Ce n'était pas la première fois qu'une telle chose se produisait dans la brève histoire de la culture du XX^e siècle. Soixante années auparavant, la génération formée dans l'éclectisme du siècle précédent s'était trouvée confrontée à un univers architectural différent, marqué par une réalité industrielle qui s'était imposée et développée en dehors de la culture officielle, avec sa morphologie originale et sa propre logique : l'architecture des grandes usines, des silos, des pylônes et des machines que photographiait le jeune Le Corbusier. L'irruption violente de ces constructions « incultes »

engendra l'aspect le plus révolutionnaire du Mouvement moderne naissant ; véritable ready-made industriel, le pylône sera toujours cité dans le langage du Mouvement moderne comme un corps étranger de l'architecture. Le pop art représentait cependant une modification théorique importante par rapport au rationalisme, sinon un changement total d'orientation. Au début du siècle, l'architecture moderne naissante avait adopté la logique de la machine industrielle et posé l'hypothèse d'un homme entièrement rationnel, qui emploierait toute son énergie créatrice à produire ; dans les années 60, le modèle proposé par la culture pop était celui d'un homme entièrement déterminé par la consommation, pour qui la civilisation du bien-être était le lieu de la créativité culturelle. En cinquante ans, on était donc passé d'une civilisation de la machine à une civilisation de la consommation. Les valeurs s'étaient totalement inversées et le mécanisme de l'induction des besoins prenait la place de ce qui avait été le projet rationaliste. Pour le Mouvement Moderne, la consommation n'était pas une valeur

autonome, elle s'intégrait dans le projet rationnel, supposé correspondre à la nature du cycle industriel, de la machine à l'usine et au marché commercial. Les contenus du projet se modifiaient à présent complètement ; le produit englobait tous les mécanismes d'incitation à la consommation, de promotion commerciale, de communication publicitaire. Les langages de masse se substituaient aux canons sévères du rationalisme et les projets « drogués », « fabriqués », aux projets logiques du Mouvement moderne. Robert Venturi commence à la même époque en Amérique une étude de l'architecture de Las Vegas, qui débouchera en 1966 sur Complexity and Contradiction in Architecture et, en 1972, sur Learning from Las Vegas, écrit en collaboration avec Denise Scott Brown. Il y analyse l'Iconographie publicitaire comme étant le modèle de la ville moderne. Entre 1964 et 1967, les premières réalisations des groupes d'avant-garde italiens reprennent ces thèmes. Ces premiers projets mêlaient les citations des Archigram anglais à la

référence aux avant-gardes politiques et à l'influence de la musique pop et de la mode. Malgré de profondes différences politiques et culturelles, les Archizoom associés – dont je faisais partie – et le groupe Superstudio organisèrent en 1966 à Pistoia et en 1967 à Modène deux expositions intitulées « Superarchitettura », qui présentaient des prototypes de décoration et des projets d'architecture où l'on retrouvait toutes les thématiques du pop art. La nécessité de changer les références culturelles et dimensionnelles était explicitement énoncée dans la présentation de l'exposition : « La Super-architecture est l'architecture de la surproduction, de la surconsommation, de la surincitation à la consommation, du supermarket, du superman, de l'essence super. La Super-architecture accepte la logique de la production et de la consommation et elle y exerce une action démystificatrice. » L'intégration dans le système permettait de le démystifier ; la consommation et la contestation coïncidaient dans une stratégie de prise de conscience de cette nouvelle dimension opératoire, culturelle et politique. Le modèle spatial sur lequel nous travaillions alors était

celui des premiers grands « Piper », lieux par excellence des jeunes et de la nouvelle musique pop. « Piper » était le nom du premier établissement de ce type, ouvert à Rome en 1965 dans le quartier Coppedè, qui allait susciter un grand nombre de variantes et des versions de plus en plus sophistiquées. Un autre Piper s'était ouvert à Florence en 1965; en 1966, je présentai comme diplôme un projet de grand Supermarket-Piper-Luna Park. L'année suivante, ce thème fut choisi pour le cours de composition de Leonardo Savioli tandis qu'à Turin Pietro Derossi, Ceretti et Rosso projetaient un Piper dont ils devaient ensuite assurer la gestion. Le dernier de la série fut le S. Space, ouvert à Florence par le Groupe 9999 en 1968 et qui existe toujours. Le sujet était immergé dans un flux continu d'images, de lumières stroboscopiques et de musique à fort volume, qui le dépossédait de plus en plus de lui-même et lui permettait de se libérer de ses inhibitions à travers la danse. Loin d'une intégration passive dans la consommation de la musique et des stimuli

visuels, il s'agissait là pour nous d'une libération de toutes les capacités créatrices de l'individu. Les Piper avaient donc également une signification politique. La différence entre l'avant-garde architecturale italienne et les avant-gardes anglaises, autrichiennes et américaines, était en effet le contenu politique attribué à ce renouveau culturel. La thèse de l'utilisation détournée du Capital, jointe à un certain triomphalisme, faisait de la culture pop un cheval de Troie qui s'introduisait dans une culture bourgeoise limitée et partielle, dont l'équilibre réformiste était fragile. Au concept naturaliste et dialectique de marché se substituait l'idée d'un marché artificiel, puisque le mécanisme d'induction des faux besoins pouvait annuler n'importe quelle demande spontanée de ce marché. Le système industriel tout

entier se développait à travers des réseaux de consommation entièrement fabriqués, qui ménageaient une marge de conflictualité stimulante mais fautive : au début des années 60, le « conflit des générations », idéologie artificielle car située hors des conflits politiques réels, devenait ainsi le moteur d'un nouveau marché de la consommation. Les Archizoom associés disaient : « Le tourbillon de la société de consommation et sa capacité d'absorption ne doivent pas nous abuser : derrière, il n'y a qu'un poulet de marbre qui ne se mange pas et qui ne bouge pas ». Cet objet mystérieux, caché derrière le bien-être mondial, c'était l'impérialisme. Il fallait lutter contre lui avec ses propres armes et non pas avec celles du moralisme réformiste bourgeois. Une nouvelle conception de l'objet apparaissait. Contre les mythes du design des années 60 - flexibilité, composition par éléments, production en série -, l'avant-garde proposait des objets et des espaces unitaires, solides et immobiles,

qui agressaient par une force de communication presque physique. Ettore Sottsass Jr. publiait en 1967, dans Domus, une série de meubles semblables à des menhirs perdus dans des pièces vides où apparaissaient çà et là les traces d'une fonctionnalité domestique traditionnelle. Dans le même esprit, notre groupe des Archizoom associés présenta peu après une série de « dream-beds », lits monumentaux chargés de citations du langage kitsch et de l'islam oriental. Les expériences de rapprochement « grinçant » entre des langages différents visaient à faire craquer la vision optimiste du progrès bourgeois. Nous écrivions dans Domus : « Nous voulons introduire dans la maison tout ce qui est resté jusqu'ici en dehors : la banalité construite, la vulgarité intentionnelle, le décor urbain, les chiens enragés. » Tandis que la rédaction milanaise de Pianeta Fresco s'orientait vers l'hindouisme pacifiste de Ginsberg, nous proposons

(de « manière prophétique », dira plus tard Fernanda Pivano) une sorte de guerre sainte islamique, où les références arabes se combinaient avec des citations tyroliennes, viennoises, habsbourgeoises. Dans les Centres de conspiration éclectique de notre groupe, la méditation zen devenait le moment d'élaboration théorique d'une culture autonome « dure et secrète, à garder cachée dans les soupentes, avec les armes et la farine, pour le jour de la Grande Fête. » À cette nouvelle conception de l'objet s'ajoutait une utilisation nouvelle de l'architecture comme obstacle au déroulement normal de la vie urbaine traditionnelle. L'objet, fermé, dur, artificiel, posait en travers du quotidien une sorte de barricade agressive et ironique; autonome par rapport à la réalité politique et urbaine environnante, il imposait

par sa présence une organisation territoriale différente. Le projet d'Aldo Rossi pour le Centre des Affaires de Turin, « cultivé », sûr de lui, souleva en ce sens un grand intérêt; il exprimait le même détachement aristocratique par rapport aux mythes de la continuité urbaine. Le Superstudio, qui avait déjà réalisé en 1969 ses « Histogrammes d'architecture » (véritables diagrammes élémentaires d'une architecture conceptuelle), conçut immédiatement après le « Mouvement continu » : ce projet portait à ses ultimes conséquences, sous la forme du paradoxe, l'autonomie d'une architecture qui se pose comme système de valeurs face à la médiocrité de la construction. Le monument, qui représente l'autorité de la culture face au chaos de la nature et de l'histoire, traverse la planète comme un système continu, une sorte de destin humain, biblique et inévitable. Plus ironiques et plus légers, les UFO de Lapa Binazzi bloquaient la circulation à Florence en promenant de grandes structures gonflables sur lesquelles étaient écrits des jeux de mots et des devinettes. La méfiance à l'égard de l'architecture et des instruments du projet grandissait. La crise

désormais évidente du Mouvement moderne était vécue comme un règlement de comptes symptomatique de la mort d'une discipline qui avait été l'avant-garde du système mais qui était aujourd'hui loin en arrière. Au point qu'on pouvait se demander si la société actuelle se préoccupait encore de la forme urbaine ou si elle ne demandait pas maintenant à d'autres disciplines et à d'autres instruments de dessiner son image historique. L'échec de tous les modèles urbains expérimentés dans le monde depuis cinquante ans (Chandigarh, les New Towns anglaises, les Unités d'habitation, les quartiers suédois, les quartiers rationalistes, etc.) permettait de supposer que le problème n'était pas la qualité du projet mais la présence même de l'architecture en tant que telle, dont les espaces de lecture, les messages, les métaphores

étaient un obstacle à toute transformation radicale des établissements humains. Le rôle de l'architecture, depuis toujours celui de la représentation de l'histoire, devenait de moins en moins crédible dans un système où les images étaient multiples et qui n'avait pas de forme unitaire. L'architecture, incapable de déterminer pour elle-même un mode de consommation convaincant, sinon à travers de ridicules ambitions monumentales, se retrouvait dans un état de faiblesse permanente qui rendait presque impossible sa survie dans le monde moderne. La mort de l'architecture devint alors un thème explicite du débat théorique. Il recouvrait en réalité la recherche passionnée d'une utilisation nouvelle

de l'espace d'habitation. L'architecture de demain ne naîtrait pas d'un projet abstrait mais d'une utilisation différente des projets d'aujourd'hui. Engels affirmait déjà dans la Question du logement que le problème pour la classe ouvrière n'est pas celui d'une ville différente mais celui de la possession de la ville existante. Il n'y avait donc pas de métropole ouvrière : il n'y avait qu'une opposition ouvrière à la métropole actuelle. Parler de la mort de l'architecture, c'était confirmer l'autonomie de l'architecture par rapport à la politique et poser l'hypothèse d'un projet qui serait libéré des contraintes professionnelles traditionnelles. L'architecture d'avant-garde retrouva donc en ce sens une dimension réaliste : en acceptant une réalité discontinuée sans poser l'hypothèse d'une réalité différente, elle acceptait d'opérer dans le présent et non dans une projection stratégique de l'avenir. Les actions

comportementales du groupe UFO, les projets purement théoriques du Superstudio et des Archizoom, de Pettena, des 9999, ne sous-entendaient aucune réalisation ultérieure. Faire de l'architecture ne voulait pas dire uniquement faire des maisons ou, de façon plus générale, construire des choses utiles ; c'était s'exprimer, communiquer, débattre, créer librement son propre espace culturel, en fonction du droit de chaque individu à réaliser son propre environnement, droit que la division du travail dans la société lui avait enlevé. De même que faire l'amour ne voulait pas simplement dire faire des enfants, mais communiquer à travers la sexualité ; l'architecture, elle aussi, devenait une activité d'expression libre. Alors que l'architecture et l'urbanisme modernes continuaient à proposer au monde l'utopie d'un ordre impossible, l'architecture d'avant-garde renversait la question : l'utopie était la donnée initiale d'un travail accompli ensuite de façon réaliste. Le processus, achevé, ne laissait rien en dehors ; il était le résultat d'un acte en lui-même parfaitement abouti, comme une énergie pure transformée directement

et sans déperdition en énergie constructive. L'utopie n'était pas dans la finalité mais dans la réalité. Plus d'allégorie, mais un pur phénomène naturel. Nous pouvions dire, paraphrasant Flaubert : « L'architecture, c'est moi. »

Le nouvel artisanat

Chapitre XVII

L'intérêt pour l'artisanat revient souvent dans l'histoire du design et de l'architecture moderne, comme un désir de se confronter avec un mode de production qui représenterait l'innocence perdue. Le refus du travail industriel a fait attribuer à l'artisanat des valeurs qu'il n'avait pas toujours ; pour les nostalgiques de la société pré-industrielle, il est ainsi aujourd'hui le modèle d'une nouvelle organisation moléculaire, fondée sur la redécouverte de l'individu et des mythes humanistes.

Les modèles urbains de Léon Krier et de l'école académique du Luxembourg proposent une ville « artisanale » qui est une ville piétonnière où la présence de monuments éclectiques recompose un paysage urbain signifiant et où l'architecture, aux dépens du progrès social et technique, reprend le contrôle de l'espace et de la communication, faisant table rase de tous les modernismes encombrants ; l'artisanat redevient donc le centre d'un champ culturel plus vaste, le critère de comparaison entre des hypothèses de développement historique différentes. Mais l'artisanat

est aujourd'hui une catégorie de la production très difficile à isoler ; sa pureté supposée ne résiste pas à une analyse approfondie. Il a de fait une double dimension : les valeurs culturelles différentes qui lui sont attribuées coexistent avec une fonction industrielle extrêmement avancée. Les rapports complexes et ambigus que l'artisanat entretient avec l'industrie et le marché ont, en effet, favorisé d'une part le déclin des qualités expressives des produits traditionnels et, d'autre part, le développement d'une capacité d'expérimentation technologique que la production industrielle de série n'avait pas.

Enzo Mari, dans un livre intitulé *Dov'è l'artigiano* (« Où est l'artisan »), a tenté une première analyse, en essayant de tracer un cadre unitaire de tout ce qui dénote aujourd'hui la présence d'un « artisanat diffus » dans le monde industriel. Chargé par la région Toscane de réaliser une exposition didactique à l'occasion de la 54^e Exposition internationale d'artisanat, Mari a pointé les deux définitions extrêmes entre lesquelles s'inscrit l'artisanat moderne, aboutissant à un diagramme mathématique où les variantes déterminent des types de production différents. La première

définition correspond à une situation optimale de référence, où la propriété des moyens de production, la conception et l'exécution sont le fait d'un seul individu : « Dans la société moderne, un artiste ; dans une société primitive, celui qui fabrique des arcs ». L'autre définit une situation où les phases du processus de la production sont séparées et où le concepteur, l'exécuteur et le propriétaire des moyens de production sont des personnes différentes : « Dans la société moderne, une industrie d'électro-ménager ; dans une société antique, l'entreprise de la construction des pyramides ». Dans cette situation, la présence de l'artisanat est égale à zéro, mais il suffit qu'une seule de ces conditions change pour que tout change. L'hypothèse d'une séparation nette, technique et idéologique entre l'artisanat et l'industrie est donc démentie par l'existence d'un vaste programme de collaboration fonctionnelle entre les deux systèmes de production. La polémique qui avait vu s'affronter les principaux théoriciens du siècle dernier, de Pugin à Morris et, plus tard, de Muthesius à Gropius, sur la question de l'absence d'utilisation de la machine comme critère permettant de définir la production artisanale, est aujourd'hui dépassée ; la flexibilité technologique de

l'artisanat actuel permet une expérimentation qu'interdit la rigidité des structures industrielles. L'artisan n'est pas celui qui n'utilise pas la machine mais au contraire celui qui, à l'intérieur de l'organisation circulaire de l'atelier, utilise toutes les machines et contrôle directement toutes les phases de la réalisation. À la différence de l'ouvrier qui, sur la chaîne de montage, reste attaché à la même phase de fabrication, l'artisan passe d'une machine à l'autre, comme le menuisier qui se déplace du rabot à la scie électrique et au foret, selon les impératifs de sa propre procédure de montage.

Le travail manuel ne coïncide plus avec la propriété des moyens de conception et de fabrication : il signifie l'utilisation de la main, comme une quelconque machine. Aussi, l'artisanat cache-t-il souvent aujourd'hui le travail au noir le plus aliéné.

Le produit artisanal qui est diffusé dans la civilisation industrielle moderne n'a donc rien à voir avec un produit naïf ou un produit pauvre ; il est plus proche du prototype expérimental de haute technologie - qu'il s'agisse

du moule à injection pour matières plastiques ou du prototype de formule 1. Il s'agit d'un artisanat indispensable à la production industrielle et qui souvent même la précède. Par contre, quand l'artisan fait de l'artisanat, c'est-à-dire réalise des produits pour un marché particulier, différent de celui de l'industrie, il utilise des modèles culturels bien plus complexes à analyser et propose des produits aux qualités très définies, quoique placées sur un plan plus symbolique que réel. Ce qu'on appelle l'artisanat d'art a, en effet aujourd'hui une importance commerciale considérable et s'adresse à un marché stable qui a ses produits spécifiques. Le public demande des produits faits main, ou qui semblent tels, justement parce qu'il suppose qu'ils correspondent à des techniques de fabrication en série, et qu'il attribue à ces produits une continuité avec la culture traditionnelle et ses applications. Toute une série d'équivoques difficiles à démêler embrouillent cette question des technologies et des modèles culturels ; la seule analyse critique possible consiste peut-être à remonter au moment où le produit artisanal s'est formé comme typologie différente et séparée par rapport aux produits

industriels. On peut pour cela reprendre le modèle d'analyse historique récemment énoncé par Argan à propos de la culture paysanne, qui est elle aussi souvent l'objet d'un malentendu dont l'origine est idéologique. Selon Argan, l'origine de la culture paysanne se trouve dans la tradition byzantine, c'est-à-dire dans cette culture théocratique qui, vaincue par la civilisation marchande et urbaine naissante, reflua dans le monde agricole où elle demeura attachée à des valeurs stables de modes de vie et de techniques. Elle n'est donc rien moins que spontanée et primitive, et véhicule des significations culturelles élaborées, liées au travail et à la morale, elle s'oppose ainsi à la civilisation marchande, qui propose le produit culturel comme une marchandise ayant une valeur de marché. Le système des signes et des techniques de la culture paysanne, qui s'enracine dans l'idéologie byzantine, se pose comme un système de valeurs immuables, et ne peut donc pas s'ouvrir au changement technique et social. La même analyse pourrait être faite à propos de la formation au siècle dernier d'un marché de l'artisanat qui se voulait une réponse à la production industrielle de masse et surtout à l'appauvrissement

des valeurs culturelles qu'elle suppose. L'artisanat d'art actuel s'est toujours proposé comme le lieu de la conservation des valeurs traditionnelles; en se plaçant en dehors de toute culture du projet, il ne cesse de produire des typologies qui se veulent en dehors du marché de la consommation, c'est-à-dire des besoins induits, et se présentent comme une réponse aux exigences réelles des besoins humains de toujours. Au caractère répétitif de la série industrielle, il oppose la créativité supposée de l'artisan; ou du moins il oppose à la technologie de la consommation d'aujourd'hui la sagesse des temps anciens. En fait, en laissant ainsi à l'industrie la recherche de nouvelles technologies commerciales et de nouveaux produits de consommation, l'artisanat d'art n'est plus que la « reproduction » pure et simple de modèles existants, c'est-à-dire déjà élaborés par la tradition. Le mythe de la créativité de l'artisanat ne résiste donc pas à l'analyse de sa fonction typologique sur le marché: tous les processus novateurs lui sont étrangers, il n'y accède que s'ils constituent des modèles formels déjà stabilisés. Paradoxalement

donc, l'industrie absorbe la flexibilité expérimentale de l'artisanat technologique en l'intégrant comme phase de recherche dans le cycle industriel, et réduit par ailleurs à néant la créativité de l'artisanat d'art, puisqu'elle le transforme en un système de reproduction de modèles historiques pour le marché. Le résultat de cette double opération est la perte totale d'autonomie culturelle de l'artisanat moderne, qui tire à boulets rouges sur le développement technologique et commercial de l'industrie mais lui laisse toute la place sur le marché et renonce à faire jouer à ses produits artistiques un rôle novateur. La production artisanale recycle donc également le style moderne; en tant que style historique, il fait partie de la tradition, comme n'importe quel autre modèle formel; il ne s'agit plus de toutes façons de projet, ni de recherche, puisque la fabrication se confond avec l'imitation. On assiste aujourd'hui, curieusement, à la répétition du phénomène qui s'était produit il y a cent ans: une société industrielle avancée développe un débat théorique de haut niveau sur l'artisanat, à partir duquel elle confronte des théories différentes sur le développement de l'architecture et de la

ville. Et cette fois encore, le débat se produit dans un moment de crise grave pour l'artisanat. La disparition de l'artisanat comme lieu spécifique de recherche et de projet, et l'écroulement du mythe de l'atelier d'artisan, compliquent aujourd'hui tout travail dans cette direction. Nous n'avons plus accès à l'artisanat qu'en tant que secteur privilégié à la production industrielle, un secteur dans lequel une organisation particulière du travail permet de réaliser des produits à forte connotation expérimentale, ou bien d'utiliser des matériaux industriels sans être soumis aux impératifs de la production en série. L'artisanat apparaît donc comme un gigantesque lieu d'expérimentation, un secteur de l'industrie ouvert à de nouvelles typologies et à des projets auxquels les structures rigides de la production en série ne laissent pas la place. S'emparer de cet outil formidable semble, vers la fin des années 70, la condition indispensable d'un renouveau pour le projet de design. En 1979, le Studio Alchymia de Milan présente sa première collection « Bauhaus », avec des prototypes et des maquettes de Ettore Sottsass Jr., Mendini, De Lucchi et moi-même, qui marque l'apparition

d'une nouvelle formule de production et de distribution, que nous appellerons précisément le « nouvel artisanat ». Ce « nouvel artisanat », dont l'hypothèse a été posée par Alessandro Guerriero avec le Studio Alchymia, a des caractéristiques très précises: la production y étant constituée de petites séries ou de pièces uniques, la présence de l'artisanat ne réside pas dans l'utilisation de techniques particulières mais plutôt dans la rapidité de fabrication des modèles, qui ne sont pas nécessairement projetés comme reproductibles et sont réalisés par des artisans avec les techniques les plus avancées de la menuiserie moderne. La connotation clairement culturelle des modèles ne s'enracine pas dans la culture artisanale; elle utilise plutôt cette culture comme lieu expérimental. Le prototype et la petite série ne se posent plus en effet comme une alternative polémique à la production en série; celle-ci n'est plus qu'une phase suivante éventuelle des expériences permises par le nouvel artisanat. La pièce unique, le modèle non reproductible ou le prototype à répétition très limitée ne sont pas un point de départ théorique mais découlent de la valeur expérimentale du projet. Par rapport à la production en série, le nouvel artisanat se situe

donc en marge ou bien avant mais non « contre » car il ne travaille ni sur la technique ni sur la production mais essentiellement sur l'expression. Sa fonction est d'être un laboratoire privilégié de l'industrie; il permet de réaliser des modèles qui élargissent considérablement le répertoire de l'industrial design actuel, lequel se limite de plus en plus à recycler dans l'industrie des systèmes déjà largement confirmés ailleurs. Le nouvel artisanat a donc dans l'ensemble de l'industrie de la décoration une fonction culturelle et technique. En proposant des pièces hors-série, il répond à la demande croissante d'objets qui « décoorent », au sens le plus figuratif du terme, face à une production en série de plus en plus uniforme et anonyme. La sélection qualitative très rigoureuse répond de façon radicale mais opportune à la nécessité de l'existence des collections et des « marques », non tant par rapport à la production que pour la promotion de politiques commerciales nouvelles. Le nouvel artisanat naît du constat réaliste que la production actuelle de l'industrie du meuble est en grande partie de nature artisanale. Le terme d'« industriel » désigne en

effet plus souvent un style qu'une réelle production en série des modèles, pour différentes raisons, dont l'une est la nécessité d'expérimenter, avant l'automatisation de la production, qui implique des temps et des coûts énormes, les capacités commerciales du produit projeté. Ainsi, sont donc réalisés des prototypes artisanaux pour une production en série hypothétique qui, en cas de réalisation, demanderait une modification considérable du modèle lui-même. L'industrie actuelle du meuble est donc caractérisée par une « fausse » production en série, qui n'est pas réelle mais supposée. En ce sens, le nouvel artisanat donne une valeur positive à cette situation à certains égards ambiguë, en tout cas sur le plan stylistique; il permet l'existence d'une production libérée des problèmes de la série et gardant une forte composante de recherche expérimentale. Cela explique que la différence entre le nouvel artisanat et l'industrie soit plus au niveau commercial que productif; le premier cherche à vendre un petit nombre de prototypes de haute qualité culturelle et l'autre un grand nombre de prototypes de valeur culturelle moyenne. Il ne s'agit pas d'un conflit, mais d'une stratégie économique différente.

Vers un nouveau design

Chapitre XVIII

Entre le design traditionnel et ce l'on appelle le Nouveau Design, la différence n'est pas idéologique ou stylistique : elle vient de ce que l'un et l'autre opèrent dans une situation économique et productive différente. Telle que nous l'avons décrite jusqu'ici, l'histoire du Nouveau Design n'est pas celle d'un mouvement d'opposition, mais plutôt celle d'un secteur de recherche et d'expérimentation qui a travaillé sur une intuition différente du rôle des objets usuels dans la culture de l'habiter. Cette intuition s'est appuyée sur la nécessité d'éviter la fermeture que l'industrial design aurait fini par entraîner à la longue, au niveau expressif et fonctionnel, pour le projet. Toutes ces recherches ont constitué peu à peu un patrimoine de langages, de théories et d'instruments qui permettent au projet de design de mieux affronter

la transformation imposée par un contexte extérieur nouveau. Les grands marchés de masse, par rapport auxquels se situait le design classique, ont disparu ; la standardisation, qui permettait de transformer des traditions et des comportements différents en des modèles stables et universels, se fondait sur l'existence d'un grand marché international unique et homogène. Le design projetait des objets convenant à tous et prenait par là-même le risque de mécontenter un peu tout le monde, en proposant sur le marché des produits indifférenciés.

La société post-industrielle actuelle est caractérisée par la présence simultanée d'un grand nombre de marché correspondant à des groupes culturels différents, qui se reconnaissent dans des comportements, des modes) des traditions et des langages différents et qui ont chacun leur propre type de consommation spécifique. La nouvelle stratégie de production industrielle n'est plus fondée sur la réduction sémantique que permettait le design classique mais sur l'identité culturelle immédiate d'un produit auquel on ne demande plus de fournir des qualités apparemment objectives quoique profondément anonymes mais de

sélectionner son propre usager, de faire lui-même sa promotion auprès d'un groupe social donné. Ce qui s'affirme donc, c'est la recherche d'une nouvelle qualité qui, au-delà de la prestation et du service fournis, serait capable de déterminer une valeur émotionnelle, seule à pouvoir constituer un point de référence dans la nouvelle consommation. Cette valeur émotionnelle n'est pas déterminée par la fonction de l'objet mais par ce qu'il exprime, à travers le matériau, la forme, le poids, l'odeur, le toucher, la perception : du high-tech au high-touch. Pour être en mesure d'opérer cette transformation, le design doit utiliser toutes les libertés qui lui sont offertes par les nouvelles technologies, en tant qu'elles peuvent permettre de nouveaux langages et de nouveaux modes d'utilisation, susceptibles de répondre aux besoins des nouveaux groupes sociaux et culturels. À la différence des années 70, soucieuses toujours de dénoncer à travers le projet, les connotations

idéologiques des systèmes sociaux et économiques, la culture des années 80 est née sous le signe d'une maturité nouvelle et cherche à reconstituer un univers de projet. Au bout d'une longue marche vers les frontières les plus lointaines du projet, à travers de nouveaux instruments critiques et professionnels le Nouveau Design italien se présente comme une force stable capable de se maintenir durablement à l'intérieur de la production et de préserver une ligne de développement théorique. Ettore Sottsass Jr. écrivait en présentant la première collection Memphis : « À force de marcher dans les zones de l'incertitude... à force de dialoguer avec la métaphore et l'utopie... à force de rester à part... nous avons accumulé aujourd'hui une certaine expérience, nous sommes devenus de bons explorateurs. Sans doute savons-nous naviguer sur des fleuves dangereux, pénétrer dans des jungles que personne n'a jamais parcourues. Inutile de nous agiter. Nous pouvons maintenant avancer enfin d'un pas léger, le pire est passé. » Les expériences sur la couleur, la décoration, les nouveaux langages expressifs, se sont très vite inscrites dans le patrimoine commun du

design italien. Les Salons internationaux du meuble sont renouvelés dès 1980 par l'adoption de nouveaux thèmes de projet. La barrière qui a séparé pendant quinze ans le design institutionnel et les expériences des groupes d'avant-garde commence à disparaître, et l'on voit s'instaurer entre ces deux aires culturelles désormais stables un rapport actif d'échanges d'expériences et de langages.

Le Nouveau Design Italien n'a cependant pas qu'un simple rôle de renouvellement linguistique et superficiel de la production courante : son champ d'action s'étend du design jusqu'à l'architecture et à la ville. En octobre 1983 a été inaugurée en effet à Milan la Domus Academy, première école post-universitaire de design. Elle s'appuie sur le noyau théorique du Nouveau Design et s'ouvre aux contributions novatrices des plus grands concepteurs ; de jeunes architectes et designers du monde entier s'y inscrivent et l'enseignement concerne aussi bien la recherche de nouveaux modèles d'habitation que le dessin de scénographies urbaines et le design d'ambiances. Le large éventail de

recherches auxquelles le Nouveau Design s'intéresse en fait un point d'appui possible pour refonder l'architecture. Ce n'est pas la première fois dans l'histoire : au siècle dernier, les arts appliqués ont été en Europe à la pointe du débat d'où a surgi l'architecture moderne et, comme le rappelait Giedion, celle-ci a également son origine - en dehors de toute une réflexion complexe sur le projet - dans la question en apparence marginale de savoir s'il fallait ou non fabriquer les vases à la machine. Dans une civilisation industrielle comme la nôtre, le design touche en effet directement au rapport de l'homme avec le plaisir du faire et aux relations affectives, symboliques et fonctionnelles qui le rattachent à ses objets. William Morris cherchait avec la Maison Rouge un nouveau mode d'habiter, à partir de l'hypothèse néogothique, la boutique de l'artisan était le noyau d'une société différente, les techniques manuelles l'instrument du renouveau de la civilisation domestique. Les recherches architecturales qui ont suivi, non seulement n'ont pas résolu le problème d'un nouveau mode d'habiter mais ne l'ont pas même affronté ; toute l'architecture moderne s'est donc développée sans définir

une conception réelle de son usage, ce qui a sans aucun doute favorisé son isolement social. Les arts appliqués du siècle dernier, surchargés de signes, de citations, de métaphores et d'ornements, ont disparu au début du siècle. Ils ont été absorbés dans le projet unitaire du Bauhaus, qui voyait dans l'édifice le lieu d'une unité entre les arts et les techniques, dont l'architecture était l'instrument de contrôle global qui pouvait harmoniser les objectifs. «Le but ultime de tous les arts figuratifs est la totalité de l'édifice», écrivait en effet Walter Gropius dans son manifeste-programme de 1919. La conséquence allait être un double désastre. D'un côté, les objets, jusqu'à présent des valeurs séparées, des signes autonomes qui enrichissaient l'espace domestique, deviennent dans l'édifice des éléments d'un système ergonomique global; ils n'ont plus de sens que par leur dimension et celle de leur contenant; ils deviennent des objets «froids», sans connotations culturelles et donc sans relation d'usage avec l'utilisateur. Quant à l'architecture moderne, elle va naître en se fondant sur une utopie de l'unité des technologies et des arts, en un siècle où l'art, la science, la philosophie, l'économie, allaient devoir opérer

dans un univers fragmenté, dans une réalité toujours partielle. L'architecture moderne se sent donc totalement frustrée par rapport à son propre siècle. Elle continue de se poser comme le secteur le plus avancé du système, comme le lieu de la synthèse et de l'unité culturelles, quand elle doit constater point par point son éloignement du monde et son incapacité à le contenir dans son ordre. De cette schizophrénie historique a découlé l'incapacité progressive de l'architecture actuelle à vivre dans le monde moderne: trop en avance sur la possibilité de constituer une civilisation domestique spécifique, et trop en retard sur le système de développement de la production et de la communication territoriales. Une incapacité profonde, douloureuse et même héroïque, conséquence du rôle atypique qu'elle a généreusement accepté de jouer, et qui la place en déphasage par rapport à

l'histoire dont elle s'est toujours crue la fille préférée. Ce rôle, qu'elle voulait central, n'a jamais suscité, face à la richesse expressive de l'ensemble social, qu'une logique et un style partiels. Le Nouveau Design italien travaille donc à recomposer une culture domestique, à reconstruire, entre l'homme et les objets qu'il place dans sa maison, un système de relations et de fonctions qui ne soient pas seulement ergonomiques et fonctionnelles mais culturelles et expressives. Cette idée d'un espace habitable représente une condition première aussi bien dans les projets d'environnement qu'au niveau du territoire; la culture architecturale moderne ne se développera pas si elle ne réinstalle pas avec l'usager un rapport réel. Si la ville moderne est inhabitable, la raison profonde en est dans la crise du rapport entre l'homme et son lieu d'habitation. L'espace de la ville se ressent aujourd'hui de trop de mythes: on a longtemps cru que la multiplication des espaces publics compenserait l'absence dramatique d'un espace domestique réellement vivable.

L'urbanisme moderne, de la Ville Radieuse aux plans actuels d'urbanisme, a voulu croire que les formes collectives de Vie urbaine pouvaient racheter la médiocrité de ces typologies d'habitation dont l'origine historique remonte à l'«existenz minimum». Réduit à des structures résidentielles qui ne résistent qu'à grand peine leur principale fonction - créer des espaces domestiques habitables - et qui sont culturellement appauvries par une composition purement formelle, le lieu urbain est la plupart du temps un lieu mort, qu'aucun décor urbain, aucun renouveau stylistique, ne réussit à faire revivre. On a transféré à des portions de ville inutilisées qu'on a appelé espaces collectifs des fonctions vitales que les espaces domestiques avaient perdues; on cru aveuglément que le concept d'espace «privé» était négatif et que celui

d'espace «public» était positif, même s'il fallait pour créer le second tailler dans les chutes du premier. Si nous voulons rendre l'espace domestique habitable, ou du moins placer cette qualité au centre des projets, il faut repenser la ville à la base, établir une nouvelle hiérarchie d'intervention, qui définira le seuil minimum à partir duquel cette ville est acceptable. Adolf Loos écrivait en 1914: «À l'extérieur, l'édifice doit rester muet et ne révéler sa richesse qu'à l'intérieur.» Cette affirmation semble justifier à l'avance le chemin parcouru depuis la No-Stop-City jusqu'au Nouveau Design, et la volonté d'en finir avec une architecture vue comme un scénario historique artificiel, pour laisser plutôt tourner «à l'intérieur» le kaléidoscope d'un nouveau système d'objets, de langages, de matériaux en liberté, qui répondront à la nécessité profonde de ce qu'Hölderlin aurait appelé l'«habiter poétique». Dans cet intérieur «amoureux», dans cette maison «chaude», s'instaurera un rapport affectif nouveau entre l'homme et l'espace d'habitation, d'où sortira la force de la nouvelle Métropole. Il ne s'agit cependant pas pour nous de reconstituer un code

de composition unitaire, un langage qui partirait de l'espace domestique pour s'étendre en tache d'huile sur toute la ville et le territoire; l'unité culturelle ou technique du projet moderne, quelle qu'elle soit, ne nous intéresse pas. Mario Tronti dirait: «Laissons les grands systèmes aux petits improvisateurs.» Il faut plutôt chercher à définir un système de tolérances et de libertés nouvelles, valables pour tous. S'il y a un futur pour l'architecture, il ne consiste pas dans un nouveau mode de projeter mais dans un usage nouveau de l'espace domestique, qui laisserait la place à la différence, au privé, à l'erreur et à la variante. Le jugement et l'action ne doivent plus être les armes d'une morale rigide qui coupe le monde en deux, mais servir à accepter les systèmes de pensée et de comportement différents, à se confronter avec eux sans jamais oublier que c'est toujours à partir de positions partielles. Celui qui vaincra sera celui qui aura le plus de souffle, et les idées les plus claires sur a façon de s'adapter au monde et de le comprendre.

Le paysage décrit dans La Crisi della qualità (1997), où l'idée de progrès portée par le capitalisme dans un système politique alternatif a fait place, après la chute du mur de Berlin, aux crises et aux guerres, à un univers brisé entre l'Occident et l'Orient, continue à nous révéler des éléments de lecture du monde actuel. Ces bouleversements, parfois durs ou violents, ne sont jamais pour autant la raison de porter un regard négatif sur l'époque. Au contraire, faisant ainsi figure isolée dans la génération des pères du design, Andrea Branzi porte un regard ouvert sur le design actuel, cherche à définir l'originalité d'une nouvelle génération qui ne poursuit plus de solutions définitives mais façonne, au contraire, des systèmes provisoires et réversibles.

La crise de la qualité

Extraits, pages 3 à 13 et 21 à 25

Il est important de rappeler que l'effondrement du mur (de Berlin) résulte d'une longue gestation qui remonte aux mouvements sociaux européens de 1968 et à la période créative qui les a précédé. Les années 1960 ne furent pas cette joyeuse épopée de la créativité au pouvoir, de la fantaisie juvénile et de la révolte spontanée contre les vieilles conventions morales et politiques. Dans leur ensemble, les années 1960 furent une décennie dramatique au cours de laquelle naquit la première et irréversible crise de la modernité; c'est-à-dire la fin d'un système de certitudes sur lequel l'histoire du XX^e siècle s'était développée, et le début d'une époque, toujours actuelle, fondée sur l'avènement d'un système d'incertitudes permanentes, avec le doute comme unique instrument de connaissance et de travail. La créativité publique

de la nouvelle mode, de la musique, des avant-gardes radicales de ces années, ne fut rien d'autre que la réponse à cet effondrement de la stabilité que le rationalisme avait jusqu'alors offert à un occident disposé à le croire: la créativité juvénile fut la réponse vitale, intuitive, fondée sur l'urgence de substituer à l'ordre établi une continue créativité expérimentale. Ainsi la révolte générationnelle agissait sur deux fronts contradictoires: d'un côté elle défendait les valeurs de l'orthodoxie politique fondée sur la dichotomie brechtienne d'une société de patrons et d'ouvriers, et de l'autre elle introduisait des éléments de complexité et d'anarchie justement contre cette orthodoxie. Grâce au pop-art, elle cherchait à sauter le pas qui conduirait, y compris en Europe, à l'avènement du consumérisme, en même temps qu'elle tentait de

défendre l'ultime cellule d'individualisme contre l'uniformisation de la culture de masse. Le résultat global fut exactement l'inverse des aspirations de cette jeunesse: seuls les styles de vie, les comportements sociaux et les moyens d'expression se renouvelèrent, tandis que les institutions politiques en Europe demeurèrent imperméables à l'extra-parlementarisme et à quelque autre forme plus radicale de démocratie. Au début de la décennie suivante, l'idée d'une société toujours plus complexe et fractionnée, constitua la base d'élaboration d'un nouveau modèle général du système, plus flexible et ouvert, baptisé civilisation post-industrielle. Ce fut le début d'une grande rénovation productive, fondée sur l'introduction de l'électronique dans la chaîne de montage et dans la gestion des fournitures. Elle préfigure l'avènement de la série diversifiée, première réponse adéquate à une demande du marché toujours plus fractionnée et inconstante. En dix ans, on était passé de l'utopie d'une société programmée à l'utopie d'une complexité contrôlée; et du pouvoir des citoyens au pouvoir des consommateurs. Le succès de ces nouvelles stratégies de développement



**La Crisi della qualità,
Edizioni della Battaglia, 1997.
Couverture originale. 21 x 15 cm.**

du néo-capitalisme électronique, déclencha les prémises de l'effondrement des pays socialistes, distancés sur le plan technologique, sur l'offre sociale, et sans marché capable de répondre aux demandes individuelles. Nous tous, du free-lance qui trottinait dans les rues de Londres à l'architecte radical, nous avons (à juste titre) contribué à la faillite et à l'effondrement de cet espace politique devenu rapidement policier, arriéré, infortuné et indéfendable. Nous connaissons les faits : cet écoulement trouve son origine dans la faillite des événements de 1968, et dans l'incertitude politique consécutive face à la vaste restructuration, industrielle et sociale, produite par le capitalisme post-industriel et la robotisation des usines. Le terrorisme européen des années 1970 fut la réponse rhétorique et théâtrale à cette faillite ; simulant une guerre civile qui n'en était pas une, il déplaça bel et bien le théâtre de la confrontation sur le terrain de la communication. Des choses à faire, la politique passa aux choses à dire.

Mais de la chute du mur de Berlin, en 1989, découlent d'autres réflexions indirectement politiques. Tout d'abord le fait que, pour la première fois depuis l'après-guerre, la culture occidentale s'est retrouvée à l'intérieur d'un système complexe, contradictoire, discontinu mais monologique : c'est-à-dire fondé uniquement sur les lois du marché. La complexité qui a été notre grande découverte durant les années 1970 et 1980, s'est développée à partir de cette nouvelle homologation rampante, mais connaît aujourd'hui une grande crise de crédibilité. À l'intérieur d'un système mondial monologique, avec des marchés planétaires des biens et de l'information, la complexité n'est plus porteuse de diversités significatives mais plutôt d'un échantillonnage de variantes possibles, un catalogue d'exceptions applicables, qui, dans leur ensemble, émettent un son gris, un bruit de fond dans un scénario où chaque composant est différent d'un autre. Leur mélange n'est plus

explosif, bien au contraire, il produit une sorte de fusion froide génératrice d'énergie, incapable d'aboutir à la déflagration de l'ensemble. Les contradictions du système (comme on les aurait nommées autrefois) perdurent et même s'accroissent, mais ne produisent plus de débat culturel ou public ; elles alimentent plutôt la violence aveugle, les révoltes locales, les conflits ethniques à l'intérieur d'une société de masse fondée sur l'intolérance réciproque, la névrose et la peur des autres. La faillite de la révolution socialiste signe la fin d'une époque qui avait débuté il y a deux siècles avec la Révolution française : une époque durant laquelle on a pensé que l'ensemble inextricable des problèmes induits par le développement industriel pouvait trouver sa solution en un geste unique, dans le renversement des rapports de pouvoir, par l'invention de nouveaux mécanismes d'élaboration de l'économie et de la culture, et donc de l'histoire. Cette phase est désormais terminée, et avec elle se clôt l'époque des avant-gardes historiques.

Les actions révolutionnaires explosives ont laissé place aux actions, peut-être plus complexes, du réformisme permanent, profond, exécuté dans l'urgence au sein d'un système de libre marché, sans plus d'alternative et impossible à endiguer. Un marché dont les lois et modèles doivent cependant être continuellement révisés, s'il ne veut pas déclencher une crise sociale et environnementale définitive. Le projet devient l'un des seuls moyens de ce réformisme permanent, de ces demandes d'auto-révision, vers lequel les sociétés industrielles matures doivent se tourner. En l'absence d'espaces et de modèles alternatifs dans lesquels puiser les éléments de réformisme à insérer dans les engrenages du capitalisme post-industriel, tout devient différent et plus difficile.

L'époque des avant-gardes historiques est révolue, mais s'en ouvre une autre que nous appellerons celle des avant-gardes permanentes. On trouvera là des scénarios évolutifs, des modèles de développement réformistes à offrir aux marchés saturés, aux industries de technologie avancée, en crise de projet et en manque d'oxygène, confrontées à la pléthore de nouveaux dispositifs électroniques et à un marché qui demande tout et son contraire. Un marché toujours plus saturé et illisible, tandis que les demandes qui émergent des pays pauvres ne reçoivent que les réponses inadaptées et risquées que les pays riches ont déjà appliquées à la consommation de masse. La crise de la complexité, comme phénomène capable d'inclure une multiplicité de modèles de développement, de comportement et d'identification accompagne cette phase difficile de la culture occidentale. Et contre cette complexité œuvre une multitude de forces diverses. Tous les projets de design écologiques démontrent que si l'on veut réduire l'impact environnemental de la production industrielle, il est nécessaire de recourir à de grandes simplifications

technologiques comme de matériau. La récupération du produit en fin de vie contraint à réduire drastiquement la diversité de ses composants initiaux. Le recyclage pousse à imaginer un monde de produits constitués d'une seule matière, dans une société urbaine où les déchets solides ne sont collectés que selon quatre catégories : matières humides, papier, verre, plastique. Un autre adversaire conséquent de la complexité réside dans l'avancée de l'intégrisme sur les voies déjà tracées de la religiosité arabe, mais également dans la société occidentale où les crimes de nature idéologique, religieuse et morale augmentent de manière vertigineuse. L'Asie, elle aussi, voit l'arrivée sur le marché de puissantes sectes religieuses prêtes à offrir des produits porteurs d'une haute valeur spirituelle. La poussée de l'intégrisme religieux et laïc trouve son origine dans le refus de la complexité, la recherche de grandes simplifications culturelles et de certitudes objectives en tant que choix de vie et de consommation. L'extrémisme écologique occidental est déjà un

creuset pour ce type d'extrémisme laïc, qui tend à réduire les options : les produits complets peuvent devenir partie d'un projet complet qui croit avoir trouvé, dans les principes naturels, les qualités et les valeurs dans lesquelles tous peuvent se reconnaître. Ainsi, au lieu d'apprendre à gouverner la complexité on tente de l'abattre.

Le tournant géopolitique advenu à la fin des années 1980 a également forcé la crise de notre concept de qualité à faire un bond en avant. Un concept privé aujourd'hui de tout élément de référence transmissible et identifiable. Le long débat qui a eu lieu durant les années 1980, quand régnait l'espérance qu'il serait possible de substituer au modèle quantitatif du système, un modèle qualitatif jamais vraiment bien défini, s'est révélé une pure hypothèse verbale ; dans le sens où personne n'a été en mesure de donner à cette qualité une définition pratique, si ce n'est comme récupération générique de valeurs spirituelles, religieuses ou écologiques, se révélant tout à fait inutilisables

dans les sociétés laïques de masse. La propagation des outils électroniques dans la société a renversé l'ultime utopie des avant-gardes radicales qui voyaient dans la robotique, l'instrument permettant l'avènement d'une société du Temps Libre et la mise à mort du travail ; où l'individu deviendrait le protagoniste d'une production intellectuelle de masse.

Au contraire, les ordinateurs ont créé une société du Travail Diffus d'où le Temps Libre a disparu, et il ne reste plus à l'individu que la consommation de masse comme unique créativité possible. L'espace relationnel n'est pas constitué de zonages fonctionnels, mais est plutôt le résultat de la fluidification de ces zonages produite par les appareillages électroniques et leurs multiplicités relationnelles. Tous les lieux sont semblables, car les codes stylistiques liés aux fonctions spécialisées (habiter, travailler, produire, voyager, commercer) se fluidifient

en produisant un système de non lieux, comme les appelle Marc Augier ; à bas niveau d'identité mais de grande flexibilité d'usage. L'espace relationnel doit donc être entendu comme un système diffus d'incubateurs dans lesquels il est possible de réaliser et développer de nouvelles activités productives et relationnelles : un espace où le public et le privé, la production et le temps libre se complètent en une sorte de territoire flexible, privé de reconnaissabilité figurative, mais riche en potentialités de service. Dans cet espace, le projet œuvre selon des stratégies sans intelligibilité globale, mais capables de s'articuler dans le design des services, des interfaces, des micro-climats, de même que des macro programmations et de la politique. Il consiste en la création de nouveaux liens au sein des réseaux déployés sur les territoires. L'espace relationnel surgit donc du dépassement du concept de complexité dans un système discontinu mais monologique, qui s'est historiquement constitué depuis la fin des années 1980. Un espace dans lequel la différence entre projet et non-projet tend à disparaître, et où la société post-industrielle affronte déjà le grave problème du futur pour les sociétés de masse. C'est là qu'agissent déjà

des minorités sauvages, violentes et incontrôlables, capables de révoltes écologiques mais aussi de virages autoritaires ; de volontarisme diffus, mais également de tentations intégristes dangereuses. La définition la plus forte du terme post-industriel s'applique en fait quand l'industrie, en accélérant tous ses processus d'automatisation, se sépare de son propre milieu social pour devenir un canal autonome, une économie spécifique n'assumant plus sa mission de gestion de la société (que le travail doit réinventer tous les jours), du marché, de la métropole : toutes réalités qui lui sont désormais étrangères et envers lesquelles elle n'agit qu'en pourvoyant à la consommation, et certainement pas en termes de réforme, de transformations ou de contrôle. Ce rôle de

réformateur revient à une politique métropolitaine d'une forme nouvelle, aux expérimentations problématiques, aux avant-gardes permanentes, les seules qui ont accepté la gestion de la relativité des valeurs comme élément de projet. La Polis figure au centre de la question politique : au sens où elle ne peut être le résultat incontrôlé des rapports économiques et sociaux. La Polis est le projet d'ensemble qui comprend ces rapports économiques et sociaux et leur donne sens. Les dangers d'un possible désastre écologique dans les sociétés démocratiques et opulentes, démontrent que le projet doit être la Polis, et non la politique. À une autre époque, nous aurions dit que la question n'est pas esthétique, mais entièrement politique, et qu'en tant que telle, elle appelle une réponse politique. Aujourd'hui, nous disons que la question, justement parce qu'elle est politique, requiert une réponse esthétique. Au sens où l'on pensait autrefois que la question esthétique n'était qu'une partie infime, secondaire et sans influence dans la catégorie bien plus vaste de la politique (voir les pays du socialisme réel, fondés sur la Justice et la Laideur) ; nous pouvons dire, aujourd'hui, que la

question politique est une petite partie de la grande question esthétique. Et, si la politique ne réussit pas à construire un monde esthétiquement meilleur, elle aura échoué. La métropole retourne donc au centre de l'attention de la culture du projet ; vingt ans plus tard, voici que se repose la question de la recherche, de l'expérimentation en tant qu'espace autonome de réflexion théorique, capable d'opérer une relecture de l'actualité sans se poser le problème (combien périlleux) de sauver à tout prix l'architecture.

Andrea Branzi Bibliographie principale

par Francesca Balena Arista

Andrea Branzi, *Decorattivo*, Centro Design Montefibre, Idea Book, 1976, volume 1

Andrea Branzi, *Decorattivo*, Centro Design Montefibre, Idea Book 1976, volume 2

Andrea Branzi, *Architecture In Love*, Idea Books, Forma/Alchymia, Milano, 1980

Andrea Branzi, *Moderno, Post-moderno, Millennario*, Studio Forma/Alchymia, Milano, 1980

Andrea Branzi, *Il design italiano degli anni '50*, Centro Kappa, Binasco 1981, catalogo della mostra.

Andrea Branzi, *Merce e metropoli - esperienze del nuovo design italiano*, Epos, Palermo, 1983

Andrea Branzi, *La Casa Calda - Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Idea Books, Milano, 1984

Andrea Branzi, *The Hot House: Italian New Wave Design*, M.I.T. Press, 1984

Andrea Branzi, *Le Design Italien, «La Casa Calda»*, L'Equerre, Paris, 1985

Andrea Branzi, *Animali Domestici*, Idea Books, Milano, 1986

Andrea Branzi, *Animaux Domestiques*, Philippe Sers, Paris, 1987

Andrea Branzi, *Learning From Milan*, M.I.T. Press, 1988

Andrea Branzi, *La Quarta Metropoli*, Domus Academy, Milano, 1990
Andrea Branzi et François Burkhardt *Formes des Métropoles - Nouveaux Designs en Europe*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991

Andrea Branzi et François Burkhardt, *Neues Europäische Design*, Ernst und Sohn, Berlin, 1991

Andrea Branzi, *Il Dolce Stil Novo (della Casa)*, Edizioni Alessi, Crusinallo, 1991

Andrea Branzi, *Luoghi*, Thames and Hudson, London, 1992

Andrea Branzi, *Nouvelle de la Métropole Froide*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992

Andrea Branzi, Nicoletta Morozzi, *La civiltà dell'ascolto - e altre note sul Giappone moderno*, Cronopio, Napoli, 1992

Andrea Branzi, Michele De Lucchi, Ettore Sottsass, *Citizen Office*, Vitra design Museum, Steidl, 1994

Andrea Branzi, *Il Design Italiano 1964 - 1990*, Electa, Milano, 1996

Andrea Branzi, *La crisi della qualità*, Edizioni della Battaglia, Palermo, 1997

François Burkhardt et Cristina Morozzi, *Andrea Branzi*, éditions Dis Voir 1997

Andrea Branzi, *Genetic Tales*, Edizioni Alessi, Verbania, 1998

Andrea Branzi, *Introduzione al design italiano*, Baldini & Castoldi, Milano 1999
Andrea Branzi, *Italia e Giappone: design come stile di vita*, Nihon Keizai Shimbun, Tokyo 2001

Andrea Branzi, Ronan et Erwan Bouroullec, *Blühende lücke / Blossoming Gap*, édition Axel Menges, 2003

Andrea Branzi, *No-Stop City*. Archizoom Associati, HYX, Orléans, 2006

Andrea Branzi, *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano, 2006

Andrea Branzi, *Weak And Diffuse Modernity*, Skira, Milano, 2006

Andrea Branzi. Entretien avec Catherine Geel, collection Transmission sous la direction de Constance Rubini, éditions La Cité du design, les éditions de l'Amateur, 2006

Andrea Branzi, *Il design italiano 1964-2000*, Electa, Milano, 2008

Andrea Branzi, *Capire il design*, Giunti, Firenze, 2008

Andrea Branzi, *Introduzione al design italiano*, Baldini & Castoldi, Edizione aggiornata, Baldini Castoldi Dalai, 2008

Andrea Branzi, *Oggetti e Territori*, pubblicato in occasione della mostra presso la Galleria Civica di Palazzo Volpi e la galleria Milly Pozzi Arte Contemporanea, Como, Silvana Editoriale, 2008

Andrea Branzi, *Open Enclosures*, Fondation Cartier pour l'art contemporain 2008. Pubblicato in occasione della mostra

Andrea Branzi, *Grandi Legni*, pubblicato da Design Gallery Milano e Nilufar in occasione della mostra alla galleria Azzedine Alaïa di Parigi, dicembre 2009-gennaio 2010

Andrea Branzi, *Things, Thoughts & Territories, Made In Belgium*, Casa Argentaurum, 2010

Andrea Branzi, *Ritratti e Autoritratti di design*, Fondazione Cologni per l'Arte e Marsilio Editore, 2010

Andrea Branzi, *Louis XXI, porcelaine humaine*, Sèvres Cité de la céramique, Bernard Chaveau éditeur, Paris, 2010.

Andrea Branzi, *Epigrammi*, Galleria Clío Calvi & Rudi Volpi, Aprile 2010.

Andrea Branzi, *Nature Morte*, Galleria Clío Calvi & Rudi Volpi, Aprile 2011, catalogo stampato in 1000 esemplari.

Andrea Branzi, *Monoliti*, Galleria Clío Calvi & Rudi Volpi, Aprile 2012, catalogo stampato in 1000 esemplari

Andrea Branzi e Lapo Lani, *Uomini, Sassi e Carboni, per una nuova drammaturgia del progetto*, catalogo della mostra, Modena galleria 42 contemporaneo, 2012

Andrea Branzi *Trees*, catalogo della mostra, Carpenters Workshop Gallery, Parigi, 2012

Andrea Branzi, Armin Linke, Alessandro Rabottini, *Gli strumenti non esistono, la dimensione antropologica del design*, Johan&Levi Editore, 2013

Andrea Branzi, *Una generazione esagerata, dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini & Castoldi, 2014

Andrea Branzi, *The Primitive Metropolis*, Fortino éditions, 2014

Remerciements

Ce livre est dédié à Eddy François, fondateur, en 1988, d'ArgenTaurum (l'art, l'argent, l'or et Gent). Au début des années 1990, lui et Andrea Branzi avait initié une longue et fructueuse collaboration, doublée rapidement d'une sincère amitié. Eddy François a bien entendu collaboré à ce projet d'exposition à Bordeaux, ainsi qu'à la publication de ce livre. Nous avons été profondément attristés d'apprendre sa disparition.

Ce livre a été réalisé à l'occasion de l'exposition Andrea Branzi, Pleased To Meet You - 50 ans de création, présentée au musée des Arts décoratifs et du Design, Bordeaux (10 octobre 2014 - 25 janvier 2015)

La ville de Bordeaux et le musée des Arts décoratifs et du Design adressent tous leurs remerciements à Andrea Branzi.

Que soient également vivement remerciés : Château Haut-Bailly, mécène d'honneur du musée

Marc Benda et la galerie Friedman Benda, New York ; L'Agence 14 septembre ; Panofrance ; la Société Zolpan et les transports Bovis, pour leur généreux soutien, essentiel à la réalisation de ce projet.

Et tous les mécènes qui soutiennent avec fidélité le musée des Arts décoratifs et du Design : Les Amis de l'hôtel de Lalande, Le Chapon fin, Château Nairac, Château Delaunay, Air France, Grand Hôtel de Bordeaux et Spa, Samsung, Station Ausone.

Nous adressons notre amicale gratitude à tous ceux qui ont collaboré à ce projet.

A tous les prêteurs de l'exposition :

Centro Studi Poltronova, Florence
Roberta Meloni, directrice

MUDE - Museo do Design e da moda, Lisbonne
Barbara Coutinho, directrice
et Catarina Cid, assistante de direction

CIRVA - Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts plastiques, Marseille

Isabelle Reiher, directrice et Huguette Epinat, secrétaire général

Cassina Archive Historique, Meda
Barbara Lehmann, conservateur

Fonds Régional d'Art Contemporain du Centre, Orléans
Marie-Ange Brayer ; Emmanuel Bosca et Loïc Prat, chargés des collections

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Bernard Blistène, directeur
Frédéric Migayrou, directeur adjoint et conservateur en chef
Marie-Ange Brayer, conservatrice, chef du service design et prospective industrielle
Cloë Pitiot, conservatrice
Jean-Claude Boulet, attaché de collection architecture
Ludivine Rousseaux, attachée de collection design
Olga Makhroff et Saida Herida, chargées des prêts et dépôts
Hélène Vassal, chef du service de la régie des œuvres et Émilie Choffel, régisseur des œuvres

Centre national des arts plastiques, Paris
Richard Lagrange, directeur
Juliette Pollet, conservatrice
Laetitia Dalet, régisseur administratif des prêts et Amélie de Dianous, chargée de restauration

Les Arts décoratifs, musée des Arts décoratifs, Paris
Olivier Gabet, directeur
Dominique Forest, conservatrice en chef
Sylvie Bourrat, responsable du service de la régie des œuvres et Nadine Hingot, secrétaire de direction

CSAC Università di Parma, Parme
Luigi Allegri, président
Simona Riva, conservateur

Musée Mandet, Riom
Marie-Josée Linou, directrice

Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin,
Isabella Bortolozzi

The Gallery Mourmans, Maastricht
Ernest Mourmans

Design Gallery Milano, Milan
Brunella Scolari et Mario Godani

Galerie Clio Calvi Rudy Volpi, Milan
Clio Calvi

Galerie Maurer München, Munich
Wolfgang Maurer
Galerie Friedman Benda, New York
Marc Benda

Carpenters Workshop Gallery, Paris
Julien Lombrail et Loïc Le Gaillard

Galerie Kreo, Paris
Clémence et Didier Krzentowski

Galerie Mouvements Modernes, Paris
Sophie Mainier-Juillerot et Chloé Braunstein-Kriegel

Nous souhaitons remercier plus particulièrement Charles Zana, architecte, dont la générosité et le soutien ont été essentiels à la conception et à la réalisation de ces projets d'exposition et de livre.

Tous nos plus chaleureux remerciements vont à l'équipe du studio Branzi dont la gentillesse, l'efficacité et la disponibilité ont été d'un grand soutien : Francesca Balena Arista, pour les recherches historiques et bibliographiques ; Daniele Macchi et Francesca Bovalino qui ont assisté Andrea Branzi pour la mise en scène de l'exposition ; Anna Serena Vitale, pour les recherches iconographiques.

Merci à Ruedi Baur pour ses conseils avisés et sa disponibilité tout au long de ces projets d'exposition et de livre.

Le musée des Arts décoratifs et du Design remercie pour leur soutien : Brigitte Proucelle, directrice générale des Affaires culturelles et toute l'équipe de la DGAC ; Marie-Laure Huber-Nasser, directrice générale de la Communication de la Ville et toute son équipe ; Pierre Milovanovitch, directeur général des Services techniques, Jean-Pierre Esclair, directeur du Centre d'entretien et d'exploitation et Laurence Knobel avec toute l'équipe du service Bâtiment de la Ville de Bordeaux ; Pascale Avargues, directrice générale de l'Innovation numérique et des systèmes d'information et Christian Maury, directeur des Infrastructures et de la production, ainsi que l'Atelier reprographie ; Jean-Frédéric Laurent, chef du service Logistique et événementiel et son équipe.

Et plus particulièrement Danièle Martinez, directrice de la Base sous-marine et toute son équipe.

.../...

