

# LA VIE APRÈS L'ARCHITECTURE

---

DOSSIER  
PÉDAGOGIQUE

Superstudio, Les Douze villes idéales, 1971 - Collection Frac Centre-Val de Loire



FRAC CENTRE-VAL DE LOIRE / Boulevard Rocheplatte - Orléans  
[www.frac-centre.fr](http://www.frac-centre.fr)

Le Frac Centre-Val de Loire est un établissement public de coopération culturelle créé par la Région Centre-Val de Loire, l'État et la Ville d'Orléans



Réalisé par Sophie Frey et Géraldine Juillard, professeurs d'arts plastiques missionnées par le rectorat de l'académie d'Orléans-Tours auprès du département des publics du Frac Centre-Val de Loire, ce dossier pédagogique thématique est en lien avec l'exposition « Superstudio. La vie après l'architecture. » présentée du 03/04/2019 au 11/08/2019.

# SOMMAIRE

## Préambule

### Pop et Ironie 5

*Le photomontage : une nouvelle approche artistique  
comme geste contestataire d'une société meurtrie* 5

*Artistes, produits et société de consommation* 8

*L'image fantasma : retour à la figuration* 11

### Art et éducation populaire 12

*Le Black Mountain Collège et l'éducation comme work in progress* 13

*1968 : La rupture* 15

*Superstudio et les Actes fondamentaux ; l'éducation* 17

*Joseph Beuys et l'Université Libre Internationale* 19

*Patrick Bouchain et l'Ecole du Domaine du Possible* 20

### Degré 0 et neutralisation 22

*Presque plus rien à voir* 23

*Basculement historique - Le silence* 25

*Neutralisation : généralisation et spécificités* 26

*Dystopies ; tyrannie d'une modernité* 30

La vie après l'architecture est la première grande monographie en France consacrée à l'œuvre de Superstudio. L'exposition présente les projets les plus significatifs du groupe italien dans l'ensemble des espaces du Frac Centre-Val de Loire.

Fondé en 1966 à Florence par Adolfo Natalini et Cristiano Toraldo di Francia, rejoints ensuite par Gian Piero Frassinelli, Roberto et Alessandro Magris ainsi qu'Alessandro Poli (entre 1970 et 1972), Superstudio fut un des groupes architecturaux les plus influents de la scène radicale européenne (1966-1978).

Les chapitres de l'exposition empruntent les chemins conceptuels du groupe afin de donner à voir autant la chronologie de l'œuvre qu'une transversalité intellectuelle pour comprendre l'impact de cette pensée sur les fondements de l'architecture. L'exposition présente de manière exhaustive, les formes fictionnelles d'écriture de l'architecture : parfois en convoquant les mythes fondateurs - les Actes fondamentaux, la Mort, l'Amour, la Cérémonie, l'Éducation et la Vie - ; d'autres fois, en affirmant la mort de l'architecture - les Histogrammes ou encore le Monument Continu. La discipline est affaire d'écriture, celle de « Nos vies [qui] seront notre seule architecture ». De salle en salle, l'œuvre de Superstudio invite à vivre une poésie de l'errance que nous appelons de nos vœux au Frac Centre-Val de Loire.

Il sera aussi question de découvrir les tentatives répétées d'agir directement sur le métier d'architecte et sur les typologies du bâti avec la présentation, pour la première fois, du Catalogue de villas et la production de nouvelles maquettes avec la collaboration des membres du groupe.

Pour mettre au jour l'importance conceptuelle de Superstudio, un étage entier est consacré à un paysage européen de l'architecture radicale à partir de la collection du Frac Centre-Val de Loire. Ce dialogue est, d'une part, une mise en perspective historique, d'autre part, une mise en question révélatrice de l'importance de l'œuvre de Superstudio dans la scène architecturale contemporaine.

Abdelkader Damani

Directeur du Frac Centre-Val de Loire

Commissaire de l'exposition

Superstudio. La vie après l'architecture - 03/04/2019 - 11/08/2019

## Pop et Ironie

### Le photomontage : une nouvelle approche artistique comme geste contestataire d'une société meurtrie

*En 1916, lorsque Jonny Heartfield et moi avons découvert le photomontage dans mon atelier de Südend, un matin de mai à cinq heures, nous ne doutions tous les deux ni des grandes possibilités que recelait cette découverte ni du chemin glorieux mais plein d'épines qu'elle devait emprunter*

George Grosz, cité dans Dietmar Elger, *Dadaïsme*, Taschen, p.52

Apparu en 1916 grâce à **Georges Grosz** et **John Heartfield**, ou encore grâce au groupe Dada en 1918 avec **Raoul Hausmann** et **Hanna Höch**, le photomontage est l'héritier des collages en trompe-l'œil de **Georges Braque** (*Comptoir et verre*, 1912) ou des collages papiers de **Pablo Picasso** (*Verre et bouteille de suze*, 1912). Uniquement constitué d'éléments photographiques, le photomontage se distingue du collage désignant, quant à lui, des peintures ou des dessins sur lesquels l'artiste peut coller des photographiques mais également d'autres éléments comme des objets du réel.

La guerre de 1914, par sa brutalité et son absurdité, provoque chez de nombreux artistes européens de violentes réactions et contestations. De jeunes artistes se rassemblent autour d'idées communes, extériorisant leurs révoltes par des actions anarchiques, irrationnelles et contradictoires. Au cours de soirée-spectacles, les dadaïstes présentent des mises en œuvre qui suscitent le scandale tant elles sont en décalage avec l'art reconnu de l'époque. Ainsi **Hugo Ball** et **Tristan Tzara** déclament des poèmes sonores qui interpellent le spectateur par l'inintelligibilité des textes ou la cacophonie des sons alors que **Sophie Taeuber** et **Jean Arp** dansent, costumés et masqués, créant des pantomimes absurdes aux mouvements parfois violents. Ces soirées sont des gestes de positionnement, de la même manière que les collages, les photomontages, les tracts ou les sculptures sont des actes de remise en cause de la société et de ses valeurs. Avec *l'Esprit de notre temps*, (1919) **Raoul Hausmann** nous fait part de sa vision de la société qu'il côtoie et, par le photomontage, il exploite les multiples possibilités du nouveau langage Dada. Son collage **ABCD** montre toute la maîtrise acquise de cette technique où objets, figures, chiffres se mêlent pour laisser échapper les quatre premières lettres de l'alphabet de la bouche de l'artiste. La dimension sonore est donnée par



Pablo Picasso, *Verre et bouteille de suze*, 1912



Sophie Taeuber, *Cabaret Voltaire*, 1916



les lettres éparpillées qui forment le mot « VOCE ». Le photomontage apparaît donc dans l'environnement dénonciateur et ravageur de dada, de même qu'il se trouve à l'image de la culture industrielle développant des assemblages de machines et de turbines. À cette époque, le montage est aussi au cœur du cinématographe, suscitant un vif intérêt chez les dadaïstes. Raoul Hausmann compare alors le photomontage à un film statique et sonore puisque les événements s'y déroulent de façon simultanée. Pour **Michel Frizot**, le photomonteur est un mécanicien de l'image, qui assemble des pièces détachées pour produire un message. Le photomontage se trouve également être un outil pour répondre à la propagande diffusée par les nazis de l'entre-deux-guerres. **John Heartfield** choisira cette technique pour créer des images satiriques exprimant ainsi ses convictions politiques de liberté et d'égalité contre la dictature nazie. Par exemple **Adolf, le surhomme** (1932) ou **Et maintenant, il bouge !** (1943), sont des photomontages dans lesquels John Heartfield veut nous montrer le véritable visage d'Hitler.

Il faudra attendre le début des années cinquante pour voir apparaître des photomontages qui exaltent les nouveaux produits de consommations au sein de ce qu'on appellera le Pop Art, un mouvement qui, selon Irving Sandler, puiserait son origine dans les collages de Braque et de Picasso ou dans les ready-made de Duchamp, des artistes « *qui ont cherché leur inspiration dans les artefacts ordinaires et/ou dans la culture populaire* ». (Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, 1990).

Conceptuel et contestataire, le projet des [Douze villes idéales](#) forme une série de contre-utopies publiées en décembre 1971 dans la revue *Architectural Digest*. Critique virulente du modernisme, ces visions décrivent douze villes sous la forme d'un récit accompagné de dessins et de collages conçu à partir de l'extrapolation de principes urbanistiques modernes (zoning, industrialisation, besoin des usagers, cellule d'habitat...). Les douze récits adressés au lecteur impliquent de sa part le choix de la ville qui lui correspond. Cette œuvre entend créer un électrochoc destiné à faire prendre conscience au lecteur de l'absurdité du monde moderne, où l'industrialisation et la technologie sont présentées comme des outils qui confinent à une aliénation totale de l'humanité. La première ville, [Ville 2000 tonnes](#) présente un paysage de collines au soleil couchant, baigné d'une lumière verte, découpé en rigoureux carrés par des murs-lames définissant par là des cellules individuelles de 2,25 m de côté.

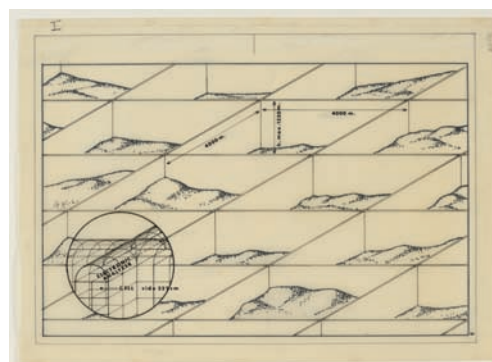
*Prémonitions de la renaissance mystique de l'urbanisme, Superstudio évoque douze visions de villes idéales, accomplissement suprême de vingt mille ans de civilisation, de sang, de sueur et de larmes: le dernier refuge de l'homme en possession de la vérité, libre de toute contradiction, de toute équivoque et indécision; totalement et à jamais rempli de sa propre perfection.*

Superstudio, « Le dodici Città ideali » in *Casabella* 361, Janvier 1972, pp 45-55

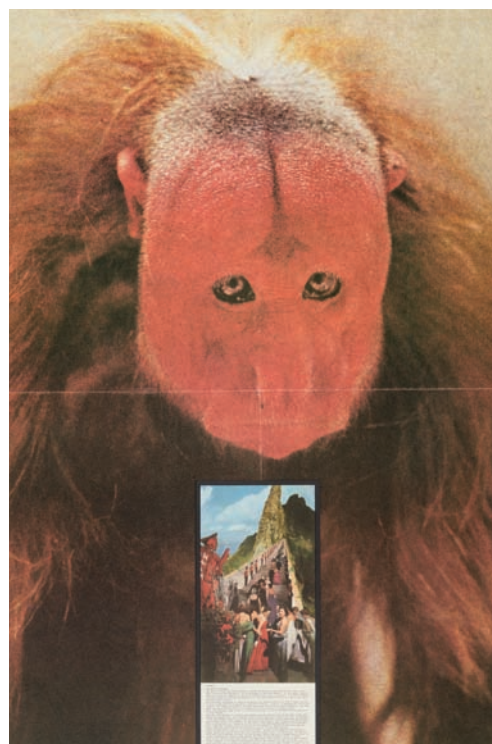
À la même époque, Superstudio opère une « refondation anthropologique et philosophique de l'architecture » au travers d'une série de travaux théoriques intitulée [Les actes fondamentaux](#). Cette volonté de mise en « [...] relations entre l'architecture (en tant que formalisation consciente de la planète) et les actes de la vie humaine » aboutit à 5 grands thèmes :



John Heartfield, *Adolf le surhomme qui avalait de l'or et rechachait des insanités*, 1932



Superstudio, *Le Dodici Città Ideali*, 1971  
Prima città : Città 2000 t  
Coll. Frac Centre-Val de Loire



Superstudio, *Gli Atti Fondamentali: Cerimonia*, 1971  
Coll. Frac Centre-Val de Loire

Vie, Éducation, Cérémonie, Amour, Mort. Chaque acte se déroule sur une cette même surface lisse, tramée et infinie issue du système mis au point par le groupe depuis 1969. Ces actes fondamentaux se présentent sous la forme de cinq lithographies, collages photographiques ouvrant l'image à l'infini.

Parmi ces actes, Amour, association ou plutôt rencontre entre deux êtres et une machine à faire tomber amoureux. Au pied d'un arbre, un homme et une femme nus, Adam et Eve d'une vision utopique, côtoient dans une nature verdoyante une machine futuriste le tout baigné d'une lumière irradiante et kitsch unifiant l'ensemble des éléments :

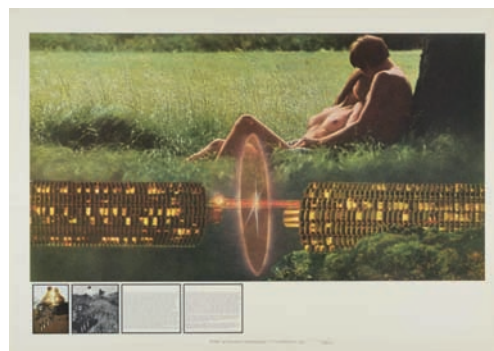
*L'homme rêva de nouveau toute l'architecture[...]. La machine à faire tomber amoureux ne lui montrait pas ces dessins : elle transposait simplement son potentiel d'amour des choses aux êtres humains.[...] La machine à tomber amoureux placée sur un côté du sentier gisait dans l'herbe, immobile. Mais au moment où un garçon et une fille passèrent devant elle, un rayon presque invisible atteignit la plaque réceptrice cachée de l'autre côté du sentier. Le garçon et la fille tombèrent dans l'herbe, profondément amoureux. Tous ceux qui dans les différentes régions du globe tombaient sous l'influence de cette machine dans les différents environnements, connaissaient un destin identique.*

Superstudio, « Amore, Cinque Storie del Superstudio »,  
in Casabella 377, 1973, pp. 30-35

Dernier chapitre de ces méditations, la Mort est envisagée par Superstudio comme « l'image publique du temps et de la mémoire ». L'acceptation de la mort est, pour Superstudio, « nécessaire à l'élimination de la nécessité de l'architecture ». Cette lithographie présente ici un collage plus fragmenté dont les découpes insistent sur les décalages temporels des prélèvements effectués.

*Quand nous fumes arrivés hors de la ville, devant nos yeux apparut une grande étendue uniformément dallée, divisée en grands carrés par des fissures fines. Cette sorte de place s'étendait à perte de vue : on entrevoyait ses limites, ou plutôt on imaginait ses limites, là où commençait d'un côté une haute végétation, de l'autre des collines, et des deux autres côtés les premières constructions périphériques. La couleur de cette surface était d'un gris uniforme, altéré seulement çà et là par les tâches mouillées des pluies de la nuit précédente. [...] L'idée de la mort s'est associée à l'image absolue du vide géométrique que j'avais traversé. L'architecture et la mort coïncidèrent soudainement. L'ordre parfait et les symétries, et l'indifférence au temps, à la nature, aux hommes, trouvèrent une raison.*

Collé sur ce ciel nuageux et glissant dans un paysage surréaliste, **La Lamentation sur le Christ mort** de **Mantegna** flotte, jouant dans son raccourci historique la perspective centrale et la grille orthogonale est conçue pour s'étendre à l'infini et recouvrir la Terre en franchissant tous les obstacles de Superstudio.



Superstudio, *Gli Atti Fondamentali: Amore*, 1971  
Coll. Frac Centre-Val de Loire



Superstudio, *Gli Atti Fondamentali: Morte*, 1971  
Coll. Frac Centre-Val de Loire



Andrea Mantegna, *Lamentation sur le Christ mort*, vers 1480



## Artistes, produits et société de consommation

*Les Prisunic sont les nouveaux musées de l'art moderne.*

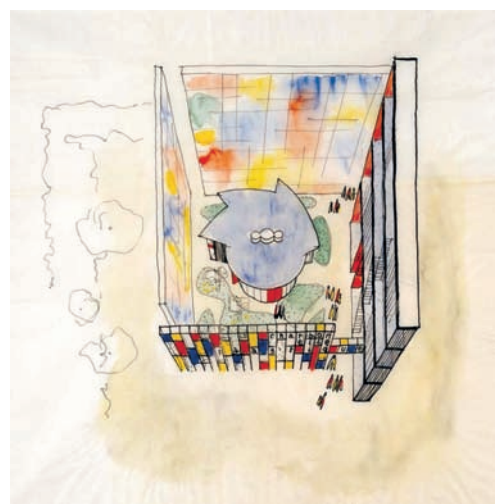
Martial Raysse

Après la Seconde Guerre mondiale, la forte croissance économique bouleverse les habitudes des populations et les consommateurs découvrent avec enthousiasme le réfrigérateur, le lave-linge ou le téléviseur. Alors que les revenus des familles augmentent, les prix des produits standardisés et fabriqués en masse baissent, devenant ainsi bon marché et non plus réservés à une élite. La cuisine, son mobilier et son équipement, font désormais l'objet d'un réel investissement en matière de goût si bien qu'ils peuvent finalement apparaître comme un facteur de distinction, un signe de réussite sociale. En mars 1953, le magazine *Elle* affirme ainsi : « Notre époque voit la victoire du réfrigérateur, signe du confort intérieur, sur le piano à queue, signe extérieur de la richesse. Les jeunes ménages dépensent souvent plus pour la cuisine et la salle de bain que pour le salon ». La rupture avec le « monde d'avant » se traduit également au niveau du mobilier, par le rejet des matières naturelles et de l'ébénisterie. Cette dichotomie est visible et poussée au burlesque dans le film *Mon Oncle* de **Jacques Tati** sorti en 1958, où le spectateur est confronté au passage d'un monde vieillot mais poétique de Monsieur Hulot à un monde tourné vers l'avenir totalement déshumanisé et mécanisé où vivent les Arpel. Ce film montre également les fortes inégalités qui subsistent entre ceux qui peuvent consommer et les exclus, ceux qui vivent en dessous du seuil de pauvreté.

Un nouveau matériau voit le jour grâce à la pétrochimie : le plastique. C'est une matière malléable qui a la capacité d'être moulée, de prendre toutes les formes organiques, même les plus complexes et permet de créer de nouvelles formes architecturales, entendant ainsi améliorer l'espace domestique et donc la vie de l'homme. En avril 1955, [lonel Schein](#) conçoit la première *Maison tout en plastiques*. Constituée de quatorze variétés de plastique différentes, elle sera réalisée grandeur nature en février 1956 et présentée à Paris au Salon des Arts Ménagers, attirant plus de 200 000 visiteurs. En industrialisant des modules habitables, flexibles et aux formes nouvelles, lonel Schein incite l'habitant à modifier lui-même son espace intérieur. L'architecte préconise l'emploi de ces matériaux révolutionnaires pour trois raisons majeures : leur qualité de mise en œuvre, leur légèreté et leur rapide reproductibilité. Mais le plastique présente également toutes les qualités exigées par la société de consommation en étant un matériau économique, pouvant être produit industriellement, reproductible à l'infini et surtout accessible à tous. Les designers vont également s'en emparer pour créer des objets novateurs en adéquation avec les nouveaux goûts de la population. Ainsi, **Verner Panton** réalisa *Panton chair* (1963) et plusieurs meubles multi-usages en plastique moulé ; **Joe Colombo** imagina *Fauteuil 4801* (1970) et **Eero Aarnio** sera connu pour *Ball chair* (1968). Capable d'être moulé et d'accepter toutes les couleurs, le pouvoir de séduction de ce mobilier et



Jacques Tati, *Mon oncle*, 1958



lonel Schein, *Maison tout en plastiques*,  
Salon des arts ménagers, 1956  
Coll. Frac Centre-Val de Loire

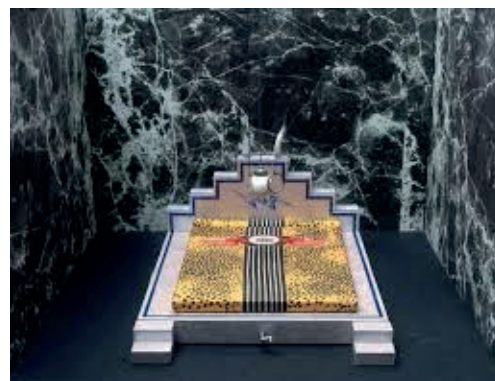


son adaptation à la production en grande série vont donc permettre de toucher un public élargi. La consommation s'accélère et les modes de vie changent : on achète, on empile, on module et on jette. D'autres artistes ou architectes auront une vision ironique et décapante de l'objet. Utilisant le raisonnement par l'absurde, le groupe italien [Archizoom](#) imagine en 1967 les [Letti di sogno](#) et introduit le design de manière critique dans la civilisation de la consommation de masse. Ces « lits de rêve » sont là aussi bien plus que des lits ; ce sont des intérieurs oniriques et drôles qui puisent avec délectation dans une culture pop et délibérément kitsch. Dans une démarche d'anti-design, ces micro-architectures dénoncent la prolifération des objets, alors grandissante.

Si **Kurt Schwitters** s'indigne d'être issu d'un peuple tombé dans la misère suite aux désastres de la Première Guerre mondiale, il se dit capable de créer avec des « ordures ». C'est bien dans cet esprit que l'artiste recueille des fragments du réel (tickets d'autobus, morceaux de journaux, enveloppes de paquets de cigarettes, fils de fer, bois flottés, etc.), qui viendront nourrir ses tableaux, ses assemblages et sa construction personnelle, rassemblés sous le même vocable que *Merz*.

Loin de cette esthétique nostalgique des objets trouvés de l'assemblage des cubistes ou des dadaïstes, les artistes américains des années cinquante, dit « pop », représentent des objets flambants neufs. Ils reproduisent, dupliquent, combinent, superposent, agencent les mille et un détails qui constituent le paysage visuel et mythologique de la société américaine. Issus d'un monde d'abondance, ils empruntent et renvoient à la société ses productions symboliques du monde capitaliste auquel ils appartiennent. Aux États-Unis, **Andy Warhol** puise son inspiration dans les surfaces des supermarchés ou dans les médias. Il reproduit, à l'aide de la sérigraphie, les boîtes de soupes Campbell's ou des portraits de célébrités comme [Liz Taylor](#) ou [Marilyn Monroe](#). En faisant appel à la photographie et à des procédés de reproductions commerciaux, cet artiste inaugure l'utilisation de techniques qui allaient devenir caractéristiques de l'art des années soixante et de sa dimension de reproduction. **Roy Lichtenstein** abandonne quant à lui l'abstraction pour se consacrer à la bande dessinée, tandis que **Claes Oldenburg** reproduit des objets du quotidien aux tailles démesurées. Ces artistes utilisent des images du quotidien, de la publicité, du cinéma, de la télévision ou même de la bande-dessinée et les présentent au public, comme si celles-ci n'avaient subi aucune transformation artistique. Mais toutes ses œuvres sont le fruit d'une démarche réfléchie, distanciée, souvent ironique et parfois engagée, qui dérange, perturbent et brisent les lois fermées de l'abstraction alors en place.

**James Rosenquist**, par exemple, évoque les grands mythes des sociétés modernes et industrielles à travers ses immenses peintures-environnements qu'il installe sur des panneaux morcelés. Dans *I love you with my Ford*, il critique la société de consommation et la culture capitaliste sous la forme d'un tableau divisé en trois bandes horizontales dont chacune représente le fragment d'un objet : l'automobile, l'amour et les spaghettis en conserves. **Tom Wesselman** jouera quant à lui davantage sur l'ambiguïté des techniques de représentation entre peinture, collage et objet réel. Dans *Still life n°20*, il crée un panneau qui donne l'impression d'être face à un mur de cuisine. Cette œuvre est alors composée d'un



Archizoom, *Letti di Sogno*, 1967  
Coll. Frac Centre-Val de Loire



Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hanovre, 1933

néon éclairant un évier, d'une reproduction de **Piet Mondrian** peinte au dessus d'une table bleue sur laquelle l'artiste a collé des produits alimentaires, le tout ajusté sur un fond rouge faisant écho aux intérieurs rouges d'**Henri Matisse**. La vie réelle s'installe alors peu à peu dans les musées. Non seulement l'objet du quotidien prend place sur la toile de l'artiste mais il envahit l'œuvre pour en devenir parfois le seul sujet, comme avec *The bed* de **Robert Rauschenberg** (1955) où le lit devient à la fois support et sujet du tableau. Comme le souligne Edmond Couchot, dans *La technologie dans l'art* : « *les Combine Paintings déversent au milieu de figures abstraites peintes à la main des objets entiers arrachés à la plus banale des réalités.* ».

La position qu'adoptent les radicaux italiens dès 1966 est à la fois hors et dans le système marchand : entre art, architecture, design et urbanisme. Le design prend la forme de stratégies subversives mais le système de production n'est pas remis en cause. C'est effectivement l'entreprise Poltronova qui édite le canapé *Superonda* les lampes *Passiflora* présentés lors de l'exposition *Superarchitettura* en décembre 1966, événement manifeste, inspiré par les Beatles ou le pop art britannique. En pleine apogée du Flower Power cette lampe *Passiflora* d'abord prototype sera ensuite éditée en perspex jaune et blanc, taillé en biais. Des objets pop de couleurs vives qui participeront d'une nouvelle vision de l'art de vivre et d'envisager le « paysage domestique ».

« *La super-architecture est l'architecture de la super-production, de la super-consommation, de la super-induction à la consommation, du super-market, du superman et du super-carburant. Les mythes de la société prennent forme dans les images que la société produit. [...] LA SUPERARCHITECTURE accepte la logique de la production et de la consommation, en exerçant une action démystifiante. C'est une architecture dotée d'une grande figurabilité, c'est-à-dire qu'elle est capable d'évoquer des images rigoureuses et d'inspirer des comportements; autrement dit, elle est capable d'induire sa propre consommation : c'est une architecture dotée de la même force subversive que la publicité, mais encore plus efficace que celle-ci parce qu'elle introduit des images chargées d'intentionnalité dans un grand dessein et dans la réalité de la ville avec toutes ses continuités et son histoire.*»

Archizoom et Superstudio, *Superarchitettura*, Manifeste de l'exposition (Galleria della Sala di Cultura del Comune, Modena, 19 Marzo -12 Aprile 1967)



Superstudio et Archizoom, *Superarchitettura*, 1966  
 Vue d'exposition, Turbulences, 2019  
 Dépôt de Poltronova  
 Coll. Frac Centre-Val de Loire



## L'image fantasma : retour à la figuration

« Ce n'est pas l'art que la réalité rend insolite, c'est la réalité qui devient insolite à travers l'art. »

Wenner Spies, *Paris-Berlin*, catalogue d'exposition,  
Centre Georges Pompidou, Paris, 1978, p152

À la fin des années 1950, on assiste à un retour à l'image avec le début du Pop Art. L'œuvre ***Tout ce qui fait que les maisons d'aujourd'hui sont si différentes, si attrayantes ?*** créée en 1956 par **Richard Hamilton**, en est révélatrice. Dans ce collage dont le titre reprend le slogan d'une publicité, l'artiste assemble différentes images provenant de magazines américains. Prenant pour fond une banale salle de séjour, la société de consommation s'y décline autour de ses propres thèmes : le confort moderne, la place des médias sous toutes leurs formes et un corps humain présenté comme un produit de consommation. Le mot « pop » trône au centre de l'image, associé à une sucette géante tenue comme une raquette. Cette œuvre sera choisie pour l'affiche et le catalogue de l'exposition *This is Tomorrow*, à laquelle participe l'Independent Group, réuni autour du critique Reyner Banham, et qui marque la naissance du Pop art anglais.

Au même moment à Paris, alors que le courant dominant de l'époque est l'Expressionnisme Abstrait, les français Raymond Hains et Jacques Villeglé prélèvent des fragments de la réalité urbaine dans la rue, décollent des affiches lacérées des murs pour les recoller sur des toiles telles quelles. Avec ces artistes « pop », une nouvelle esthétique surgit, prônant un retour à la figuration par l'utilisation des techniques et des matériaux industriels du quotidien et à la culture populaire d'où le terme même de « Pop Art » inventé par le critique anglais Lawrence Alloway. En 1963, Henry Geldzahler écrit que le Pop Art était inévitable : « *La presse populaire (exemple-type : le magazine Life) , les gros plans du cinéma, le noir et blanc, le technicolor et le grand écran, les publicités extravagantes, et pour finir la télévision, avec laquelle ces images tapageuses ont fait irruption dans nos foyers – tout cela présente notre société, et par conséquent à l'artiste, une imagerie tellement puissante, contraignante et omniprésente qu'il était impossible de ne pas en tenir compte...* ».



Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956



Peter Cook (Archigram), *Instant City visits Bournemouth*, 1969  
Coll. Frac Centre-Val de Loire

## Art et éducation populaire

L'éducation populaire est un courant de pensée qui cherche principalement à promouvoir, en dehors des structures traditionnelles d'enseignement et des systèmes éducatifs institutionnels, une éducation visant l'amélioration du système social.

L'Éducation populaire prend son origine dans le contexte des Lumières, au 18<sup>ème</sup> siècle quand Diderot voit dans l'éducation un outil de l'émancipation sociale et politique. Elle se prolonge ensuite, à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle, chez Condorcet qui, dans son Rapport sur l'instruction, envisage « *l'instruction nationale comme un devoir de justice* » ; « *Elle doit être indépendante de toute autorité politique, laïque en vertu des principes qui assurent à chacun la liberté de conscience et gratuite à tous les degrés* ». Condorcet voit dans cet « art de s'instruire par soi-même » un rempart contre les préjugés, les « ignorances », menaces toujours renaissantes pour l'esprit républicain du peuple. Se diffuse l'idée de la nécessité d'une éducation de toutes et tous, et notamment du peuple, par le peuple.

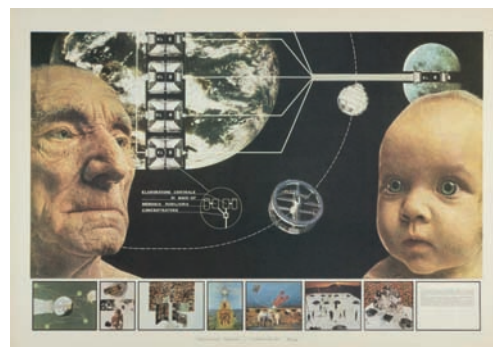
Le 19<sup>ème</sup> siècle marqué en France par les révolutions de 1830, 1848 et 1871, trouve en l'école un enjeu politique fort et trois courants vont pratiquer de manière spécifique une forme d'éducation populaire : un courant laïc républicain, un courant chrétien social, et un courant ouvrier et révolutionnaire.

L'éducation populaire est un processus, une démarche politique : elle consiste à prendre conscience de la place que l'on occupe dans la société, à apprendre à se constituer collectivement, à expérimenter sa capacité à agir. Ce qui est visé est alors l'émancipation individuelle et collective et par là même, la transformation de la société.

Cette conception qui est celle d'un progrès social repose sur l'émancipation individuelle et collective des individus. Le principe de l'éducation populaire, c'est de promouvoir, en dehors du système d'enseignement traditionnel, une éducation visant l'émancipation ; l'auto-éducation, le développement du pouvoir d'agir et la transformation sociale.

Ce qui compte c'est alors d'encourager toutes et tous à œuvrer. Il est moins question d'amener les gens à « la culture » que de favoriser l'expression de la leur. La conception des rapports entre l'école et la vie est au centre des préoccupations. C'est l'apprentissage par la vie et pour la vie mise en œuvre à travers un décloisonnement entre les activités scolaires et extra-scolaires : l'école est pensée comme un milieu vivant.

**John Dewey**, pédagogue et philosophe de l'éducation américain écrit dans Credo pédagogique de 1897 toute l'ambiguïté de la pédagogie : « *Je crois que l'éducation est un processus de vie, et non une préparation à la vie.* » Pour Dewey, l'éducation doit passer par le développement du sens du présent, par la libération de la spontanéité, par un laisser vivre qui fait de l'expérience son centre.



Superstudio, *Gli Atti Fondamentali: Educazione*, 1971  
Coll. Frac Centre-Val de Loire



## Le Black Mountain Collège et l'éducation comme *work in progress*

Le Black Mountain Collège ouvre en 1933 sous l'impulsion de son initiateur **John Andrew Rice**, professeur de lettres et lecteur de John Dewey. Ce collège, cycle universitaire américain accueille environ 1200 étudiants au début de son existence dans un contexte favorable aux choix proposés et particulier de la Grande Dépression.

Pensé comme un lieu d'expérimentation sociale, éducative, artistique et politique le collège tente de relier l'art et la vie en favorisant l'entrée de l'art dans le quotidien et inversement. Cet espace est alors un laboratoire majeur et innovant aux États-Unis impulsant une véritable révolution dans les esprits.

Installé à Black Mountain, ville du comté de Buncombe au cœur des montagnes de Caroline du Nord le Black Mountain Collège ouvre ses portes avec comme projet pédagogique la nécessaire révision des méthodes de l'éducation afin d'œuvrer pour un monde démocratique débarrassé des clivages et hiérarchies. Deux convictions guident alors **John Rice** : la démocratie commence avec l'éducation et les arts doivent être au centre de cette éducation.

En plaçant l'art au cœur de cette expérience, John Rice confie à **Josef Albers** les enseignements artistiques misant sur la personnalité du peintre mais aussi ancien enseignant du Bauhaus, en apportant l'esprit du **Bauhaus** et appliquant sa formule : « to open eyes ».

Le Black Mountain Collège est un lieu d'étude et de résidence pour les étudiants et les professeurs qui doivent en assurer eux-mêmes l'entretien : réparer les toits ou repeindre les bâtiments par exemple ; il s'y développe une éducation par l'expérience progressiste qui est pensée comme une formation à la citoyenneté.

Au centre les disciplines artistiques et gravitent autour l'histoire et la géographie, la physique et la chimie, la littérature ou les langues étrangères mais aussi des enseignements techniques et artisanaux comme la céramique ou encore le tissage et la menuiserie.

Une éducation progressiste où l'action est primordiale.

En opposition à l'école traditionnelle les différents intervenants et enseignants seront critique sur les séparations et cloisonnements qu'elle opère comme l'énonce **Buckminster Fuller** dans *Education Automation* : « ce qui se passe en général au cours de l'éducation est que les facultés sont éteintes, exténuées, bourrées d'informations et paralysées, de telle manière que quand les individus sont devenus adultes ils ont perdu beaucoup de leur capacités naturelles », pour conclure « L'école est une usine à produire de l'ignorance ». ...

Pour échapper à cette éducation qui fige, l'action et « la mise en action de l'art » (Charles Olson) est une priorité et notamment la danse, support privilégié pour l'expérimentation. Lors des temps forts comme dans les temps d'enseignement l'observation, l'exploration vont être envisagées



Robert E. Lee Hall, premier bâtiment à accueillir le Black Mountain College

comme des postures d'action accueillant l'imprévisible comme paramètre essentiel à la création artistique et à l'éducation. Parmi les temps forts de l'école on notera les 3 summer camps : celui de 1948 durant lequel l'architecte Buckminster Fuller élabore la première version de son dôme géodésique. 1952 : c'est bien au Black Mountain Collège qu'aura lieu le premier Event. 1953 : naissance de la Merce Cunningham Dance Company. Cette place donnée à l'imprévisible apporte une autre manière d'envisager un programme éducatif en décroissant.

*« Fuller et Cage veulent que l'école respire, qu'on donne de l'air. Fuller par exemple fait cours à l'extérieur et initie ses étudiants à des ateliers en plein air. Il souhaite supprimer toutes les cloisons non seulement par souci d'aération mais aussi parce qu'il pense qu'ainsi les disciplines enseignées cessent d'être coupées les unes des autres et se renouvellent ».*

Joëlle Zask, Le courage de l'expérience in Black Mountain Collège,  
art démocratie, utopie.

En quête permanente de moyens financiers et de nouvelles recrues, l'établissement ne délivrait pas de diplôme, mettant l'accent sur l'éducation de tous par chacun, la gestion collective et démocratique des problèmes.

Le Black Mountain College ferme en 1956 après 23 ans d'activité et son originalité tient à la rencontre d'une ambition, celle de retrouver en matière d'éducation l'idéal démocratique des pionniers avec les forces vives de l'intelligentsia européenne, que la guerre et les fascismes avaient contraintes à l'exil.



Dôme, 1949  
K.Snelson



## 1968 : La rupture

Les années 70, inaugurées par les événements de 1968, confirment le passage de l'enseignement du dessin à celui des arts plastiques.

À l'occasion du colloque d'Amiens, Pour une école nouvelle, organisé à Amiens par l'Association d'étude pour l'expansion de la recherche scientifique, une commission consacrée à l'éducation artistique et culturelle dans la formation de l'individu se réunit en mars 1968. Elle réclame « une revalorisation de l'éducation artistique en milieu scolaire, de la maternelle à l'université » et la création d'une faculté des arts où seraient formés les enseignants spécialisés. Les thèmes fédérateurs de la réflexion sont, avec la créativité, le « développement de la personne », titre de l'ouvrage de **Carl Rogers** et « l'éducation par l'art », idée reprise du titre de l'ouvrage de **Herbert Read** « Education through art » publié en 1943.

La contestation du système éducatif se poursuit à la faveur de la remise en question générale de mai 68 et un Comité pour la réforme de l'enseignement artistique est constitué.

En janvier 1969 un département Art est créé à la nouvelle université Vincennes Paris VIII. Créée comme Centre Universitaire Expérimental elle se veut ouverte et interdisciplinaire. Le recrutement n'est pas limité à une zone géographique et ouverte aussi aux non-bacheliers et la volonté de l'université est aussi de rendre les études supérieures plus accessibles aux travailleurs.

Sur le terrain il est fait table rase des références modélisantes. Les enseignants, soutenus par le nouvel inspecteur général, **Jean Michel Colignon**, nommé en 1970, poursuivent leurs expérimentations autour de la créativité et de la non-directivité. Dans les années 60, « l'idée que l'enseignant peut échanger sa maîtrise de diffuseur de connaissances, de prescripteur de normes pour un pouvoir de construction d'événements éducatifs était déjà présente. On rattachait à la personne de Carl Rogers, psychologue américain, et au nom de pratique non directive, cette inversion de la fonction enseignante ». Pendant les années 70 de nombreux ouvrages, dont beaucoup relatent des expérimentations de terrain sur la créativité sont publiés.

### Tracts étudiants de l'année 1968

« Mais pourquoi des professeurs ? »

« Oui, nous voulons sûrement des chercheurs à qui nous puissions parler, oui, nous voulons des pédagogues dont la formation inachevée est un gage de travail controversé et critiques. En bref, nous voulons bien des milliers d'assistants qui auront la redoutable tâche d'être assistés par des étudiants. Mais nous déclarons solennellement que moins il y aura de professeurs et plus l'éducation mutuelle des seuls usagers sains de l'université sera libre. Plus de cours poussiéreux, plus de bergsonnades à l'annoncée, plus d'examen pour singes savants, plus de répression magistrale, voilà la perspective qui, seule, peut garantir une quelconque joie d'apprendre. »



Vincennes, l'université perdue, Virginie Linhart, 2018 (DVD)

« Nanterre ou la formation d'oies gavées »

« Tout d'abord cet enseignement (psychologie et sociologie) nous lasse avant de nous dégoûter par son caractère mécanique, figé et mort, par la banalité et l'extrême fadeur avec lesquelles il est dispensé. L'étudiant, non concerné par la fadeur est maintenu dans la passivité d'esprit, n'est plus qu'un scribe qui calque la terne parole de l'instituteur, et ces calques lui seront précieux puisqu'il les projettera, à la virgule près, comme l'instituteur lui, l'exige, sur ses feuilles d'examen ! [...] Nous exigeons la fin de l'enseignement illusoire et sclérosant, la fin du paternalisme primaire, la fin de la faculté des "oies gavées". Nous exigeons la naissance d'un réel dialogue, d'une véritable coopération professeurs-étudiants. Nous exigeons que la vie, l'ardeur, la recherche, le vrai travail en commun remplacent enfin la fadeur et la léthargie des amphithéâtres. Nous exigeons que les cours soient photocopiés bien avant les réunions - ils seront ainsi mieux élaborés - et qu'ils comportent enfin une incitation à la réflexion, à la recherche par des données bibliographiques correspondant à des problèmes précis. Les étudiants pourront alors travailler enfin intelligemment de vrais problèmes, étudier les relations bibliographiques, débattre déjà entre eux, lors de "groupes de travail", de tous les fruits de leurs recherches personnelles. Ils arriveront ainsi avec ardeur aux cours puisque ces cours seront enfin des réunions, des débats [...] où le dialogue sera établi entre le professeur et les étudiants tels que ces derniers qui connaîtront déjà leurs cours puissent demander l'éclaircissement de questions délicates. »

Tract distribué à Nanterre en mars 1968



## Superstudio et les Actes fondamentaux ; l'éducation

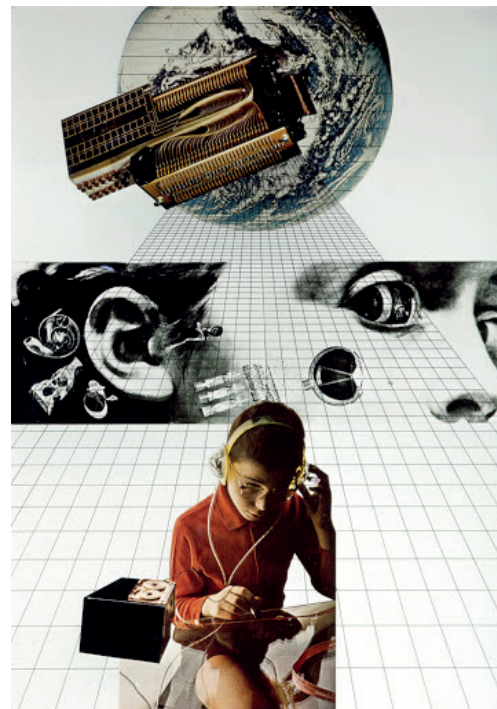
Pour Superstudio, l'Éducation est « l'image publique de la science et de la liberté ». Ce chapitre des Actes Fondamentaux envisage la « vie humaine » comme soumise à un processus continu d'éducation et explore les différents mécanismes d'apprentissage tout en questionnant le rôle de l'éducation dans le monde moderne. « L'expérience peut-elle être communiquée ? »

*« Quatre stations orbitales de répéteurs couvrent l'ensemble de la planète avec leurs cônes de transmission. De cette manière, chaque point de la surface de la terre est relié au réseau d'ordinateurs. Au moyen d'un terminal miniaturisé, chaque individu peut se connecter au système que nous venons de décrire et peut avoir ainsi accès à toutes les informations du monde. Cette « machine » reçoit toutes les questions et toutes les réponses. Si la réponse ne satisfait pas le questionneur, celui-ci peut la refuser: dès lors, la machine tiendra compte de ce refus (et de l'alternative proposée) et le transmettra avec les informations fournies aux autres personnes. De cette façon, la machine fournit des données pour le processus de décision sans influencer les processus décisionnels: chacun est relié aux autres dans une forme de démocratie élargie, où l'éducation comme processus continu coïncide avec la vie même.»*

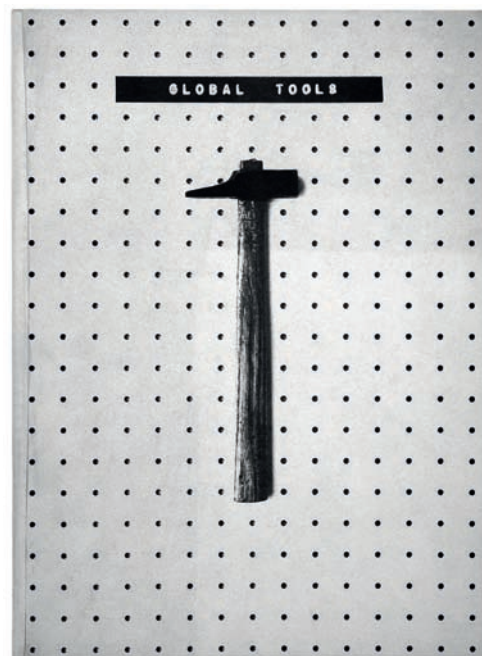
En 1973, le groupe figure parmi les fondateurs de **Global Tools**, système d'atelier de développement de la créativité collective. En effet, à la rédaction de Casabella naît Global Tools, un groupe de travail, présenté comme une anti-école, qui réunit autour de **Franco Raggi** et **Alessandro Mendini** des protagonistes radicaux dont notamment **Archizoom**, ou encore **Riccardo Dalisi**, **Gaetano Pesce**, **Gianni Pettena**, **Ettore Sottsass**, **Superstudio** et **UFO**. Pensé comme un laboratoire, par « la propagation de l'usage de matériaux et techniques naturelles et des comportements annexes », Global Tools est un projet qui marque la fin d'une épopée radicale.

### Alessandro Mendini

Dans les années qui ont vu la naissance de Global Tools, je dirigeais la revue Casabella. Je me souviens d'une période où la droite et la gauche avaient des idéologies bien identifiées. Le design italien était dans une phase d'expansion due au développement de nouveaux produits dans l'industrie plastique. Les groupes qui se sont constitués à l'époque cherchaient d'une part à contrôler les matériaux pollués et de l'autre à contester le type de production industrielle de la société de consommation. Dans leur radicalité ils développaient une forme de pré-écologie. Dans ce but, nous avions l'espoir de pouvoir proposer et introduire dans la production une nouvelle forme d'artisanat qui pouvait naître grâce à l'analyse et à la valorisation des différents métiers. Dans ce climat, la revue **Casabella** a été un carrefour qui a permis de réunir et diffuser toute une série de faits et de documents. Pour donner un exemple, nous avons parmi nous **Gianni Pettena** qui était en Californie, il connaissait **Richard Buckminster**



Superstudio, *Gli Atti Fondamentali: Educazione*, 1971  
Coll. Frac Centre-Val de Loire



GLOBAL TOOLS, n° 1, 1974

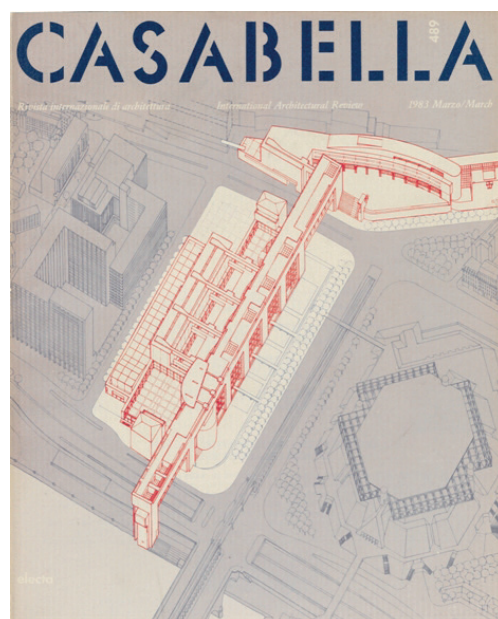
Fuller et, grâce à Dalisi, nous avons des rapports avec la réalité des quartiers sous-développés de Naples. Au cœur de ce réseau est née l'idée de créer une école des métiers, une école absolument improbable et utopique, mais qui nous a amené à organiser des séminaires curieux et très intéressants où le sentiment de reprendre des éléments primordiaux était fondamental. Un de ces séminaires a eu lieu à Milan et ensuite à Florence dans la campagne environnante avec des architectes de Superstudio.

Au début des années 1970, [Ricardo Dalisi](#) mène avec des enfants du quartier populaire Traiano de Naples une série d'« ateliers » dans la rue, mettant en pratique des processus d'élaborations précaires du territoire à travers une « technique pauvre » (*tecnica povera*). « Dalisi réalise des expériences de didactique spontanée de groupe, en donnant aux enfants de Naples des structures à assembler pour construire des objets et des espaces » (A. Branzi). Dalisi distribue aux enfants des maquettes réalisées par ses étudiants de la faculté d'architecture à partir de matériaux pauvres, dont certaines illustrent des principes de comportement structurel de compression ou de traction. L'architecte raconte qu'à la question des enfants : « Qu'est-ce que c'est ? », il répondait : « C'est ce que vous voulez », laissant libre le « champ de l'association imaginative ». Instrument de participation, la maquette devient ainsi l'outil d'une « architecture de l'imprévisibilité », d'une économie du « désordre créatif » ancrée dans le vécu. Ces expérimentations spatiales incarneraient ainsi la quintessence de l'architecture radicale comme « architecture de la relation », entre l'individu et le collectif, entre l'objet et son environnement culturel, dans lequel théorie et praxis sont indissociables.

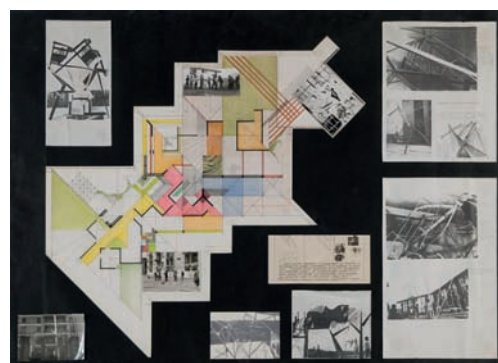
### Ugo la Pietra

Dans ce groupe, il y avait une forte volonté de retrouver et de redécouvrir la culture du « savoir faire » et du faire par soi-même. Cette question nous concerne encore maintenant. Déjà, en 1972-73, on ressentait la perte progressive de cette valeur et, comme moi, d'autres personnes conduisaient des recherches dans les banlieues pour comprendre comment les personnes qui allaient y habiter reconstruisaient des petites structures pour produire ou réaliser par elles-mêmes ce dont elles avaient besoin, comme par exemple des jardins ouvriers ou des petites structures architecturales. Dans le groupe « Superstudio », ils s'étaient déguisés en paysans pour effectuer des recherches sur la culture paysanne où le faire soi-même est très développé. Riccardo Dalisi, dans le quartier « Traiano », développait des activités manuelles pour construire des structures imaginaires improvisées et spontanées. La nécessité de se regrouper et la redécouverte de cette culture, sont les deux éléments qui permettent de comprendre l'action de Global Tools à l'époque. Il y avait donc un contexte qui favorisait la création dans le groupe. On peut donc conclure en disant que les éléments fondamentaux qui ont joué dans la création de Global Tools sont au nombre de trois : l'interdisciplinarité, la culture du « savoir faire » et du faire par soi-même, et la capacité à se regrouper dans un moment de crise historique. C'était une école toute particulière conçue autour d'ateliers, et bien différente de l'école qu'on connaît normalement.

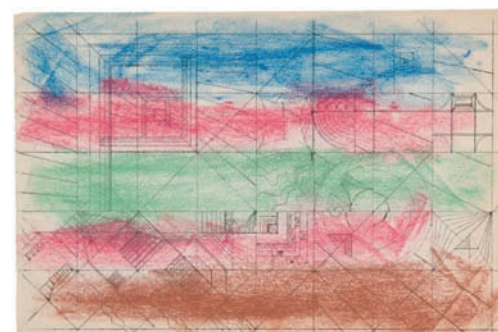
On considérerait que l'on pouvait accéder à ces ateliers sans préparation particulière, vu que la culture du « savoir faire » n'avait pas évolué dans la pédagogie de l'école classique.



Casabella #48, mars 1983, Mondadori



Riccardo Dalisi, *Ateliers dans le quartier Traiano, 1972-1974*  
Panneau de restitution  
Dessin et collage sur papier  
© François Lauginie



Riccardo Dalisi, *Dessin d'enfant (géométrie générative), 1970-1973*  
Dessin et pastel sur tirage papier  
© François Lauginie



## Joseph Beuys et l'Université Libre Internationale

À la même période, en Allemagne, **Joseph Beuys** (1921 – 1986) réalise une œuvre à la fois symbolique et autobiographique s'inspirant directement des épisodes de sa vie. Il invente une œuvre d'art totale qui intègre sa vie, son travail et sa place d'homme dans la société. L'art, l'enseignement et la politique n'étant pour lui que les facettes d'une même activité.

Enseignant à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, il rédige en 1971 diverses notes évoquant l'idée d'une « École Supérieure Libre ». Un projet trouvant son origine dans le manque d'espace dont souffrait l'Académie (mais aussi dans le conflit ouvert avec la direction après le refus de cent-vingt-cinq candidats au concours d'entrée) et ayant pour but initial d'obtenir un statut égal pour ceux qui optaient pour le libre cursus et pour ceux qui passaient l'examen officiel. Un projet pédagogique s'opposant à toute forme de tutelle et régit par un principe d'auto-détermination.

Le principe pédagogique guidant cette école s'appuyait sur un concept « anthropologique » de l'art inspiré directement des théories de **Rudolf Steiner** permettant ainsi à Joseph Beuys de faire de sa sculpture sociale une réalité. Joseph Beuys, enseignant non titulaire de cette école, met en place une équipe pédagogique elle aussi non titulaire et composée de membres indépendants. Le projet de Beuys est alors celui d'une Académie différente, une école dans laquelle les étudiants sont invités à vivre leur créativité comme un moyen de forger leur liberté.

En 1973 il fonde l'Association pour la promotion de cette école, support permettant de mettre en œuvre les négociations avec l'administration municipales et la mise en place d'un collège de personnalité intellectuelles et politiques influentes. Dans le manifeste qui fonde le projet on peut lire : « *La créativité ne se limite pas à ceux qui pratiquent des formes traditionnelles de l'art, et même pour ces individus, la créativité ne se confine pas à l'exercice de leur art.* ». Formant non seulement des artistes et professeurs d'arts, l'École Supérieure Libre propose aux étudiants des sciences physiques et naturelles, de la sociologie pratique et de l'économie. L'objectif étant de porter ces disciplines dans un échange créateur où les enseignants et les élèves sont considérés sur un pied d'égalité. L'enseignement des spécialités traditionnelles artistiques cotoie des « disciplines intermédiaires » comme le comportement social, la critique de la critique, l'iconographie ou la théorie de la perception pour n'en citer que quelques uns. Aussi on retrouvera dans le programme des instituts d'écologie et de science de l'évolution.

C'est en 1974 que voit le jour cette Université Libre Internationale pour la créativité et la recherche Interdisciplinaire : la F.I.U. installée d'abord à Düsseldorf avec **Heinrich Böll**. Pensée comme une expérience pédagogique renouvelant l'approche de tous les domaines de l'enseignement, l'école devait être publique, sans limite d'inscrits, sans limite d'âge, sans examen ou devoir, sans mur.



Joseph Beuys  
Performance « I like America and America likes me »  
Galerie René Block, New York, 1974

## Patrick Bouchain et l'École du Domaine du Possible

En 2015, s'ouvre dans le Parc Naturel Régional de Camargue, une école s'inspirant des méthodes Freinet, Montessori, Piaget, Steiner notamment, située dans une ferme de 120 hectares. Le projet pédagogique s'organise autour de la relation avec l'enseignant, de la nature, du travail et du développement personnel.

Dans cet entretien accordé à la revue *Ecologik* (dédiée à l'urbanisme durable et l'architecture écologique vertueuse) Patrick Bouchain, architecte des lieux explicite la pédagogie basée sur une pratique active et le rôle de l'architecture dans ce projet.

***EcologiK : Vous portez le projet de l'École du domaine du possible depuis plusieurs années. Quels en sont l'origine et les partenaires ?***

**Patrick Bouchain :** L'École du domaine du possible est un projet que nous avons progressivement construit avec Jean-Paul Capitani et Françoise Nyssen, propriétaires de la maison d'édition Actes Sud. Lorsque cette dernière s'est implantée à Arles, ses fondateurs ont immédiatement saisi l'importance d'ouvrir les activités de l'entreprise sur l'extérieur. [...] Ainsi est venue l'idée de créer un lieu d'apprentissage qui prendrait en charge ce moment magnifique, mais difficile qu'est la puberté. Trois ans plus tard, les premiers élèves y ont fait leur rentrée. [...] Si elle ne paraît pas formatrice dans l'appareil classique d'acquisition des savoirs, la participation à l'élaboration d'une école peut se révéler d'une importance majeure dans la construction d'une personnalité.

***EcologiK : Qui dit école expérimentale dit nouvelles méthodes pédagogiques. Qu'envisagez-vous ?***

**Patrick Bouchain :** Nous avons pris la décision d'ouvrir cet établissement avec une tranche d'âge élargie qui est celle de l'adolescence, de 9 à 13 ans. Quant au programme, on oublie souvent qu'il ne s'agit pas d'une obligation, mais d'une garantie que se donne l'Éducation nationale pour s'assurer que l'ensemble de ses protégés arrive à un niveau scolaire minimal. L'enseignant a donc des objectifs à atteindre mais pas de programme à respecter [...]. J'ai donc recruté deux maîtres approchant de la soixantaine, avec de la bouteille et pas seulement une velléité d'enseigner autrement. [...] Nous avons donc quatre professeurs pour un groupe de 35 élèves. Cela laisse la place aux erreurs ou tout simplement au rattrapage scolaire, si l'un des enfants est perturbé par la grande autonomie qui lui est laissée... Par ailleurs l'établissement sera bilingue, voir trilingue. Lorsque nous disons que l'enfance est le moment idéal pour apprendre les langues, ce n'est pas au sens scolaire du terme : il faut pouvoir favoriser l'immersion. Des pays étrangers habiteront ainsi ce lieu grâce à des stagiaires auxquels nous ne confierons pas de tâches subalternes puisqu'il est convenu que chacun, sans exception, fasse tout, des courses à la cuisine. Lorsque nous faisons le ménage chez nous, nous ne le concevons pas comme une tâche dégradante. Ce n'est pas seulement grâce à des cours d'éducation civique, mais avec des lieux développant l'émancipation que l'on prépare les enfants à être citoyens.



Patrick Bouchain, *École Domaine du Possible*  
Illustration de couverture : A. C. Actes Sud, 2016

**EcologiK : Comment s'est effectué le choix des enfants, avec quelle ouverture et quelle mixité ?**

**Patrick Bouchain :** Nous commençons avec 35 écoliers, c'est-à-dire deux classes de 17 et 18 élèves chacune. Quant au processus de sélection, j'ai recruté non pas les enfants, mais leurs parents ! Je considère en effet que l'adhésion des adultes au projet constitue l'une des conditions fondamentales de sa réussite. Je n'ai donc rencontré que les « grands », auxquels j'ai expliqué le concept. Je ne souhaitais pas que l'École du domaine du possible se transforme en établissement international avec des gens aisés qui habitent loin et vous collent leur progéniture pour ne pas avoir à s'en occuper. Le périmètre géographique est de 20 minutes à pied. [...] C'est donc selon deux critères, proximité et adhésion à la démarche, que j'ai considéré que je pouvais accepter l'enfant, sans m'interroger sur son niveau scolaire !

**EcologiK : Quel rôle aura l'architecture dans cette école ? Comment avez-vous aménagé ses salles de classe ?**

**Patrick Bouchain :** Il s'agit ici d'une école « sans lieu », c'est-à-dire sans référence à un emplacement normé. En effet, pour qu'il y ait réglementation, il faut qu'il y ait bâtiment. Or, si votre objectif consiste à transmettre un enseignement dans les lieux mêmes qui correspondent aux matières professées, votre établissement échappe à ces normes. Cela s'applique par exemple quand on familiarise les enfants aux sciences de la vie dans une forêt plutôt que dans une salle de classe. Les propriétaires d'Actes Sud possèdent une ferme et il nous est apparu normal qu'elle devienne l'un de nos lieux d'apprentissage. La chapelle du Méjean, transformée en salle d'exposition, offrira aussi son cadre aux élèves. Enfin, il y a l'autocar : nous n'allons pas passer par un transporteur, mais recruter un chauffeur pour avoir un véhicule permanent. L'école, c'est aussi le bus, puisque c'est le lieu qui va nous permettre de nous déplacer ailleurs. Enseigner dans une ferme ou dans une chapelle pose cette question : pourquoi les bâtiments ne seraient-ils pas réappropriables ? Une école, c'est un endroit qui n'est en général utilisé que pendant la journée, six mois par an. Il faut qu'elle redevienne un lieu partagé. Construire un édifice durable ne signifie pas seulement opter pour des matériaux écologiques, mais également rentabiliser son architecture, notamment par le partage de l'espace.



Patrick Bouchain, École Domaine du Possible  
Illustration de couverture : A. C. Actes Sud, 2016



## Degré 0 et neutralisation

« Si le design n'est qu'une simple incitation à consommer, alors nous devons rejeter le design ; si l'architecture n'est qu'une simple codification des modèles bourgeois de propriété et de société, alors nous devons rejeter l'architecture ; Si l'architecture et l'urbanisme [sont] simplement la formalisation des divisions sociales injustes actuelles, alors nous devons rejeter l'urbanisme et ses villes [...] jusqu'à ce que toutes les activités de design visent à satisfaire les besoins élémentaires. D'ici là, le design doit disparaître. Nous pouvons vivre sans architecture. »

Adolfo Natalini, «A City Model for a Model City», Daidalos, n°4, 15 Juin 1982, p. 81-82.

En décembre 1966, **Adolfo Natalini** publie le manifeste de **Superarchitettura** à l'occasion de l'exposition éponyme qui se tient à Pistoia. Il venait de fonder Superstudio. Alors que les années 1960 voient s'épanouir la société de la consommation ainsi que le fétichisme de l'objet-marchandise, le groupe produit une critique radicale de la manière avec laquelle l'architecture et le design participent de l'aliénation humaine. Superstudio préconise la destruction de l'objet et la disparition de l'architecture, conditions nécessaires pour le Salut de l'homme moderne.

Il s'agira ici d'entrer dans la voie de la disparition et recevoir ces gestes comme une volonté de rendre visible ce qu'il reste de ce geste à travers quelques moments importants qui marquent l'histoire de l'art à la fois dans ce qu'elle engage de sacré mais aussi d'immuable permettant ainsi de resituer cette « révolution totale fasciste » de Superstudio.



Superstudio, *Istogrammi di architettura*, 1969-2000  
Installation, Carreaux blancs Résopal, aggloméré  
100 x 1140 x 465 cm  
000 01 47  
© Martin Argyroglo

## Presque plus rien à voir

En 1880, **Édouard Manet** peint *L'asperge*, reste d'*Une botte d'asperges*. Dans cette toile de petit format repose cette petite chose qu'est l'asperge, posée sur un bord de table en marbre. Une nature morte où les couleurs mauves et grises de ce complément oublié se confondent avec son support. Une nature morte, dans la lignée de peintres hollandais du 17<sup>ème</sup> siècle où la peinture existe pour elle-même au delà du sujet. Ce premier signe d'une forme d'effacement de la surface picturale revient au début du 20<sup>ème</sup> siècle à travers les recherches menées par l'un des pères fondateurs de l'art abstrait.

En décembre 1915, **Kasimir Malevitch** présente parmi 39 œuvres suprématises son premier **Carré noir** et son **Carré rouge** à l'exposition « 0,10 » (Zéro-Dix), dernière exposition futuriste de tableaux, où s'affichent toutes les surenchères avant-gardistes de l'époque. Le **Carré noir** est exposé en hauteur, à l'angle de deux murs, place traditionnellement réservée aux icônes dans les maisons russes. Déterminant l'a-logisme, ce tableau est pensé comme signe pur et sans logique. Dépouillant la peinture de toute symbolique pour arriver à la forme en tant que telle, l'artiste reprend cette même question : comment la peinture devient une fin en soi ? L'œuvre ne représente qu'elle-même en tant qu'artefact. Un programme suprématisiste où la création pure n'est possible qu'en supprimant l'objet pour parvenir à l'essence picturale. En renonçant à la figuration il privilégie l'autonomie picturale : croix, carré, cercle, point, des figures statiques et autodynamiques s'opposant à tout l'art du passé. Une expérience du vide, un système suprématisiste où ce carré noir, cette icône de notre temps n'est pas un terme mais le début d'une nouvelle étape qui conduit la peinture vers une plus grande vérité, à une sensation pure. La peinture doit contribuer à libérer l'esprit du monde matériel pour faire pénétrer l'être dans l'espace infini.

*« Si dans les millénaires passés l'artiste aspirait à se rapprocher le plus près possible de la représentation de l'objet, de la reproduction de son essence et de son sens, dans notre ère cubiste l'artiste a détruit les objets avec leur sens, leur essence et leur destination.*

*Sur leurs débris a poussé un tableau nouveau.*

*Les objets ont disparu comme de la fumée pour une nouvelle culture artistique. [...]*

*Le carré est un enfant royal plein de vie.*

*C'est le premier pas de la création pure en art. Avant elle, il y avait des laideurs naïves et des copies de la nature.*

*Notre monde de l'art est devenu nouveau, non figuratif, pur. [...]* »

Kasimir Malevitch, Du cubisme et du futurisme au suprématisisme.  
Le nouveau réalisme pictural, 1916

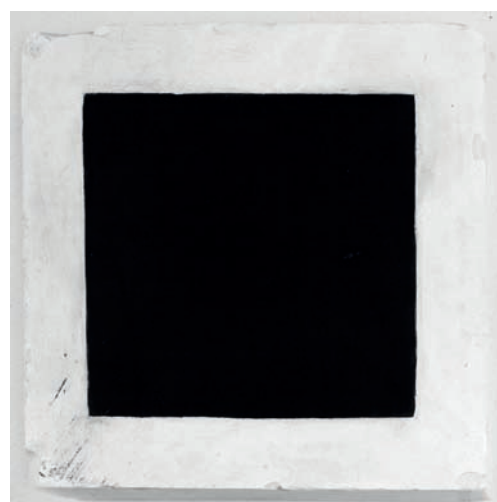
Dans son introduction à *l'Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Florence de Mèredieu souligne comment **Marcel Duchamp** fût à la fois l'artiste de l'objet industriel, matériel mais aussi celui de l'invisible, de l'immatériel. Duchamp confiait qu'en arrêtant de peindre, il avait « élargi sa manière de respirer »... Ces infimes expériences de mécaniques des fluides et de « gratuité du petit poids » définissent l'inframince, concept esthétique qu'il tente de cerner en 46 notes et qui désigne une différence, un intervalle imperceptible, comme « la chaleur d'un siècle (qui vient d'être quitté) ».



Édouard Manet, *L'asperge*, 1880  
Huile sur toile  
© Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais



Édouard Manet, *Une botte d'asperges*, 1880  
Huile sur toile  
© Musée Wallraf Richartz

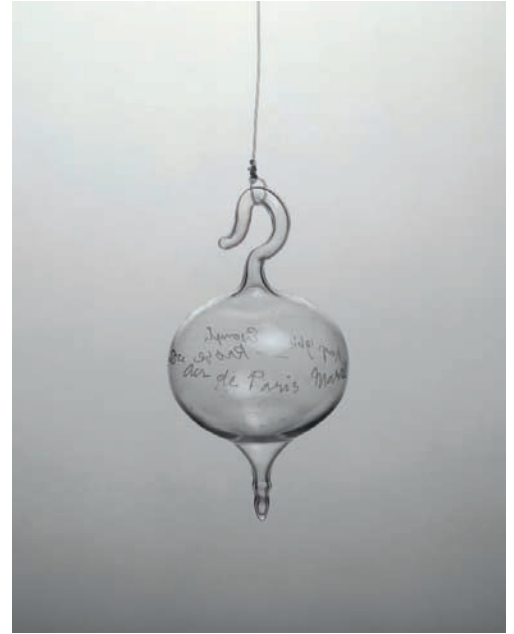


Kasimir Malevitch, *Carré noir*, entre 1923 et 1930  
Huile sur plâtre  
© Musée national d'art moderne

**Air de Paris**, ready-made aidé que l'artiste décrit en quelques mots : « 50 cent. Cubes d'air de Paris. » Cette ampoule, à la forme singulière, se termine par un crochet qui permet de suspendre l'objet, renfermait à l'origine un sérum physiologique. Achetée chez un pharmacien, Marcel Duchamp la vide de son contenu pour accueillir l'air de la ville de Paris, puis la scelle à nouveau et l'offre à son ami collectionneur Walter Arensberg. Sa paroi en verre, sépare ainsi les deux airs, matériaux a priori indissociables, celui de Paris et celui de New York, une « séparation inframince ». Marcel Duchamp manifeste ici la différence entre deux fluides, matériaux maigres a priori indistincts, qu'il révèle et invente.

Cette mise à mal de la représentation en peinture ou de l'objet sculptural se retrouve aussi dans la littérature. Le Nouveau Roman se caractérise par la modification des écritures et notamment l'abandon du dogme de la représentation. Mouvement apparu dans les années 1950 au sein d'une société de consommation naissante, le Nouveau Roman est l'expression d'une volonté de renouvellement de l'écriture romanesque, à la fois en rupture avec le roman réaliste hérité du 19<sup>ème</sup> siècle et en rupture avec le roman engagé des années 30. La première caractérisation du nouveau roman est qu'il se préoccupe à la fois de l'espace et du langage, phénomène présent chez Raymond Roussel par exemple, qui s'illustre par une sorte d'écriture dans l'écriture : *« Il y a un autre phénomène (...) le texte étant un espace particulier composé, un travail langagier, n'a plus du tout la prétention de représenter un quelconque quotidien. Mais en même temps, cela ne veut pas dire qu'il perd dans ses textes toute fonction représentative. Sa fonction représentative est déplacée sur un autre objet, qui est en quelque façon lui-même. »*

Ce déplacement opère alors une destruction de la phrase classique au profit d'une nouvelle phrase faite de « fragments et de vocables producteurs ». « Tout peut venir fabriquer la phrase, la remplir. Et à ce moment -là, chaque phrase fait l'objet d'un conflit extraordinaire entre tout ce qui peut venir s'y inscrire », décrypte Jean Ricardou. Dans le nouveau roman, le personnage est malmené, il disparaît. Le personnage n'est plus un type, psychologique ou social, comme dans le roman réaliste; il est désormais anonyme. C'est une voix ou un regard qui rapporte sa perception, nécessairement limitée et fragmentée du monde. De même, cette crise du personnage est aussi celle de l'intrigue qui laisse place à une description envahissante et presque scientifique des objets, à la restitution morcelée d'un univers instable dans lequel évolue le personnage.



Marcel Duchamp, *Air de Paris (50cc de Paris)*, 1919/1964  
Verre, bois  
© Service de la documentation photographique du MNAM -  
Centre Pompidou



## Basculement historique - Le silence

Vers la fin des années 1940, **John Cage** visite la chambre insonorisée de l'université Harvard. Il s'attend à « entendre » le silence lorsqu'il entre dans la chambre, mais comme il l'écrit plus tard : « *J'entendis deux bruits, un aigu et un grave. Quand j'en ai discuté avec l'ingénieur en charge, il m'informa que le son aigu était celui de l'activité de mon système nerveux et que le grave était le sang qui circulait dans mon corps.* ». En 1952, John Cage propose alors **4'33** (longueur désignée par pur hasard), œuvre silencieuse où il ne reste plus qu'à entendre le bruit du monde. Partition de musique avant-gardiste composée, souvent décrite comme quatre minutes trente-trois secondes de silence, mais qui est surtout constituée des sons de l'environnement, que les auditeurs entendent lorsqu'elle est interprétée. Le morceau a été écrit pour le piano et est structuré en trois mouvements principaux. Sur la partition, chacun des trois mouvements est présenté au moyen de chiffres romains et est annoté tacet, terme utilisé dans la musique occidentale pour indiquer à l'instrumentiste qu'il doit rester silencieux pendant toute la durée du mouvement. Lors de la création de l'œuvre, David Tudor, l'interprète s'est assis au piano, a soulevé le couvercle et laissé ses mains au-dessus des touches de l'instrument. Après un moment, il a fermé le couvercle et s'est levé. Le morceau a été joué et sans qu'aucun son ne sorte, ce sont ces bruits imprévisibles qui sont à considérer comme la partition de musique.



Reconstitution par David Tudor de la partition originale de John Cage, 4'33

*« L'art contemporain est constitué par un ensemble de courants artistiques (art minimal, art conceptuel, Fluxus, Arte Povera, Nouveaux Réalistes, etc.) ayant cependant suffisamment de points communs pour former une mouvance, peut-être un mouvement, celui de l'art né en Europe et aux Etats-Unis au milieu des années soixante. (...) L'art est à la fois prémonitoire et accompagnateur du grand changement. Défini comme mouvement historique, l'art contemporain se caractérise fondamentalement par son ouverture sur la société. (...) L'art contemporain est en phase avec la société de consommation et tous ses dérivés. Technologie, biologie, écologie, éthique sont prises en compte par cet art ouvert à tous les vents. (...) L'intérêt anthropologique prend le pas sur l'intérêt purement esthétique. Le vieil antagonisme de l'art et de la vie se dissipe, parce que se sont effacées les limites bien nettes qui séparaient l'art des autres médias visuels et langagiers. L'art est désormais compris comme un système parmi d'autres de compréhension et de reproduction symbolique du monde ».*

Gleizal, Jean-Jacques. 1994. *L'art et le Politique*. Paris, PUF. 250 pages. p 6-7.

## Neutralisation : généralisation et spécificité

Né aux Etats-Unis au milieu des années 60, le Minimalisme est caractérisé - entre autres - par un souci d'économie de moyens, héritier du principe de l'architecte **Mies Van Der Rohe** « *Less is more* » et des œuvres de **Kasimir Malevitch**. Si elles ne constituent pas un but, l'économie et la sobriété sont une des qualités communes à l'œuvre chez ces artistes. Leur travail et leur réflexion portent avant tout sur la perception des objets et leur rapport à l'espace. Leurs œuvres sont des révélateurs de l'espace environnant qu'elles incluent comme un élément déterminant.

Dès 1962, **Donald Judd** procède à la construction d'objets marqués par la volumétrie, des **Objets spécifiques**. Peints et fixés au mur comme des tableaux, ces objets aux formes géométriques s'affirment comme des structures planes et se projettent pourtant dans l'espace du spectateur comme des sculptures. Ce décroisement des catégories traditionnelles de l'œuvre par l'œuvre favorise les rapports interdisciplinaires, entre peinture et sculpture rompant avec les limites de la spécificité imposée par le modernisme greenbergien et permet de penser et recevoir un objet spécifique comme une totalité.

**Niele Toroni**, appartenant, dans un premier temps, au groupe BMPT reste exactement attaché à un principe élaboré en 1967. Sa méthode de travail définit de manière littérale ce qui est donné à voir : des empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers tous les 30 centimètres. La peinture ne délivre aucun message, pas d'interprétation psychologique, iconographique, ce n'est rien d'autre que ce qu'elle est matériellement. L'art de Niele Toroni découle d'un questionnement fondamental sur la peinture en tant que médium pour tenter d'établir son autonomie et de l'affranchir ainsi de toute représentation. La relation à l'espace environnant et au regard du spectateur est alors primordiale, permettant à l'œuvre d'évoluer sans cesse. Le travail minutieux et répétitif de N. Toroni est une forme d'appropriation de l'espace, investissant des salles entières ou des détails architecturaux, mais aussi des bandes de tissus, du papier ou des ensembles de toiles, comme dans **Empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers de 30cm** (1983). Les traces de peinture, rigoureuses, soulignent la réalité d'un support, d'une couleur, d'une forme, réalité d'une méthode interrogeant les limites de la peinture.

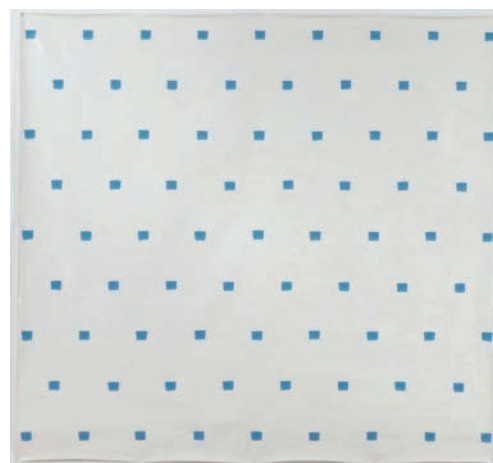
*« Depuis 1966, je me sers de pinceaux plats, larges de 50 mm (N° 50), que j'applique sur une surface donnée à intervalles réguliers de 30 cm. La forme plus ou moins carrée obtenue est donnée par la partie poilue du pinceau imprégnée de couleur, qui, appliquée sur une surface, y laisse son empreinte. Les poils n'étant pas rigides (heureusement), chaque empreinte est unique, différente de la voisine. Elle ne préexiste pas comme une forme idéale à reproduire. Empreintes de pinceau N°50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm est le titre de tous mes travaux, de toutes mes pièces ».*

Niele Toroni

C'est à partir de 1969 que Superstudio déploie un système d'effacement de l'objet design et architectural. Le « design unique » qu'ils mettent au point doit se substituer à tous les modèles existants en créant une « surface neutre » - degré zéro de l'architecture - réduite à son plus simple appareil : la grille. « L'invention de la surface neutre », du nom de l'exposition éponyme organisée en 1969, renvoie à cette trame quadrillée isotrope et homogène pouvant s'étendre à l'infini et absorber n'importe quelle forme ou échelle, s'adaptant ainsi à tous les besoins de l'individu.



Donald Judd, *Stack*, 1972  
Installation de 10 éléments superposés à équidistance  
Acier inoxydable, plexiglas rouge  
© Philippe Migeat - Centre Pompidou



Niele Toroni, *Empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm*, 1967  
Acrylique sur toile de lin  
© Philippe Migeat - Centre Pompidou

Les *Istogrammi di architettura* (histogrammes d'architecture) constituent un catalogue de 30 diagrammes tridimensionnels, à la surface homogène et isotrope, devant servir à la conception d'objets, meubles, environnements ou architectures, à travers une grille transposable à différentes échelles. Également intitulés « Tombes des architectes », les Histogrammes procèdent pour Superstudio d'un refus de convention ou de toute idée de design et d'architecture. Constatant l'idée de transposer des formes nouvelles sans adopter les logiques du passé, Superstudio propose de faire disparaître la notion de « qualité » en architecture. « *Grille sans fin dans laquelle chacun peut vivre (et mourir) sans se consumer physiquement ou spirituellement.* ». Concevoir ces superstructures immuables nous amène à un parallèle anachronique avec une architecture ancestrale - 3200 à 30 a.v.J.C - le Mastaba. Un tombeau en forme de banc que l'on retrouve dans l'architecture de l'Égypte ancienne. Les mastabas (« *mastab* » : *banquette* en arabe), tumulus réguliers, sont la matérialisation d'une pensée religieuse où la vie sur terre est temporaire, et la vie spirituelle, éternelle. En conséquence, ces monuments symbolisant l'éternité devaient durer, signes monumentaux, immuables.

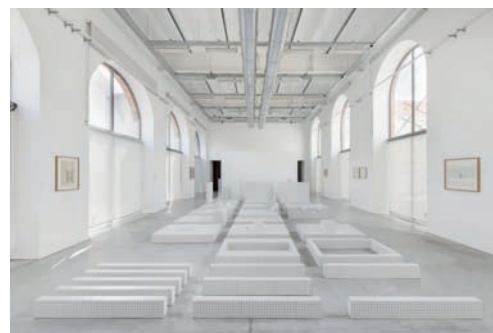
Les Histogrammes renvoient à la notion d'immutabilité. Leur réticulation envahit tout : territoire, architecture, ville, dans une « mise à plat absolue du classicisme ». L'architecture n'est plus qu'un diagramme mental, une grille sans début ni fin.

La grille envahie l'espace extérieur mais rentre aussi dans la maison, recouvre et conforme le mobilier. De 1969 à 1972, Superstudio réalise les meubles et objets de la série *Misura*, du nom du laminé créé spécialement par Abet Laminati, comme un aboutissement de la recherche entamée avec les Histogrammes. La série se décline en tables, consoles, bancs, lits, tabourets. Certains éléments comme la table *Quaderna* seront produits à grande échelle dès 1971 par des entreprises italiennes comme Zanotta. Ces objets en stratifié blanc reprennent la grille qui quadrille la surface de manière « homogène et isotrope » permettant un déclinaison adaptable et géométrisant le mobilier.

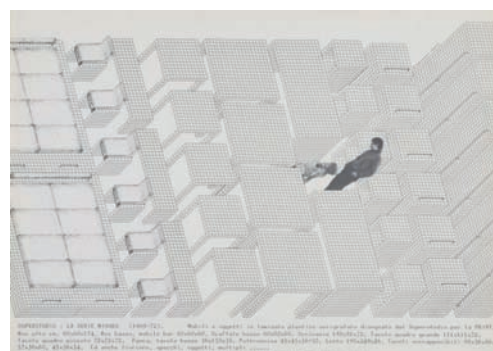
« *Nous ne nous intéressons qu'aux « meubles mentaux »: des objets à tenir devant soi comme un miroir, des choses à toucher, à regarder de près et de loin comme des exorcismes contre la confusion et la consommation injustifiée. Nous nous intéressons aux meubles pour le calme et la sérénité, des pierres constitutives d'une nature calme et immobile dans laquelle nous pouvons enfin nous reconnaître.* »

Superstudio, Lo Série Misuro et Les Tombes des architectes (tapuscrits), 1969

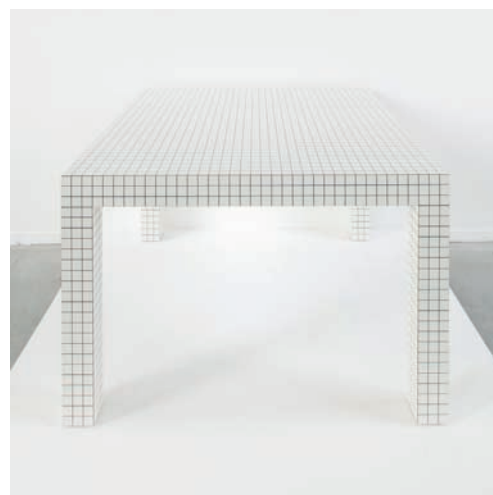
Au même moment (1969), **Gordon matta-Clark**, architecte de formation, commence à produire une série d'œuvres et d'actions à New York, interventions in situ réinterrogeant un an après son diplôme, l'architecture: ses fondements et postulats. En 1973, il forme le groupe Anarchitecture (avec Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry et Richard Nonas). Ces artistes et architectes se réunissent pour débattre d'idées concernant la subversion de l'architecture conventionnelle. Le terme d'anarchitecture, condensé des mots « anarchie » et « architecture » sans doute emprunté à l'architecte et théoricien britannique Robin Evans, entend dénoncer les contradictions internes du programmes moderniste dans un article de 1970, *Toward Anarchitecture*. À propos du mouvement Philip Ursprung souligne qu'il



Superstudio, *Istogrammi di architettura*, 1969-2000  
Installation, Carreaux blancs Résopal, aggloméré  
100 x 1140 x 465 cm  
000 01 47  
© Martin Argyroglo



Superstudio, *La serie Misura*, 1969-1972  
Affiche, Impression sur papier  
49,7 x 70 cm  
A-010 028 006  
© François Lauginie



Superstudio, *Table Quaderna*, 1971  
Placage en laminé Print d'Abet Laminati  
Exposition Superstudio, La vie après l'architecture (2019),  
Frac-Centre Val de Loire  
© Martin Argyroglo



est « capital dans l'histoire récente de la culture visuelle, qui exprime l'ambivalence de l'artiste : il est celui qui jouit dans son travail d'une liberté totale – l'anarchie – mais aussi qui est soumis aux règles et aux pressions du contexte économique et politique. (...) L'anarchitecture se situe à l'épicentre d'un séisme qui a eu lieu au début des années 1970, et nous ressentons encore les effets aujourd'hui. Elle coïncide avec les débuts de la révolution économique qui continue d'ébranler les sociétés du monde industrialisé ».

De 1972 à 1973, Gordon Matta-Clark réalise ses premières découpes architecturales dans des immeubles abandonnés du Bronx : **Bronx Floors** et portera ce type d'actions à une échelle monumentale dans **Conical Intersect** notamment, qu'il réalise dans deux immeubles parisiens à proximité du Centre Georges Pompidou alors en construction. Considérant l'architecture comme un terrain d'action et d'engagement Gordon Matta-Clark s'est voué à une complète réévaluation de l'architecture. Cette série d'interventions l'engage dans une démarche quasi chirurgicale, par un geste à la fois créateur et destructeur qui suggère la mort du corps de l'architecture.

On retrouve cet engagement politique en 1972-73 à travers le projet de [Sauvetage des centres historiques](#) où Superstudio prend le contrepied du mouvement patrimonial qui règne alors et qui entend préserver à tout prix - si ce n'est muséifier - les centres historiques italiens. Par une mise en scène de situations réelles, comme Rome, Pise, Florence ou encore Venise, Superstudio affirme sa position anti-historique et critique la vanité de cette obsession de la sauvegarde d'un passé idéalisé déjà perdu.

*« Ne voyez-vous pas que chaque effort, chaque tentative de corriger les erreurs, de réparer les désastres et d'éviter les destructions se résout inévitablement en erreurs plus définitives, en désastres plus irréparables, en destructions de plus en plus inéluctables ? L'homme ne possède désormais d'autre science que celle de sa propre destruction.[...] La ville, empoisonnée par les miasmes des esprits qui l'avaient autrefois vivifiée et qui en ont fait un port heureux de l'homme, est aujourd'hui submergée par le fleuve de l'histoire désormais contaminé et transformé en une marée d'eaux usées; le seul sauvetage, c'est encore une fois la destruction, la stérilisation totale de l'organisme qui était né pour être la maison de l'homme, mais qui est devenu sa prison et, pour finir, son tombeau. »*

Superstudio, Oistruzione e riappropriazione della città,  
Argomenti e immagini di design, n°5, 1972, pp. 4-13

Le « design unique » que Superstudio met au point doit comme on l'a vu se substituer à tous les modèles existants en créant une « surface neutre » réduite à son plus simple appareil : la grille. Cette cellule cubique comme modèle architectural est travaillé par Sol Le Witt comme modèle sculptural conçu comme un instrument de capture, sériel et génératif. **Sol Le Witt**, protagoniste majeur de l'art conceptuel et minimal rédige entre 1967 et 1969, deux textes fondamentaux *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) et *Sentences on conceptual Art* (1969). Dans le premier texte, Sol Lewitt théorise en partie sa pratique et celle des artistes de l'art conceptuel : « Utiliser une forme simple de façon répétée limite le champ de l'œuvre et concentre l'intensité, l'arrangement de la forme. Cet arrangement devient la finalité de l'œuvre tandis que la forme n'en est plus que l'outil ».



Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors : Threshole*, 1972  
Photographie en noir et blanc  
© ARS, NY and DACS, London, 2007



Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975  
Photographie  
© 2018 Estate of Gordon Matta-Clark  
Artists Rights Society (ARS), New York



Superstudio, *Sauvetage des centres historiques*, 1972-1973  
Exposition Superstudio, La vie après l'architecture (2019),  
Frac-Centre Val de Loire  
© François Laugnie

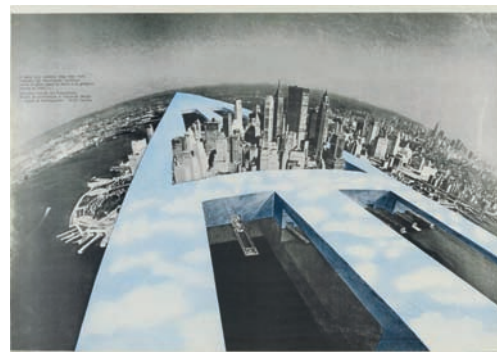
Sol Le Witt expose pour la première fois en 1965 à New York ses **Structures modulaires**. En émail blanc, composées d'éléments primaires et géométriques établis en réseaux, ces constructions se répètent et s'ordonnent en respectant un protocole de progression géométrique défini par l'artiste. Ces sculptures sont disposées à même le sol pour remettre en cause la sculpture classique et notamment l'usage du socle. Chacune d'entre elles est la transposition matérielle d'un concept générateur. Les arrangements se combinent selon des procédures fondées sur la progression, la permutation ou l'inversion des modules. Il s'agit pour l'artiste de projeter sur un territoire donné un système d'organisation formel prédéterminé.

Quatre ans plus tard, Superstudio installe métaphoriquement son **Monument continu** lui aussi à New York : « À New York, par exemple, une superstructure traverse l'Hudson et l'extrémité de la péninsule qui relie Brooklyn au New Jersey. Et une deuxième structure, perpendiculaire, pour l'expansion. Tout le reste est Central Park. Cela suffit à contenir tout le volume de Manhattan. Une grappe de vieux gratte-ciel, conservés comme mémoire du temps où les villes étaient construites sans un plan unitaire. Et depuis la baie, nous voyons New York transformé par le Monument continu en une grande plaine de glace, de nuages ou de ciel. »

Superstudio, Le Monument Continu,  
un modèle architectural d'urbanisation totale, 1969.



Sol Lewitt, 1 2 3 2 1 (Cross), 1980  
Maquette en aluminium  
© Ellen Labenski / Courtesy The Pace Gallery



Superstudio, Il Monumento Continuo, 1969  
Manifesto New New York (in nero e azzuro)  
Lithographie, Encre sur papier, 82/100  
Donation Archive Superstudio, Florence  
016 115 001  
© François Lauginie

## Dystopies ; tyrannie d'une modernité

Dans ces années 70 la photographie objective allemande voit le jour sous la conduite du couple Becher. Objectivité, neutralité, refus de l'expression définissent cette école et se retrouvent dans l'œuvre d'[Andreas Gursky](#) à l'époque d'une globalisation qu'il met à distance et critique implicitement. En effet, chez le photographe allemand tout est démesuré, écrasant, aussi bien les formats des tirages photographiques, que le niveau de détail et les sujets se rapportant le plus souvent aux multitudes humaines, au capitalisme triomphant. Ses images frontales, froides que nous montre le plasticien allemand sont l'expression de la finitude : nous ne sommes que d'infimes particules d'une espèce endémique. Il révèle alors les structures répétitives et aliénantes qui organisent nos espaces de travail désormais transformés par l'industrie de haute technologie.

**Rhein II**, photographie du Rhin réalisée en 1999 illustre cette démarche brutale et poétique de l'artiste. Par l'introduction de l'ordinateur dans l'élaboration de l'image un certain nombre de détails ont été effacés, d'autres accentués appuyant la géométrie parfaite de la composition qui évoque l'empreinte de l'homme sur son environnement tout en congédiant sa présence. Alors tout évoque l'artificiel : le Rhin devient un flux géométrique et totalement domestiqué soulignant la violence de la modernité ou postmodernité.

Il y a ce paradoxe dans l'œuvre photographique d'Andreas Gursky que les images sont pour beaucoup saturées d'objets, de corps, de couleurs, de formes et en même temps dépouillées, vidées de leur substance, trace en surface d'un vide, d'une béance de notre rapport au monde. Ce vide incarné dans l'image se retrouve solidifié dans les volumes de **Rachel Whiteread**. Artiste britannique, elle réalise des sculptures monumentales, moulages révélant des signes de vie. Amorcé à la fin des années 80, le travail sculptural de cette artiste se concentre sur la définition ou perception de l'espace, comme lieu de relations et lieu de tensions entre le plein — la forme, le contour, le mur — et le vide, l'air. Sensible aux objets, à la manière dont se structure l'espace, aux relations spatiales qui régissent les rapports entre les choses Rachel Whiteread interroge ainsi l'intérieur des choses.

**House**, réalisée en août 1993 dans l'espace public et détruite six mois plus tard est un moulage en béton de l'intérieur d'une maison victorienne type mais surtout la transformation d'une maison de travailleurs des faubourgs du fin fond de l'Est londonien en monument. Ce nouveau corps massif de la sculpture s'oppose à un trait constitutif de la maison, à laquelle on attribue sa fonction de demeure, d'abri de « notre coin du monde » comme l'énonce Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*. Le spectateur ne peut plus se référer à l'idée de cette maison vivante et protectrice car la masse grise en béton étouffe toute signe de vie de la maison. La solidification de l'espace intérieur, où auparavant toute une vie se déployait, représente la maison comme un corps mort. Rachel Whiteread « momifie » l'espace, le fige.



Andreas Gursky, *Rhein II*, 1999  
Photographie  
Collection privée



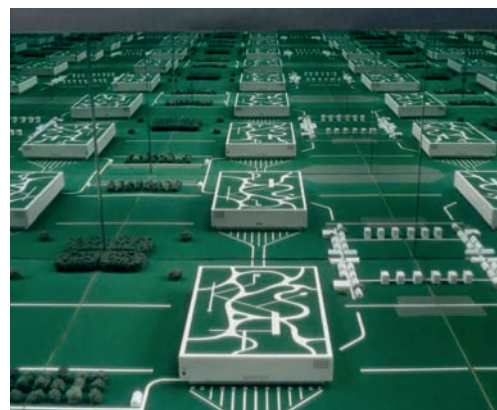
Rachel Whiteread, *House*, 1993,  
Béton, bois et acier  
© Rachel Whiteread



Quarante ans après le projet d'[Archizoom No-Stop-City](#), proposition d'une ville sans fin, [DOGMA](#) propose d'en renverser les termes en inscrivant la définition même de la ville dans ses limites. Pensée pour 500 000 habitants, [Stop City](#) (2007) se développe verticalement en un ensemble d'« îles » à forte densité. Cet archipel est constitué de huit « immeubles-cité », autosuffisants et sans caractéristiques spécifiques, mesurant chacun 500 x 500 mètres de façade. Se répartissant le long d'un périmètre carré de 3 par 3 kilomètres, ces immenses monolithes délimitent un espace central, inhabité, recouvert d'une forêt impénétrable. Stop City, « limite absolue », occupe ainsi l'interstice séparant l'espace urbanisé de l'espace vide. Les immenses « immeubles cités », représentés dans les collages par des figures monolithiques blanches aux qualités presque mystiques, sont une « limite absolue » à la ville. Ici, l'étendue est contenue à l'intérieur des limites de la ville et l'architecture de Stop City devient le support « sans qualité » d'un développement aux formes imprévisibles. La rigueur de l'ensemble du projet est contrebalancée par des dessins à l'humour et aux références canoniques : Archizoom ou les Carrés blancs suprématistes de Malevitch, deviennent ainsi des jalons essentiels sur la voie d'une refondation critique de l'espace.

En 2007, [Didier Faustino](#) réalise un projet qui interroge l'espace de la maison et le défi spéculatif que représentent les petits espaces dans les mégapoles où la stratégie consiste à construire des bâtiments de grande capacité obligeant à miniaturiser les espaces.

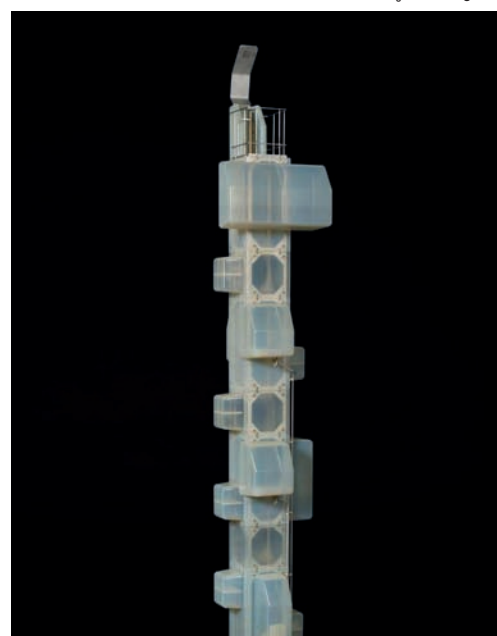
[One Square Meter House](#) (« Maison de 1 m<sup>2</sup> ») superpose sur 17 mètres de hauteur des coques en résine standardisées. Faustino y subvertit totalement l'idée d'habitabilité et d'évolutivité : les cellules n'y sont pas détachables ou modulables et l'habitant n'y décide pas de leur organisation en fonction de ses besoins. Ici, la superficie de 1 m<sup>2</sup> contraint l'occupant dans un espace invivable, définitivement étriqué, un « minicauchemar ». La surface au plancher ne permet pas de s'allonger mais autorise seulement l'installation d'un escalier qu'il ne cesserait de monter et descendre. Ce rêve de maison est sensé, dit Faustino, « travailler l'individu dans ses pires travers » ; la maquette se double en effet d'une projection vidéo dans laquelle on voit le bâtiment « détruit en petits morceaux » avec, inscrit au-dessus de ces images, un slogan qui ne fait qu'en renforcer l'absurdité : « *Lieu idéal pour se reposer après des jours passés à faire des relations publiques et des soirées en boîte de nuit. Votre maison, maintenant disponible dans une large gamme de prix : une surface au plancher de un mètre carré avec deux à cinq étages pour seulement le prix d'une parcelle. Choisissez votre standing. Incroyable !* ». Par sa verticalité et sa capacité à n'abriter qu'une seule personne, elle s'impose dans le paysage urbain comme figure totémique du narcissisme contemporain répondant 40 ans plus tard aux ambitions ironiques et provocantes de Superstudio : « *Nous travaillons à une architecture que nous espérons rendre sacrée et immuable, nous concevons notre architecture comme un signe dans le désert ; une architecture marquée contre la mort, une architecture qui est bonheur serein, une architecture qui est douce tyrannie* ».



Archizoom Associati, *No-Stop City*, 1969-2001  
Projet d'Andrea Branzi  
Maquette  
Bois, carton, verre, peinture, fibre synthétique, plexiglas  
003 14 01  
© Philippe Magnon



DOGMA, *Stop City*, 2007  
Plan  
Dessin : encre, crayon graphite, feutre et collage sur papier  
Donation Dogma  
009 93 03  
© François Lauginie



Didier Fiúza Faustino, *One Square Meter House*, 2003  
Maquette  
Résine (stéréolithographie), acier, aluminium  
004 08 01  
© François Lauginie



## CONTACT

[publics@frac-centre.fr](mailto:publics@frac-centre.fr)

Frac Centre-Val de Loire

88 rue du Colombier

45000 Orléans

(entrée boulevard Rocheplatte)



Le Frac Centre-Val de Loire est un établissement public de coopération culturelle créé par la Région Centre-Val de Loire, l'État et la Ville d'Orléans