

PEER-REVIEW

« SUPERSUPERFICIE », LE STATUT NEUTRE DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

Giovanni Conca

Jamais aussi bien qu'aujourd'hui, les aperçus troublants sur le destin de l'architecture et de la ville contemporaine, dévoilés par l'avant-garde radicale italienne dans les années 1960 et 1970, n'ont révélé toute leur actualité.

Se référant au contexte, cet article cherche à retracer la trajectoire du « projet critique », que les deux groupes italiens nés à Florence en 1966, Archizoom et Superstudio¹, ont entrepris pour mettre en cause la société de consommation et ébranler l'architecture moderne, afin de la ramener « à son principe de "raison"² ».

L'activité des deux groupes se situe dans un contexte où la réalité du capitalisme est de plus en plus affirmée, et l'architecture moderne semble avoir été incapable d'établir un ordre dans la société. Dès le début, les jeunes architectes florentins manifestent le lien entre une forte critique politique, tournée en satire envers le système de consommation, et les sollicitations de la post-avant-garde (*Pop*, *Arte povera*). Pour sortir des contradictions de la société, les deux collectifs vont entamer une réflexion théorique sans s'engager dans une architecture bâtie.

L'année 1972 représente un moment important dans le story-board des radicaux italiens, qui atteignent la maturité de leurs idées et sont célébrés au niveau international par l'exposition

« Italy: The New Domestic Landscape » au MoMa de New York, sous la direction d'Emilio Ambasz. La participation des architectes de Florence aux « Environnements » de l'exposition américaine se caractérise par une opposition à la rigueur du binôme forme-fonction, présente dans le design industriel traditionnel, au point de lorgner en direction d'une « *life without objects*³ ».

Pour les radicaux italiens, les objets doivent être dépouillés de ces connotations de statut social, qui leur sont imposées par le pouvoir dominant, et ramenés à une condition neutre, à de simples outils, afin que l'humanité puisse vivre « *with objects* » et non pas « *for objects*⁴ ». Pour annihiler l'objet-marchandise, il faut tenter une métamorphose de ce dernier à travers les « valeurs du mythe, du sacré, de la magie, dans une reconstruction des rapports entre production et utilisation, au-delà de la coupure du lien fictif production-consumption⁵ ». La destruction de l'objet de design s'associe au même processus de démolition de l'objet architectural, à la recherche d'une « architecture non physique ».

En 1969, la revue *Domus* propose à Superstudio de dresser un compte rendu de son travail : le groupe publie une bande dessinée intitulée *Viaggio nelle Regioni della Ragione*⁶ (« Voyage dans les Régions de la Raison »), où

Superstudio, Istogrammi di architettura, 1972, publié dans la revue Elementi dédiée à l'exposition « L'invention de la surface neutre: Archizoom, Trini Castelli, Sottsass, Sowden, Superstudio », 1973.

la piquante *Superarchitettura*⁷ à la manière *Pop* est désormais ramenée à un processus de dépouillement de tout programme et de toute fonction occasionnelle, vers sa régénération sous une forme pure, expression d'une rationalité absolue.

La réduction de l'architecture à l'essence du « bloc carré » en tant que « premier et dernier acte dans l'histoire des idées architecturales, en tant que nœud de relations technologie/sacralité/utilitarisme⁸ » mène à l'œuvre la plus célèbre de Superstudio: le *Monumento Continuo* (1969-1971), tentative extrême d'affirmer la primauté de l'architecture comme « l'un des rares moyens de rendre visible l'ordre cosmique sur terre, d'harmoniser les choses et surtout d'affirmer la capacité de l'homme à agir selon la raison⁹ ». Il se propose comme un « modèle d'urbanisation totale », qui prend l'aspect d'un « long serpent glacé, à la stéréométrie rehaussée par un quadrillage élémentaire [...] absolument beau, absolument neutre » dans lequel chacun peut « voir ses propres idées librement se refléter¹⁰ ». L'architecture du *Monumento Continuo* est un simulacre vain de l'architecture elle-même, un acte final qui se met en scène en utilisant « les supports "populaires" de l'illustration et de la littérature de consommation¹¹ »: il est sans conception, sans contenu, sans façade, c'est un viaduc qui traverse indifféremment « la terre rendue homogène par la technologie, la culture et tous les autres impérialismes¹² ».

Au-delà des photomontages qui le représentent avec différentes configurations et dans les paysages les plus hétérogènes, le *Monumento Continuo* ne représente qu'une forme de pensée critique, une utopie négative, contre tout réalisme de l'architecture lié à une contrainte fonctionnelle, programmatique, structurelle, technologique et sociale.

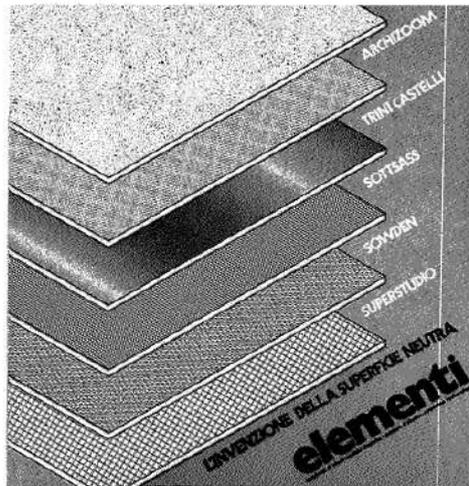
Aussi terrifiante est la *No-Stop City* (1970-1971), conçue par Archizoom, qui proposait « une vision extrême de la civilisation industrielle, comme productrice d'un système décoratif, répétitif, horizontal et donc privé de cathédrales. Un système basé sur la répétition des signes, diffus et fluide, à l'intérieur duquel l'architecture et la nature, comme des exceptions, comme des incidents, se dissolvaient et disparaissaient dans l'espace amniotique des métropoles¹³. »

« L'architecture sans ville » de Superstudio et « la ville sans architecture » d'Archizoom, en apparence antinomiques, peuvent être ramenées à la même réalité homogène et opaque, contrôlée par le Capital.

Superstudio représente de manière « physique » la saturation de la société de consommation, visant une urbanisation « solide » de la planète: le « grand gratte-ciel horizontal » du *Monumento Continuo* « là où tous les gens vivent¹⁴ » est une mégastucture indifférenciée, qui se veut seule alternative à la ville et à la nature.

Il est un conteneur où « l'énergie, les services et le soutien proviennent de la structure générale, tandis que les unités habitables deviendront les *clips* spécialisés », un temple mécanisé pour l'*Homo ludens* dans lequel, sur le modèle du *Fun Palace* de Cédric Price (1961), « les seuls éléments permanents seront ceux qui constituent sa structure essentielle, par rapport à laquelle l'architecture provisoire agira comme un parasite¹⁵ ».

Le *Monumento Continuo* trouve son origine dans la *multi-level city*, dans le gratte-ciel, emblème de la concentration de la métropole liée à la rente foncière, qui devient modèle d'une propagation territoriale inexorable. Le *Monumento* est, tout comme le gratte-ciel, « une structure

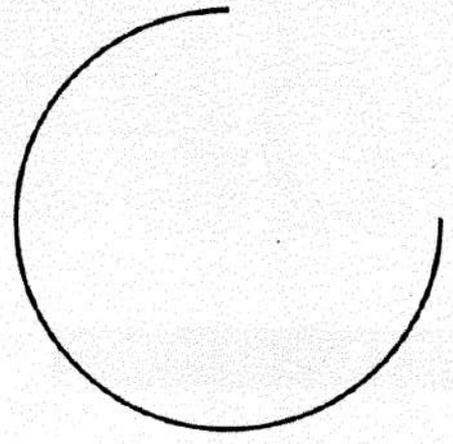


géante, perdue dans les nuages, et renfermant dans ses murs les activités culturelles, commerciales et industrielles d'une grande ville¹⁶ », un « objet renfermé et immobile qui ne fait référence à rien d'autre qu'à lui-même¹⁷ », dans lequel « il n'y a pas de manifeste, pas de débat architectural, pas de doctrine, pas de loi, pas de plan, pas d'idéologie, pas de théorie », mais « une seule réalité: le gratte-ciel¹⁸ ». Au contraire, *No-Stop City* interprète la métropole comme « un grand intérieur, un espace unique, climatisé et éclairé artificiellement¹⁹ », un « urbanisme unitaire²⁰ » pour une société ouverte, que Karl Popper associait aux vertus démocratiques, gouvernée par la raison. À l'époque du capitalisme avancé, l'individu se dissout dans une ville qui n'est plus un lieu anthropologique mais une condition définie par la « superproduction » et la « superconsommation », celle du « supermarket », « véritable modèle-étalon de la Ville future et, par conséquent, de la réalité tout entière²¹ ». C'est un modèle qui sera présenté un an plus tard dans le livre *Learning from Las Vegas*²², décrivant une ville réelle dont le profil n'est pas dessiné « par des bâtiments ou des arbres mais par des enseignes²³ », où la phénoménologie de la rue métropolitaine devient le seul intérieur possible, meublé et vécu par les foules.

La recherche par les radicaux italiens d'une « architecture non physique » aboutit, toujours en 1972, à l'exposition « L'invention de la surface neutre », organisée par Abet Laminati, fabricant de matériaux stratifiés décoratifs, et conçue par Ettore Sottsass, Archizoom, Superstudio, George Sowden et Clino Trini Castelli, sur le thème de la surface neutre, libre de tout conditionnement culturel. L'exposition est présentée comme une opération de « table rase » et apparaît, encore une fois, comme un manifeste: « Par la création des environnements, les auteurs se proposent de développer et de représenter le thème d'un espace défini par des surfaces neutres, mieux même, neutralisées à tel point qu'elles ont coupé définitivement tout lien linguistique pré-existant et conditionnant. [...] Ce propos sur la "surface neutre" ne contient aucun message, ne propose pas de maison de l'avenir, n'offre pas de modèles d'habitation ni de projets. La surface est neutre, dans ce sens qu'elle est libre du conditionnement historiquement déterminé de chaque matériau, qu'elle n'a ni liens ni implications culturelles, qu'elle est donc fondamentalement "ahistorique"²⁴. »

Dans l'exposition, Superstudio présente son *Catalogo degli Istogrammi* (1969), composé « de

SAGGI TASCABILI LATERZA TAFURI Progetto e utopia



Couverture d'un numéro de la revue *Elementi* dédiée à l'exposition « L'invention de la surface neutre: Archizoom, Trini Castelli, Sottsass, Sowden, Superstudio », 1973.

Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Laterza, 1973.

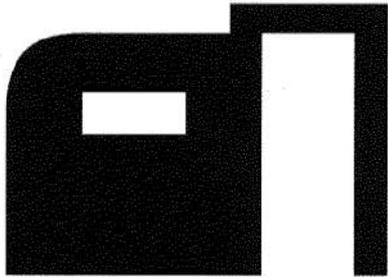
> Pier Vittorio Aurelli, *Less is Enough, On Architecture and Ascetism*, Moscou, Strelka Press, 2014.

> Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, *The City of the Captive Globe Project*, New York, axonométrie, 1972.

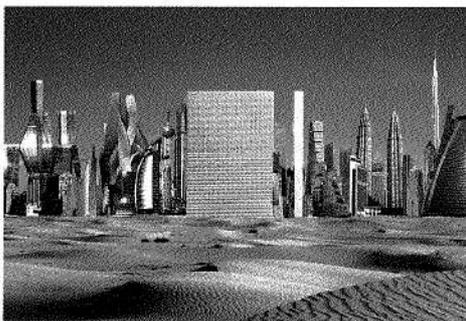
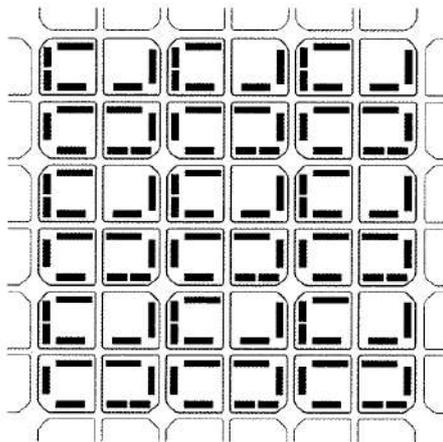
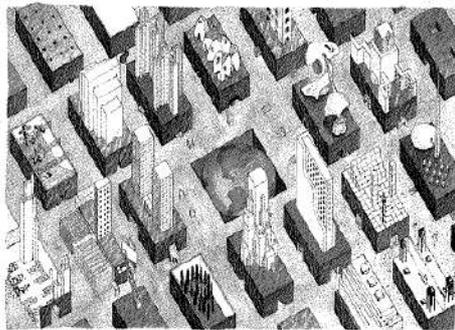
> Carlo Ratti, *Biotic City et Ville homogène ou Ville future, dessin comparatif de l'auteur. Master plan pour une surface d'un million de mètres carrés, société immobilière TerraCap, Brasilia, 2018-2020.* (© Carlo Ratti.)

> OMA, *Dubai Renaissance*, 2006, © OMA.

LESS IS ENOUGH



PIER VITTORIO
AURELI



diagrammes tridimensionnels non continus se référant à un réticule» à partir duquel on pouvait générer « sans effort des objets, du mobilier, des environnements, des architectures [...] tout problème spatial, tout problème de sensibilité ayant été soigneusement supprimé²⁵ ».

La disparition de l'architecture physique, qu'Archizoom avait déjà préconisée dans *No-Stop City*, est également atteinte par Superstudio avec la *Supersuperficie*²⁶ (1971-1972). Cette vision d'un « modèle de vie alternatif sur terre » est certainement la plus lucide et la plus prophétique des analyses exprimées par les radicaux italiens sur le destin du monde contemporain.

Le quadrillage hyperfiguratif du *Momento Continuo* devient une grille invisible, pourvue des flux d'énergie nécessaires à l'existence humaine, qui remplace les bâtiments au sol et propose un habitat où les personnes sont libres de se déplacer dans un *network* d'informations et d'énergie vitale.

Le court-métrage *Supersurface. An alternative model for life on Earth*, présenté à l'exposition du MoMa, illustre encore plus efficacement la *Supersuperficie*. La vidéo prédit « une nouvelle humanité, libre de besoins induits par la société de consommation [qui] peut survivre à l'aide d'une grille dont les points nœuds constituent des prises universelles grâce auxquelles nous pourrions satisfaire nos besoins primaires au moyen d'une technique miniaturisée très sophistiquée²⁷ ». Elle préfigure une attitude mentale dans un environnement futur envahi par une technologie invisible : dans une société caractérisée par un nomadisme permanent, chaque individu, ne portant que des objets d'affection, pourra choisir un point de la planète où vivre.

La *Supersuperficie* est aujourd'hui devenue réelle, mais pas comme Superstudio le supposait. En fait, « le temps où les outils généraient les idées et celui où les idées généraient les outils²⁸ » n'est pas terminé : le « nettoyage de printemps », qui aurait dû nous libérer de l'asservissement aux objets, est loin d'être accompli dans l'existence contemporaine, dominée précisément par ces surfaces-objets (notebook, smartphone, tablette), de plus en plus *slim*, devenues indispensables à la vie de chacun, et qui assurent, au moyen du réseau et des *Big Data*, le contrôle total de l'humanité.

Ces objets donnent l'illusion que la technologie numérique peut être un outil créatif, culturellement progressiste et politiquement neutre alors qu'en réalité, elle constitue la base organisationnelle du pouvoir technocratique et apparaît comme une manipulation de l'homme de moins en moins conscient de ses possibilités.

À ce titre, *La Ville de demain* de Carlo Ratti exalte cette réalité de « l'informatique répandue », dans laquelle l'architecture, ou plutôt l'environnement bâti, se limite à « une sorte d'Internet physiquement habitable, un espace hertzien indissolublement connecté aux dispositifs numériques²⁹ » et la ville est ramenée à « un ordinateur à habiter³⁰ ». Tout est rapporté à la quantité pure dans un schéma « non figuratif » le plus élémentaire possible, avec la multitude indéfinie de « bits et atomes » qui en découle, en prévision d'un demain, dominé par l'*Internet of Things*, où les gens seront uniquement des « ombres numériques » et dans lequel « de la quantification de l'individu, on passe à la quantification de la ville³¹ ».

Par les théories de la *Endless Architecture*, de Mégastructures et de *L'Architecture mobile*, la recherche d'une « architecture autre », ou neutre,

capable « d'abandonner les concepts de composition, de symétrie, d'ordre, de module, de proportions³² » est aujourd'hui si accomplie que la prophétie de Tafuri sur la « mort de l'architecture » semble être réalisée³³.

Le *typical plan*, dont parle Rem Koolhaas, est devenu le « degré zéro » de l'architecture contemporaine ; il « implique la répétition et l'indétermination : pour être typique, il doit être suffisamment indéfini³⁴ ». Il est « sans qualités », « neutre » ; il correspond à un programme de bâtiment qui est totalement abstrait, dont la seule fonction est de « laisser ses occupants exister³⁵ ». Mais son caractère neutre ramène l'architecture, et en conséquence la ville, à un espace vide doté d'une climatisation et « de toilettes tous les cent mètres carrés³⁶ », alors qu'à l'extérieur, il apparaît tel un *packaging* d'une expressivité exaspérée. Le plan typique est la « condition finale de la civilisation (occidentale³⁷) » qui qualifie « notre seule architecture aujourd'hui : de grands écrans sur lesquels se réfractent les atomes, les particules, les molécules en mouvement. Non pas une scène publique, un espace public, mais de gigantesques espaces de circulation, de ventilation, de branchement éphémère³⁸. »

Aujourd'hui, on demande à l'architecture et à la ville de participer, sous forme de spectacle, à l'opération culturelle entraînée par la marchandise et par les masses en mouvement.

La pratique de l'architecture semble avoir perdu son unité méthodologique et produit, comme seule raison d'être, des « exagérations » qui ne reflètent plus le « projet critique » des radicaux italiens, mais montrent, au contraire, une parfaite adhésion, et même complaisance, à la réalité du capitalisme. La réflexion sur une possible posture neutre, ou altérité, de l'architecture renvoie également à la fonction de l'architecte dans la société actuelle. Son rôle s'identifie soit à celui de « créateur de spectacle », soit, plus fréquemment, à un repli pragmatique, ce qui l'amène souvent à s'isoler dans un professionnalisme acritique. Dans le contexte actuel, l'architecte apparaît surtout comme une figure « neutre », dans le sens où il évite prendre position : il semble avoir perdu la faculté d'interpréter la complexité de la société contemporaine.

Ayant abandonné son rôle d'« idéologue actif³⁹ », l'architecte est donc amené à être un simple fournisseur de prestations et de biens, quitte à devenir lui-même une marchandise : d'une part, il y a l'*archistar*, désiré et recherché comme un label de luxe, d'autre part les contraintes du marché dans lequel se meut pléthore d'architectes, obligés très souvent d'accepter une dévalorisation de leur travail. Force est de constater la position marginale qu'occupent l'architecture et l'architecte dans la planification de la ville, de plus en plus interprétée comme une infrastructure dans laquelle l'environnement bâti est relégué au second plan. Dans la mesure où la « démolition de la discipline par des actes de guérilla⁴⁰ » est désormais achevée, l'architecte devrait retrouver sa propre autonomie de pensée à partir d'une attitude de « détachement⁴¹ », pour reprendre le terme de Tafuri, considéré comme distance critique à l'égard du contexte, pour tenter d'échapper, autant que possible, aux dynamiques du marché.

Loin du discours sur la *ville générique*, « aussi « superficielle » qu'un studio de cinéma d'Hollywood, qui produit une nouvelle identité chaque lundi matin⁴² », la ville exigerait, au contraire, une réflexion qui envisage de récupérer cette *forma urbis*, longtemps – jusqu'au XIX^e siècle – conçue

et considérée comme un lieu où l'existence de l'homme, bien que traversée d'innombrables contradictions, a encore du sens.

Italo Calvino écrivait, dans *Les Villes invisibles*: «Le catalogue des formes est sans fin: tant que chaque forme n'aura pas trouvé sa ville, de nouvelles villes continueront à naître. Là où les formes épuisent leurs variations et se défont, commence la fin de la ville⁴³.» Mais la forme de la ville doit avant tout être interprétée comme «limite⁴⁴», qui s'oppose à la dissolution de la métropole contemporaine, ou, si l'on veut, du *kaihecon*⁴⁵, littéralement: celui ou ce qui retient et freine le déferlement des forces désagrégeantes. Nous pouvons ainsi évoquer *Le mur du Mur* ou *La puissance de l'architecture*, imaginés par Superstudio pour clôturer le centre historique de Graz, «submergeant lentement la ville et ses monuments et les préservant à jamais de l'action de la réalité qui les transforme⁴⁶».

Récemment, cette notion de «limite» a été réinvestie par le bureau Dogma⁴⁷ dans les projets *Stop City* (2007) et *Simple Heart* (2011): ils reposent sur le choix d'un système fermé et le rejet de l'expansion incontrôlée de la ville contemporaine. Tout en utilisant la suggestion des images à la façon des radicaux italiens, ces propositions partent de l'hypothèse que l'architecture retrouve un sens et un rôle dans la constitution de la ville. Ainsi, Dogma imagine dans ses projets une réitération de formes élémentaires, sans redondance esthétique ni articulation morphologique, révélant une volonté d'abstraction et un langage non figuratif, qui ne repose sur aucune image spécifique.

Pour Pier Vittorio Aureli, la question de la forme architecturale n'est pas un aspect esthétique-figuratif mais plutôt un facteur urbain qui définit la forme de la ville et préserve ses différences.

La recherche d'une «architecture absolue⁴⁸» comme forme finie, qui ne soit pas «simplement l'affirmation tautologique de l'objet en tant que tel», constitue le «paradigme d'une ville non plus guidée par un *ethos* d'expansion et d'inclusion mais par l'idée positive d'une institution de limites. En révélant clairement leurs limites, les parties architecturales sont en relation les unes avec les autres et forment une pluralité *divergente*, ce qui permet de définir un lieu où l'appréciation des différences est à nouveau possible⁴⁹.» Il en résulte la nécessité de repenser radicalement l'architecture par rapport à la logique qui caractérise les bâtiments iconiques contemporains, s'inscrivant dans la trame sans fin de l'urbanisation. Pour Dogma, l'architecture doit être *ohne eigenschaften*, «une architecture "en commun", sans attributs, [...] libérée de l'apparence, du style, de l'obligation d'extravagance, de l'invention inutile et humiliante de nouvelles images [...] une architecture libérée d'elle-même, pour se constituer uniquement comme forme de la ville⁵⁰» et donc animée «par la réciprocité entre individus libérés du contrat social imposé par les formules du pouvoir⁵¹». Mais le propos du *less is enough*, en référence à une condition monastique de l'architecture, évoquée par Aureli comme moyen pour conduire une vie «ascétique⁵²», «détachée de l'idéologie sociale de la propriété, de l'anxiété de la production et de la propriété⁵³», semble être très éloigné du réel style de vie imposé par la société actuelle.

Cependant, le temps est révolu pour sauver Sodome et Gomorrhe, villes contre-nature destinées à succomber de par leur propre culture.

Il ne paraît pas non plus possible de se réfugier dans la ville de Zoar, «si petite et insignifiante qu'elle porte, dans son même nom, son caractère non urbain⁵⁴», qui, du fait de cette minorité, est condamnée à faire naufrage progressivement dans l'immense métropole mondiale.

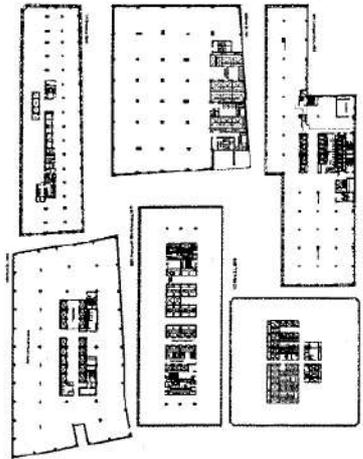
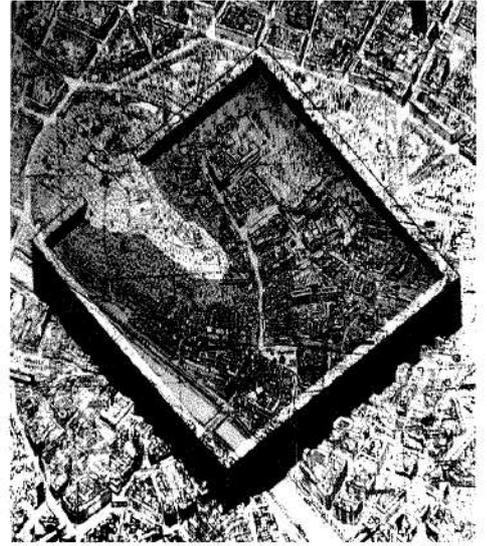
Pour sauver nos villes, la seule chose qui nous reste à faire est pratiquer une forme d'exorcisme, à l'instar des radicaux italiens. Face à la précarité de l'expérience contemporaine, la seule force émancipatrice qui peut nous libérer et inciter au renouvellement semble être l'esprit destructif envers les conditionnements babéliques de la contemporanéité.

«Sauver pour détruire, détruire pour se sauver; en temps d'apocalypse, les extrêmes se touchent, les opposés sont égaux. [...] L'homme ne possède plus d'autre science que celle de sa propre destruction. [...] La ville, corrompue par les miasmes des esprits qui l'ont un jour vivifiée et ont fait d'elle un port heureux de l'humanité, est aujourd'hui submergée par le fleuve de l'histoire désormais contaminé et transformé en marée d'eaux usées; le seul sauvetage est une fois de plus la destruction, la stérilisation totale de cet organisme qui, né pour être la maison de l'homme, est devenu sa prison et enfin son tombeau⁵⁵.»

Seulement ainsi, nous pourrions «nous réapproprier» la ville et «penser à intervenir avec des éléments aussi simples et amorphes que possible: peut-être seulement avec de l'eau, des nuages ou des bandes de miroir⁵⁶».

L'architecture cessera d'être «un spécifique» et perdra «ses connotations d'échelle pour devenir une conception abstraite d'entités platoniques, neutres et disponibles⁵⁷», afin de «s'évanouir dans les actions des hommes, d'être conditionnée par elles plutôt que de les conditionner, d'être une scène plutôt qu'un conteneur ou une prison⁵⁸».

Giovanni Conca, architecte diplômé de l'Académie d'architecture de Mendrisio, après Genève, Paris, Milan, exerce aujourd'hui sa profession à Neuchâtel. Depuis 2016, il prépare, sous la direction d'Annalisa Viati Navone, une thèse de doctorat en architecture à l'ENSA-Versailles, intitulée L'Architecture de Marco Zanuso (1916-2001): entre techniques de la construction et de la conception. En 2019, il obtient une bourse du ministère de la Culture italien pour suivre une formation à la restauration et à la conservation des monuments historiques.



- 1 De nombreux textes ont été publiés sur l'activité des deux groupes. En particulier, nous nous référons aux ouvrages suivants: Roberto Gargiani, *Archizoom Associati, 1966-1974. De la vague pop à la surface neutre*, Electa, Milan, 2007, 335 p.; Roberto Gargiani, Beatrice Lampariello, *Superstudio*, Laterza, Milan, 2010, 151 p.; Dominique Rouillard, *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, La Villette, Paris, 2004, 542 p.
- 2 Roberto Gargiani, Beatrice Lampariello, *Il Monumento Continuo di Superstudio. Eccesso del razionalismo e strategia del rifiuto*, Sagep Editori, Gênes, 2019, p. 12.
- 3 Superstudio, *Description of the Microevent/Micro-environment*, in Emilio Ambasz (éd.), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogue de l'exposition présentée au MoMa, New York, Centro Di, 1972, pp. 242 et sqq.
- 4 *Ibid.*, p. 245.
- 5 *Ibid.*, p. 246.

Superstudio, *Tre modi di intervento indolore sulla città, Il muro del Mur, photomontage, 1971*. Archive Cristiano Toraldo di Francia, Filottrano, in Gabriele Mastrigli (dir.), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata, 2016, p. 265.

Dogma, *Simple Heart, Étude urbaine pour Düsseldorf, 2011*. (© Dogma.), in Dogma, *Dogma: 11 Projects*, Architectural Association, Londres, 2013, p. 13.

Rem Koolhaas, *Exemples de «plans typiques» de Manhattan, figures extraites du texte de Rem Koolhaas, «Typical Plan», in Rem Koolhaas, Bruce Mau, S. M. L. XL, Monacelli Press, New York, 1995, pp. 334-354.*

- 6 Superstudio réalise un story-board dans lequel sont inclus certains des projets et des dessins réalisés depuis 1966. Cf. « Superstudio. Progetti e Pensieri », *Domus*, 479, octobre 1969, pp. 38-43. Partiellement publié in Gabriele Mastrigli (dir.), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 96-99.
- 7 *Superarchitettura* est le titre de deux expositions organisées par Archizoom et Superstudio qui consacrent la naissance des deux groupes florentins. La première a eu lieu à la galerie Jolly 2 à Pistoia en 1966, où des prototypes de meubles en bois et en carton ont été exposés. La deuxième exposition a été organisée à la mairie de Modène en 1967 et présentait les projets d'examen et de thèse des deux groupes.
- 8 Superstudio, *Il Monumento Continuo*, storyboard d'un film pour une société de télévision américaine (92 dessins), tapuscrit, 1969. Publié in Gabriele Mastrigli, *op. cit.*, p. 201 (dessin n° 22).
Le storyboard sera publié avec 80 dessins dans *Casabella*, 358, novembre 1971, pp. 19-22. Traduit en français dans Abdelkader Damani (dir.), *Superstudio. La vie après l'architecture*, catalogue de l'exposition présentée au Frac Centre, Val de Loire, éditeur LienArt, 2019, pp. 73-75.
- 9 Superstudio, *Un modello architettonico di urbanizzazione totale*, tapuscrit, 1969. Publié in Gabriele Mastrigli, *op. cit.*, p. 192.
- 10 Gian Piero Frassinelli, *Journey to the End of Architecture*, in Peter Lang, William Menking, *Superstudio. Life without objects*, Skira, Milan, 2003, pp. 79-83. *Ibid.*, p. 600.
- 11 Adolfo Natalini, *Com'era ancora bella l'architettura nel 1966*, in « Spazioarte », 10-11, juin-octobre, 1977, pp. 6-11. *Ibid.*, p. 582.
- 12 Superstudio, *Un modello architettonico di urbanizzazione totale*, *op. cit.*, p. 192.
- 13 Andrea Branzi, *Postface*, in Archizoom Associati, *No-Stop City*, Hyx, Orléans, 2006, texte français et anglais, p. 150.
- 14 Superstudio, *Il Monumento Continuo*, *op. cit.*, pp. 216 et 218 (dessins nos 84 et 90).
- 15 Reyner Banham, « A Clip-on Architecture », *Architectural Design*, 35, novembre 1965, pp. 534-535.
- 16 Rem Koolhaas, *New York délire*, Parenthèses, Marseille, 2002, p. 89.
- 17 Superstudio, *Un modello architettonico di urbanizzazione totale*, *op. cit.*, p. 193.
- 18 Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 89.
- 19 Andrea Branzi, *Una generazione esagerata. Dai radicali italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini & Castoldi, Milan, 2014, p. 100.
- 20 « Définitions », *Internationale situationniste*, 1, juin 1958, p. 13.
- 21 Archizoom, « Città, catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli », *Casabella*, 350-351, juillet-août, 1970, pp. 22-34. Traduit en français et anglais in Archizoom Associati, *No-Stop City*, *op. cit.*, p. 173.
- 22 Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972, 188 p.
- 23 Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, Jonathan Cape, Londres, 1966, p. 9.
- 24 *L'invenzione della superficie neutra: Archizoom, Trini Castelli, Sotsass, Sowden, Superstudio*, Elementi: quaderni di studi, notizie, ricerche, Abet/Print, Studio Milani, Turin, 1972, texte italien et français, p. 1.
- 25 *Ibid.*, Superstudio, p. 21.
- 26 Dans certains photomontages, le *Monumento continuo* avait déjà perdu sa configuration de prisme monumental: s'enfonçant dans un marécage ou comblant un canyon, il ne se montrait que sous forme de surface quadrillée.
- 27 *Supersurface. An alternative model for life on Earth*, dir. Superstudio, producer Marchi, Italie, 1972, durée 9'28".
- 28 Superstudio, « Vita », in *Casabella*, 367, juillet 1972, pp. 15-26. Publié in Gabriele Mastrigli, *op. cit.*, p. 392. Traduit en français in Abdelkader Damani (dir.), *Superstudio. La vie après l'architecture*, *op. cit.*, p. 90.
- 29 Carlo Ratti, Matthew Claudel, *La città di domani*, traduit de l'anglais par Emilia Benghi, Einaudi, Torino, 2017, p. 58.
- 30 *Ibid.*, p. 17.
- 31 *Ibid.*, p. 40.
- 32 Reyner Banham, *The New Brutalism, Ethic or Aesthetic?* Allen Lane, Londres, 1966, 196 p. Traduit en français: *Le Brutalisme en architecture, éthique ou esthétique?* Dunod, Paris, 1970, p. 68.

Affiche de l'exposition
« Superarchitettura » à la galerie
Jolly 2 de Pistoia, 1966.



- 33 Tafuri évoque « l'extinction [...] du rôle d'une discipline » et la « crise de la fonction idéologique dans l'architecture » (Cf. Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Bari-Roma, 1973, pp. 3 et 169). Dans ce sens, la prophétie sur la « mort de l'architecture », qui lui a été attribuée par la suite, ne concerne évidemment pas l'architecture en tant que fait physique mais l'architecture en tant que discipline qui comporte des aspects sociaux, éthiques et politiques.
- 34 Rem Koolhaas, OMA, Bruce Mau, S, M, L, XL, « Typical Plan », 010 Publisher/Monacelli Press, 1995, Rotterdam-New York, 1995, p. 342.
- 35 *Ibid.*, p. 337.
- 36 « Archizoom », Emilio Ambasz (éd.), *Italy: The New Domestic Landscape*, *op. cit.*, p. 238.
- 37 *Ibid.*, p. 348. La phrase de Koolhaas fait référence de façon explicite à la *No-Stop City* de Archizoom.
- 38 Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même: habilitation*, Galilée, Paris, 1987, pp. 18-19.
- 39 Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia*, *op. cit.*, pp. 166-167.
- 40 Adolfo Natalini, *Com'era ancora bella l'architettura nel 1966*, *op. cit.*, p. 578.
- 41 D'un « détachement », en se référant aux contenus du travail intellectuel au sein du système capitaliste, dont parle Tafuri dans « Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico », *Contropiano*, 2, 1970, pp. 241-281 (voir notamment p. 280).
- 42 Rem Koolhaas, « The Generic City », in Rem Koolhaas, Bruce Mau, S, M, L, XL, *op. cit.*, p. 1250.
- 43 Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, Paris, Gallimard, Paris, p. 163.
- 44 Le mot « forme » est rattaché à la racine sanscrite *dhar*, qui renvoie à celle latine *fer, for* qui signifie « tenir », « soutenir », « contenir »; de là dérive le mot *firmus*: ce qui est stable, fixe.
- 45 Dogma fait référence au *kathecon* dans sa proposition *A Simple Heart*, qui prévoit d'entourer avec un mur carré la ville, afin d'encadrer la réalité existante mais aussi de la délimiter. (Cf. *A Simple Heart*, in *Dogma: 11 Projects*, Architectural Association, Londres, 2013, p. 22.) À propos du *kathecon*, au sens théologique et politique du terme, voir Massimo Cacciari, *Il potere che frena*, Adelphi, Milan, 2013, 217 p.
- 46 Superstudio, *Trigon '71. Tre modi di intervento indolore sulla città*, tapuscrit, 1971. Publié in Gabriele Mastrigli, *op. cit.*, p. 264.
- 47 Dogma a été fondé à Bruxelles en 2002 par Pier Vittorio Aureli et Martino Tattara. Dès le début, l'activité du bureau est consacrée au rapport entre l'architecture et la ville.
- 48 Le terme « absolu » est interprété par Aureli à partir de l'étymologie *ab-solutus*, qui qualifie « quelque chose qui est résolument lui-même après avoir été "séparé" de son autre ». L'autre est l'espace de la ville comme « ensemble de différentes parties ». C'est précisément en se séparant et en étant séparée de l'autre, que l'architecture révèle pour Aureli « l'essence de la ville ». (Cf. Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, MIT Press, Cambridge, 2011, pp. IX-XIV).
- 49 Pier Vittorio Aureli, *ibid.*, p. 42.
- 50 Dogma, *Dogma: 11 Projects*, *op. cit.*, p. 10.
- 51 Pier Vittorio Aureli, *Less Is Enough. On Architecture and Asceticism*, Sirelka Press, Moscou, 2013, p. 74.
- 52 Aureli souligne que l'ascétisme est une pratique en soi, pas seulement religieuse, qui remet en question les conditions sociales et politiques imposées, à la recherche d'une existence différente. (Cf. Pier Vittorio Aureli, *Less Is Enough*, *op. cit.*, p. 16).
- 53 *Ibid.*, p. 59.
- 54 Superstudio, *La moglie di Lot*, in *La Biennale di Venezia 1978. Utopie crisi dell'antinità. Intenzioni architettoniche in Italia*, Venice, 1979, 105 p. Publié in Gabriele Mastrigli, *op. cit.*, p. 588.
- 55 Superstudio, « Salvataggi dei centri storici italiani (Italia vostra) », in *Argomenti e immagini di design*, 5, mai-juin, 1972, pp. 4-13. Le texte est le premier de trois numéros monographiques consacrés au thème « Destruction et réappropriation de la ville ». Publié in Gabriele Mastrigli, *op. cit.*, p. 322.
- 56 Superstudio, *Trigon '71*, *op. cit.*, p. 260.
- 57 Adolfo Natalini, *op. cit.*, p. 588.
- 58 Gian Piero Frassinelli, *op. cit.*, p. 604.