

POLITECNICO DI TORINO  
Repository ISTITUZIONALE

Les Cousins. Les echanges entre la France et l'Italie : pour une definition du design francais

*Original*

Les Cousins. Les echanges entre la France et l'Italie : pour une definition du design francais / Dellapiana, E. - In: UNE EMERGENCE DU DESIGN FRANCE, 20e SIECLE / Stephane Laurent. - ELETTRONICO. - Paris : UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE CENTRE DE RECHERCHE HiCSA, 2019. - ISBN 978-2-491040-03-1. - pp. 165-187

*Availability:*

This version is available at: 11583/2765403 since: 2019-11-05T18:51:57Z

*Publisher:*

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE CENTRE DE RECHERCHE HiCSA

*Published*

DOI:

*Terms of use:*

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

*Publisher copyright*

(Article begins on next page)

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE  
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA  
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

# UNE ÉMERGENCE DU DESIGN

## FRANCE, 20<sup>e</sup> SIÈCLE

Sous la direction de Stéphane Laurent  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

LES COUSINS.  
LES ÉCHANGES ENTRE LA FRANCE  
ET L'ITALIE : POUR UNE DÉFINITION  
DU DESIGN FRANÇAIS  
ELENA DELLAPIANA

---

### Pour citer cet article

Elena Dellapiana, « Les Cousins. Les échanges entre la France et l'Italie: pour une définition du design français », dans Stéphane Laurent (dir.), *Une émergence du design. France 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en octobre 2019, p.165-186.

Avant-propos

## DESIGN ET POLITIQUE

**Stéphane Laurent**, Décoration, design et politique: l'école nationale supérieure des Arts décoratifs de 1940 à 1968 7

## DES ARTS DÉCORATIFS AU DESIGN

**Hee-Jeong Moon**, L'école « Martine » de Paul Poiret 69

**Delphine Girard**, La création au sein d'une industrie d'art: l'exemple de Baccarat du 18<sup>e</sup> siècle à 1939 86

**Lucie Bariset**, Pierre-Émile Legrain, un créateur singulier de la période Art déco 109

## LE DESIGN GRAPHIQUE

**Manuel Sesma Prieto**, *The Graphie Latine Movement and the French Typography* 126

**Léonore Conte**, Les États généraux de la culture de 1987, un appel tardif à la modernité pour le graphisme français 144

## UN NOUVEAU TERRITOIRE D'EXPRESSION

**Elena Dellapiana**, Les Cousins. Les échanges entre la France et l'Italie: pour une définition du design français 165

**Delphine Jacob**, Pierre Guariche. Un décorateur, artisan du style 1950 187

# LES COUSINS LES ÉCHANGES ENTRE LA FRANCE ET L'ITALIE : POUR UNE DÉFINITION DU DESIGN FRANÇAIS

ELENA DELLAPIANA

Professeure associée, Université Polytechnique de Turin

## Des débuts dans le luxe

Le début des rapports entre la France et l'Italie du point de vue du design peut être situé en 1925, quand Gio Ponti, directeur artistique de l'entreprise productrice de porcelaine Richard Ginori, dessine le pavillon de l'entreprise à l'Exposition internationale des arts décoratifs à Paris, ainsi que plusieurs objets en porcelaine, dont un qui gagne la médaille d'or et un bon succès de critique et – ce qui est plus notable – commercial, dans le « style » Novecento<sup>1</sup>.

En revanche, la France n'apparaît en Italie qu'à l'occasion de la V<sup>e</sup> Triennale (1933), la première affichant une ouverture vraiment internationale, avec une délégation française présidée par Albert Goumain, héritier de l'entreprise d'ébénisterie « Goumain frères », qui a sélectionné des produits dans le goût Art Déco (vitres par Maurice Marinot et André Turet; bas-reliefs qui encadrent l'entrée par Bourdelle<sup>2</sup>). Ceux-ci sont caractérisés par une exécution précise et par la qualité des matériaux; ils reflètent étroitement l'image que la France donnait déjà à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment du débat sur les musées de manufacture<sup>3</sup>.

En 1936 (XI<sup>e</sup> Triennale, qui porte le titre de *Communauté*), l'approche hexagonale de l'édition précédente se répète en soulignant le lien entre la production

**1** S. Urso, *Margherita Sarfatti, Dal mito del Dux al mito americano*, Venezia, Marsilio, 2003.

**2** Archives de la Triennale di Milano, TRN\_V\_07\_0396; Y. Brunhammer, S. Tise, *Les Artistes décorateurs: 1900-1942 / avec le concours de Jean-Pierre Khalifa et de la Société des artistes décorateurs*, Paris, Flammarion, 1990.

**3** M. Vachon, *Les Industries d'art: les Écoles et les Musée d'art industriel en France*, Nancy, Berger-Levrault, 1897; S. Laurent, *L'Art utile. Les écoles d'art appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 1998; D. Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005; A. Bertinet, *La Politique artistique du Second Empire: l'institution muséale sous Napoléon III*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art de l'Université Paris 1, sous la direction de Dominique Poulot, 2011.

d'objets et le Mobilier national, dont les nouveaux bâtiments ont été conçus par les frères Perret et dont les photographies sont exposées à l'entrée du pavillon français<sup>4</sup>, avec plusieurs exemples soit de la tendance plus traditionaliste soit du rationalisme international (Le Corbusier, Vago, Barbe, Debat-Ponsan, Mallet-Stevens); les deux sensibilités s'opposent à « l'académisme infertile » de l'architecture officielle. Les intérieurs présentent la même dualité : d'un côté, le modernisme de Barret, Adnet, Dupré-Lafon, Perriand et, de l'autre, l'Art Déco de Rulhmann, Pascaud, Arbus ou Dariel. Les objets sont ceux produits par Baccarat, Puiforcat, Sèvres, Lalique, Christofle. La vraie nouveauté est dans la section du graphisme avec les affiches par Cassandre, Carlu, Colin, Loupot. C'est une grande entrée pour la France, avec beaucoup de pièces exposées et un appareil de communication précis : une publication spécifique est éditée par la commission ministérielle dirigée par Auguste Perret (commissaire du gouvernement) avec Pierre Vago<sup>5</sup>. Les textes du catalogue sont signés par Perret lui-même, André Bloch (à l'époque directeur de *L'Architecture d'Aujourd'hui*), Louis Chéronnet (directeur de la revue *Art et décoration*), pour les arts décoratifs, Jacques Guenne pour la céramique, le verre et l'orfèvrerie, André Lejard pour l'art publicitaire et Claude Roger-Marx pour le livre illustré :

« La France participe à cette sixième édition avec une exposition organisée pour la première fois par le Département des Beaux-Arts. Elle n'est pas venue à Milan pour faire des affaires mais pour documenter le travail de ses meilleurs artistes et artisans, à qui les différentes tendances présument de réaffirmer la validité de leurs efforts en vue de ce nouvel état de l'art qui est dans les aspirations et les espoirs les plus certains. Malgré la situation actuelle, la France voulait être présente à Milan avec ses expressions les plus caractéristiques »<sup>6</sup>.

L'image du projet français est en train d'être définie.

Elle l'est encore davantage lors de la Triennale de 1940 (avec l'Europe en guerre), titrée significativement *Ordre-tradition* : la France montre, sans aucune mise en scène, une représentation dans laquelle les produits de luxe (Hermès, Christofle, Baccarat parmi d'autres) sont au premier plan, avec une série de

**4** Archives de la Triennale di Milano, TRN\_VI\_05\_0345: Magasin de meubles de l'État à Paris dessiné par les architectes Auguste et Gustave Perret à l'entrée de la section de la France; TRN\_VI\_05\_0350 Studio « Primavera » en collaboration avec les artistes Colette Gueden, Marcelle Thienot, M.T. Mollenhauer, Gisèle Favre et W. Prost.

**5** P. Vago (dir.), *Francia 1936. Architettura Arte Arredamento*, Milano, Editoriale Domus, 1936.

**6** *Ibid.* s.p. L'introduction, anonyme, est vraisemblablement italienne et la référence aux « conditions actuelles » en France fait allusion à la victoire du Front Populaire, certainement pas très bienvenue sous le régime fasciste.

gravures de Piranèse, Cézanne, Matisse, Rousseau, Utrillo et la grande tradition postimpressionniste<sup>7</sup>.

## La naissance d'un chassé-croisé

Ces mêmes produits de luxe servent d'« intermédiaires » pour une entrée du projet italien en France dans l'après-guerre : en 1948, grâce à Fede Cheti, une fabricante de tissus renommée qui avait déjà exposé à Paris en 1937<sup>8</sup> (fig. 1), l'exposition *Décorateurs contemporains* est présentée au 34<sup>e</sup> Salon des Artistes Décorateurs avec une douzaine d'architectes/designers<sup>9</sup> (Parisi, Clerici, Zanuso, Minoletti, Ponti, Sottsass...), de fabricants (Gabbianelli, Stilnovo, Metalarte, Seguso, Fuselli & Profumo, Mazzotti Albissola...) et aussi des artistes (entre autres Carrà, Severini, Guidi, Sassu, Sironi, Messina). Ces créateurs commencent à représenter l'école italienne qui circule dans le monde surtout grâce aux programmes de promotion et de diffusion mis au point par les Services américains d'aide soit à la culture soit à la production (USIS)<sup>10</sup> avec un point culminant lors de l'exposition itinérante *Italy at Work* qui traverse les États-Unis entre 1950 et 1953. À cette occasion, les aspects les plus soulignés concernent le partenariat entre les designers et les petites et moyennes entreprises (Albini/Poggi, Fontana Arte/Ponti), et la qualité des produits marqués Stilnovo ou Seguso, qui deviennent des lieux d'expérimentation importants en terme de design moderne et, en

- 7** Archives de la Triennale di Milano, TRN\_VII\_01\_0051; verres et coupe en cristal, couverts dorés pour poissons, plats en porcelaine dessinés par Jean; TRN\_VII\_01\_0043 Simmen/Sèvres, Navarre: vitres, livres de Derain et Maillol; *Catalogo della VII Triennale di Milano*, Milano, Triennale, p. 37-38.
- 8** C. Lecce, « Fede Cheti: 1937-75 tracce di una storia italiana », *AIS/Design storia e ricerche* #2, 2013 ([www.aisdesign.org/aisd/fede-cheti-1936-1975-tracce-di-una-storia-italiana](http://www.aisdesign.org/aisd/fede-cheti-1936-1975-tracce-di-una-storia-italiana)).
- 9** *Société des Artistes décorateurs (France), Catalogue du Salon 34, 1948*, Paris, impr. de Durand, 1948; R. Chavance, « La participation italienne au Salon des Artistes décorateurs, rapport sur le Salon des Artistes Décorateurs », *Mobilier et Décoration*, 1948, 6, a. 28, p. 72-79; I. Parisi, « Gli artisti francesi e italiani al 34° Salone di Parigi », *Derby*, 1948, 25, p. 50-51; c'est plus ou moins la même sélection qui est présentée dans les expositions itinérantes organisées par la même Cheti à Milan, Gênes et Roma. Voir E. Freyre, « Dimostrazione di qualità del nostro lavoro. Da Fede Cheti e da un volume di Ulrich », *Domus*, 1948, 226, p. 56-57; P. Sanchez, *La Société des artistes décorateurs: répertoire des exposants, collaborateurs, éditeurs et œuvres présentés, 1901-1950*, Dijon, l'Echelle de Jacob, 2012, passim.
- 10** E. Dellapiana, « Italy creates. Gio Ponti, America and the Shaping of the Italian Design Image », *Res Mobilis Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 2018, vol. 7, no. 8; E. Dellapiana, « Dalla « Casa all'Italiana » all'Italian Style – La costruzione del Made in Italy », dans G. Erbacchi, L. Fiorucci, G. Levi, A. Rossi Colavini, V. Sogaro (dir.), *Ceramica ed arti decorative del Novecento*, Vol. II, Verona, Edizioni Zero Tre Artifices, 2017, p. 59-89.



Fig. 1. La participation Italienne au Salon des Artistes décorateurs du 1948, Page de *Domus*, 1948, 226, p.57.

même temps, une combinaison de design, de perfection d'exécution et d'art, suivant en cela la vision de Ponti :

« Heureusement nous les Italiens, outre nos graves défauts connus, avons aussi de grandes qualités, de sérieuses qualités de grand poids. Nous sommes essentiellement des naturalistes, un naturalisme poétique, et nous aimons peu l'abstractionnisme. Nous aimons la beauté pratique, mais pas l'abstrait. Nous

encore oggi è molto viva. Ponti ha presentato due cose "dedicate agli americani", cioè per l'exportazione in U.S.A., ideate quando egli collaborava all'AFEM. Sono due "giochi", e, a ragion veduta, egli si rammarica di non avere esposto lavoro per noi italiani un tavolo semplice, rotondo e quattro gambe diritte agli angoli, linee curvate e di pregio artigianale, corrispondente alle condizioni di oggi.

Ci sarebbe piaciuto che fosse uno di quei giovani a dimostrare che possiamo arrivare a risultati felici ed anche raffinati pur senza ricorrere a pezzi di esperienza casualissimi. Sus-Sas invece, il più giovane di tutti, ha esposto un mobile i cui battenti, trafocati con forme sulle quali noi giovani ameremmo discutere con lui, sono compensati con un numero grandissimo di strati. Non riusciamo a spiegarne la ragione se non con l'affermazione della sicurezza di una plastica spaziale. Anche il chiudere una superficie con un piano più alto della superficie stessa sazia forse giustificato dall'interesse nello stesso modo ma, dal nostro punto di

vista nessuna di queste due soluzioni ci sembra giustificabile. Queste le nostre impressioni sulla mostra. Non sappiamo se Fede Chetzi penserà in queste sue iniziative. Il consiglio che le diamo è quello di presentare una per noi tutti gli architetti che lo meritino e di invitare ancora un gruppo, anche se strettamente in limiti di un tema realistico, quel mobile semplice che rappresenti, accanto ad una concezione irrisolvibile, anche un risultato di costo corrispondente alle condizioni economiche normali. Noi vorremmo che la produzione di lusso, intesa come alta capacità esecutiva (nostra vera materia prima), fosse esclusivamente riservata all'exportazione verso quei mercati che la possono assorbire — e darsi per questo mezzo della valuta — e che invece all'interno tutta la nostra attività fosse dedicata ad ottenere un massimo di bellezza (abb tutti sappiamo che la bellezza ha un costo), pur rimandando entro quelle condizioni concrete di costo, alle quali deve rispondere la nostra vita. Enrico Favre, arch.

croyons en l'esprit, mais nous voulons qu'il s'incarne. Et autrement, nous aimons la viande, mais nous sommes végétariens. La fleur qui donne du fruit est notre idéal ; l'excès de la raison ne convainc pas, ni les excès de la matière. Le nudisme, l'absolu, le rationalisme, le fanatisme ne sont pas pour la majorité des Italiens »<sup>11</sup>

Du côté français, ce sont les années cinquante qui marquent le début d'un design plus innovant, qui se détache de plus en plus de l'artisanat artistique promu par la SAD, et ce grâce au renouvellement effectué par l'UAM<sup>12</sup>. Il y a d'abord l'exposition mineure à la T8 (Triennale de 1947) concentrée sur les *Formes Utiles*, et organisée par Charlotte Perriand<sup>13</sup>, puis celle de 1951. La IX<sup>e</sup> Triennale consacrée à *L'Unité des arts* en même temps qu'au *Produit standard* présente une forte section française dirigée par Jean Prouvé, qui réalise, en collaboration avec son frère, le stand « avec les mêmes éléments préfabriqués qui sont produits en série pour la reconstruction française : une charpente en tôle cintrée, libre de tout préjugé décoratif, soutient une plate-forme qui remplit la double fonction de rendre la circulation possible et de diviser l'espace »<sup>14</sup>. Dans cet espace, on trouve les meubles en série de Perriand, Prouvé, Gascoïn, Renou pour *Formes Utiles* et l'UAM, qui traduisent sa mission de politique fonctionnelle dans le contexte de la reconstruction :

« L'UAM propose une rationalisation de la construction pour atteindre à l'économie, une normalisation pour entrer dans le cadre de la production en série, une utilisation de toutes les possibilités que nous offre la science moderne, exploitant aussi bien la richesse des matériaux naturels (...) que la nouveauté des matières innombrables dont nous comble l'industrie. (...) L'UAM propose une rationalisation de l'équipement de nos maisons pour alléger les tâches ménagères de la femme, une organisation du logis qui dépasse considérablement les buts purement artistiques adoptés à cette époque et qui répond à ce propos : un bel outil est un outil efficace » (Manifeste de 1949)<sup>15</sup>.

Dans ce cadre sont exposées les maquettes et les photographies des interventions dans les villes endommagées par la guerre à la fois en termes de bâtiments et d'intérieurs normalisés (Toulon, Marseille, Le Havre). L'art visuel est aussi présent sous forme de gravures : les estampes originales de Léger, Picasso, Braque, Matisse, et des livres d'art avec des textes de Malraux, Eluard,

**11** L. Borgese, « Prefazione », dans Guglielmo Ulrich (dir.), *Arredatori contemporanei*, Milano, Ulrich, 1949, s.p.

**12** A. Despond-Barré, *UAM : Union des artistes modernes*. Paris, Éd. du Regard, 1986.

**13** *Catalogo della VIII Triennale di Milano*, Milan, Triennale, p. 253.

**14** *Nona Triennale di Milano. Catalogo*, Milan, Triennale, 1951, p. 255.

**15** Red. « Prix utile », *Art Utile*, 1950, p. 54.

Cassou etc, selon la ligne tracée par les éditions Mourlot et Maeght pour la diffusion de l'art contemporain. Enfin, dans des *Vitrines Parures* les entreprises du luxe – encore Hermès, Christofle, Baccarat – présentent l'excellence du haut de gamme, au moyen d'un métissage renouvelé avec l'art (porcelaine produite par Christofle et décorée par Cocteau et Masson)<sup>16</sup>. Une dernière contribution française est la participation de son « noble père » aux activités culturelles : on trouve effectivement le nom de Le Corbusier parmi les intervenants des conférences données au colloque *De divina proportione*.

Parallèlement au Traité de Paris sur la libre circulation des matériaux PRIME (CECA, signé le 8 avril 1951 entre la France, l'Italie, l'Allemagne, la Belgique, la Hollande, le Luxembourg), qui stimule l'intérêt pour la production industrielle, autant les architectes et les designers que, en résonance avec la Triennale de la même année, les critiques, les entrepreneurs et les commerçants commencent à se tourner vers les produits italiens faits en série plutôt que réalisés selon le mode artisanal ou semi-mécanisé, jusque-là célébrés. Durant la triennale de Milan, Michel Schulmann découvre le siège *Lady* de Zanuso édité par Arflex, et entame le processus qui l'amènera à l'ouverture, en 1955, de Arflex France et de Mobilier International, dans le but d'importer et de produire en série des objets emblématiques du design international<sup>17</sup>.

Une synthèse de la section italienne à l'exposition milanaise, dont l'organisation est confiée à Albini, est présentée l'année suivante chez Christofle à Paris ; cette exhibition mêle la production artistique/artisanales (céramiques, verreries, bijouterie, tissus, émaux, vanneries) et industrielle dans laquelle « la valeur esthétique (...) se retrouve d'ailleurs dans les objets soumis aux exigences de l'organisation industrielle »<sup>18</sup>. En outre, l'attention de la presse spécialisée pour de telles contributions se développe parallèlement : les numéros de juin 1952 et juillet 1953 de *L'Architecture d'aujourd'hui* sont entièrement consacrés à l'Italie<sup>19</sup> ; ils présentent un aperçu complet de l'architecture – populaire et destinée aux classes moyennes –, de l'urbanisme, des jardins – avec une consécration donnée à Pietro Porcinai – et du design – décoration des intérieurs et des objets simples –, réalisé en collaboration avec les revues italiennes *Architetti*

**16** *Nona Triennale di Milano*, cit. p. 265.

**17** M. Schulman, *Histoire d'une vie, 60 ans de mobilier contemporain*, Paris, Connaissance & Mémoires, 2004 ; la fondation de Arflex France (1955) est destinée à importer le siège *Lady*, tandis que la création de SICAF (société Industrielle et Commerciale pour l'Aménagement du Foyer) a pour fonction l'importation de mobilier scandinave et italien ; Red., « Arflex-France », *Architecture d'aujourd'hui*, 1956, 66, p. XLIII ; Red., « Nouveau magasins pour la diffusion de meubles et objets modernes », *Aujourd'hui*, 1957, 13, p. 89.

**18** Red. « La Triennale de Milan à Paris », *L'architecture d'aujourd'hui*, 1952, 42-43, p. V.

**19** Les numéros 41 (juin 1952) et 48 (juillet 1953) sont intitulés *Italie 1 et 2*.

(sic.), *Domus*, *Metron*, *Prospectivi* (sic.), *Rassegna critica di Architettura*, *Spazio et Urbanistica*. Le côté architectural explore soit les effets du Néoréalisme, soit le rôle de l'État dans la reconstruction, soit le début du Neoliberty et les relectures critiques du Rationalisme international. L'esprit général est celui d'une volonté de souligner une image italienne de construction bien faite. Celle-ci se penche sur la tradition de la maison méditerranéenne, alpine ou de la vallée du Po, en accord avec les écrits de Rogers<sup>20</sup> sur l'union entre les différentes échelles du projet et sur la nécessité d'ancrer le nouveau sur la culture artistique et architecturale nationale. Dans le premier numéro du magazine français, le choix de l'équipement de la maison est beaucoup plus répandu que celui apporté à Paris par Fede Cheti, tandis que les auteurs des textes sont plus orientés vers une vision industrialisée: les noms de Viganò, Zanuso, Gregotti, sont ajoutés à ceux de Mollino, Minoletti, Ponti (d'ailleurs ici absent)<sup>21</sup> (fig. 2).

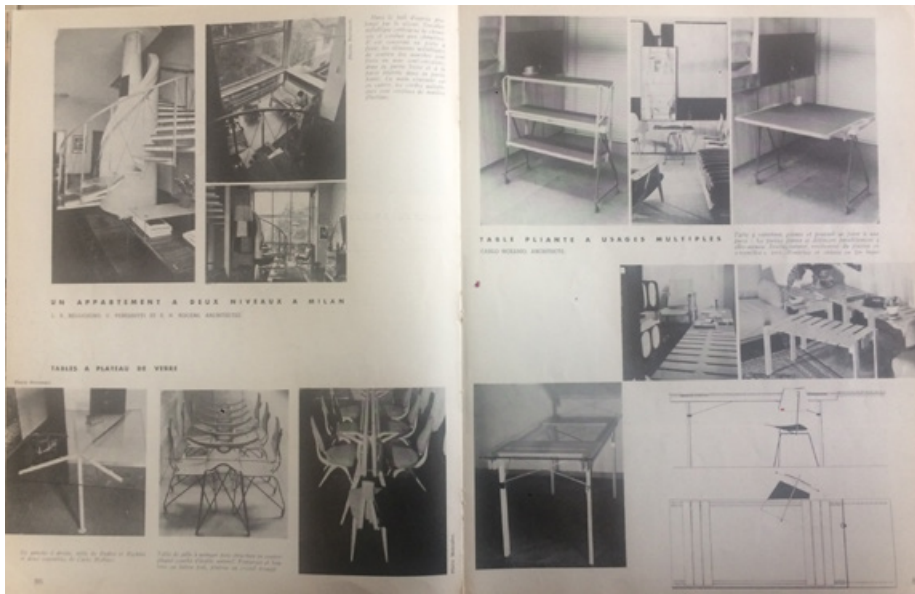


Fig. 2. Double page du numéro spécial consacré à l'Italie, *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1952, 4, p. 86-87.

**20** des nese est surely an original print, the others... Ariscal Ernesto Nathan Rogers, directeur de *Casabella-Continuità* et *lieber-meister* et issu d'une génération entière d'architectes, est l'auteur du célèbre aphorisme « Dal cucchiaino alla città » (de la cuillère à la ville); E.N. Rogers, « Ricostruzione dall'oggetto d'uso alla città » *Domus*, XVII, n° 215 (1946), p. 2-5.

**21** I. Gardella, « Meubles et éléments d'équipement », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1952, 4, p. 84-93.

## Doctrine italienne, image brouillée de la France

Dans le deuxième numéro, en plus de la poursuite de l'analyse de l'architecture par types (bâtiments publics, bureaux, hôtels, écoles, musées, bâtiments industriels en béton armé) une longue synthèse sur le design industriel est confiée aux frères Castiglioni<sup>22</sup>. Leur réflexion anticipe ce que sera le choix des 150 objets qui occuperont la revue à la suite de la X<sup>e</sup> Triennale de Milan en 1954, la *Rassegna internazionale dell'Industrial Design*<sup>23</sup>; la sélection a été faite sur la base de paramètres tels que l'excellence de la conception, la correspondance entre forme et fonction, l'innovation dans le processus de production, la compétitivité sur le marché. En avance sur ce qu'ils vont faire à la Triennale, les Castiglioni mettent en évidence deux des caractéristiques les plus typiques du design italien : d'une part, le fait que ses auteurs soient des architectes ou des techniciens industriels et, d'autre part, sa qualité formelle désormais reconnue. Cependant, ils préviennent :

« La critique et l'auteur du projet ne doivent pas se laisser abuser par l'aspect plaisant d'une forme : ils doivent analyser, étudier les fonctions, l'usage, la réalisation pratique, le matériel, les nécessités de la production en série, les prix, etc. Et tant qu'ils n'ont pas pris connaissance des ces différents aspects du problème, ils ne doivent pas se considérer comme satisfaits de leur œuvre, qu'elle soit créatrice ou critique<sup>24</sup>. »

En effet, le propos de la presse spécialisée française après la dixième Triennale correspond à la déclaration d'intention de ses commissaires<sup>25</sup>. Les objets italiens qui appartiennent à l'exposition sur le design industriel sont caractérisés à la fois par des formes précises, sculpturales et principalement arrondies, et par des fonctions élémentaires : soin du corps avec les équipements sanitaires de Ponti produits par Ideal Standard, alimentation avec les services à vaisselle de Richard Ginori, sièges récompensés par le Compasso d'Oro par De Carlo, et éclairage par Sarfatti pour Arteluce<sup>26</sup>. Le magazine recueille la présentation d'Alberto Rosselli, l'un des commissaires, et directeur du nouveau magazine

**22** A. et P. G. Castiglioni, « Le dessin industriel italien », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1953, 48, p. 88-94. Les deux numéros de la revue (41 et 48) consacrés à l'Italie (architecture, décoration et design) sont réalisés en collaboration avec Vittoriano Viganò.

**23** A. Rosselli, « Industrial Design alla X Triennale », *Stile Industria*, 1954, 2, p. 2-7.

**24** A. et P. G. Castiglioni, « Le Dessin industriel », *op. cit.*, p. 88.

**25** Red. « Dixième triennale de Milan », *Architecture d'aujourd'hui*, 1954, 52, p. XI, 39; Red. « Dixième Triennale de Milan », *Aujourd'hui*, 1955, 1, p. 53.

**26** A. Rosselli, « Section de l'industrial Design », *Aujourd'hui*, 1955, 1, p. 72-76.

*Stile Industria*, le premier en Italie dédié exclusivement au « Design industriel, graphique et packaging »<sup>27</sup>.

En revanche, à l'occasion de la Triennale, l'image de la France est soulignée dans la revue *Domus* avec un bilan assez critique :

« La section française à la Triennale a donné une idée de la grande richesse des sujets, en termes d'art et de production artistique, qu'a ce pays, même si on en a une idée imprécise. De cette section française on extrait mentalement une collection de noms et d'œuvres qui ont une très forte attraction ; pourtant la France n'a pas donné à la Triennale cet autoportrait, exact et unitaire, que certains petits pays ont pu développer. La France est grande, pour l'art qu'elle produit et pour ce qu'elle assimile et héberge : mais son attrait naturel et son passé récent illustre, peut-être la rendent-elle négligente face à ces comparaisons dans lesquelles au contraire les autres pays essayent, et ont pris des mesures géantes, et restent en alerte<sup>28</sup>. »

Les objets qui illustrent le numéro de cette revue sont les affiches de l'école française (Carlu, Nathan et Savignac), une sculpture de Pevsner, un graphisme de Léger, des tapisseries de Vasarely et Herbin, et seulement deux objets : un fauteuil en bambou et rotin et une machine à coudre Brandt (**fig. 3**). Pourtant la présentation officielle du comité d'organisation dresse un panorama extrêmement complet, dans lequel apparaissent tous les secteurs habituels : l'urbanisme pour la reconstruction, la préfabrication, l'équipement pour les intérieurs. Mais, bien qu'en accord avec les deux thèmes de la manifestation (relation avec les arts et esthétique industrielle), les exemples proposés sont la contribution peu récente de Le Corbusier à Marseille et une série d'objets empruntés à *Formes utiles*<sup>29</sup>. Au final, ces éléments fournissent une image globale pas très innovante, certes ponctuée d'excellences artistiques, comme dans les éditions précédentes, et « encadrée » par la programmation d'État.

L'édition suivante, en 1957, voit encore un croisement entre l'Italie et la France : Ponti organise à la galerie Christofle une exposition d'œuvres architecturales et décoratives intitulée *Formes idées d'Italie* qui, d'une certaine manière, nie l'approche internationale et réaffirme le mélange architecture, artisanat et art, tel que défini par la vision nord-américaine et toujours soutenu par lui<sup>30</sup>. Le

**27** A. Rosselli, « Stile Industria », *Domus*, 1954, 292, s.p.

**28** Red., « La Francia alla Triennale », *Domus*, 1954, 300, p. 44-45.

**29** « Francia » dans *Decima Triennale*, Milano, Triennale, 1954, p. 172-192.

**30** Red., « Nella mostra "Formes Idées d'Italie" a Parigi », *Domus*, 1957, 329 p. 25-30 ; Red. « Formes et idées d'Italie », *Architecture d'Aujourd'hui*, 1956, 69, p. V.

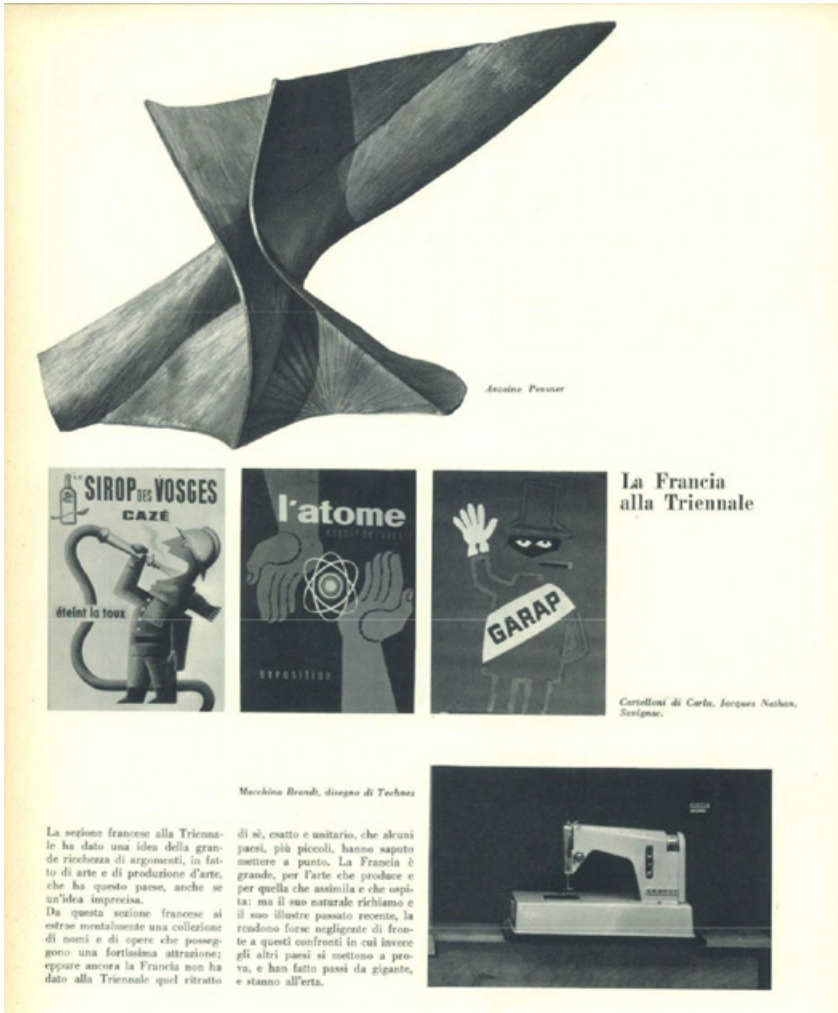


Fig. 3. «La Francia alla Triennale», *Domus*, 1954, 300, p. 44.

gratte-ciel Pirelli in construction et les objets résultant de ses collaborations avec De Poli pour les émaux, Melotti pour la céramique et Sabbatini pour l'orfèvrerie, définissent et renforcent l'image qui est configurée comme « Style italien ». À cette occasion, une conférence est organisée à l'École de Commerce de Paris avec la participation de l'ancien ministre de la Reconstruction Claudius Petit – responsable des délégations françaises à la Triennale et ancien élève de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris –, Le Corbusier et Ponti. Ce dernier invoque « la vocation éternelle de l'Italie », qui ne signifie pas l'exaltation d'un lien avec la tradition, mais plutôt une invitation à voir que

« tout est simultanément dans notre culture. Dans cette époque merveilleuse, qui est même la plus merveilleuse que l'on n'ait jamais connue. Nous devons être reconnaissants, non seulement aux architectes, mais aussi aux industriels comme Adriano Olivetti qui fit dresser un plan d'urbanisme... Après l'époque romantique du Futurisme que vous connaissez bien en France, le mouvement actuel italien a pris sa force ici, chez vous, en France. Il a pris son origine dans le magazine L'Esprit Nouveau, le CIAM, et, Mr. Le Corbusier, dans toutes vos œuvres et vos actions<sup>31</sup>. »

Le Corbusier répond avec gentillesse et s'adresse aux futurs industriels et commerçants en leur recommandant son ouvrage sur l'urbanisme *Trois Établissements humains* en faveur de la création de la Ville Linéaire et, en conséquence d'une esthétique industrielle.

Dans la lignée de cette exhortation, les magazines français commencent à publier d'une part des objets italiens fabriqués avec des techniques traditionnelles qui expriment des formes modernes – par exemple dans la vannerie –, d'autre part, des objets complètement standards – comme les chaises démontables – suivant l'idée que les deux types ensemble peuvent aider à définir le principe, justement, d'une esthétique industrielle<sup>32</sup>. La participation française à la XI<sup>e</sup> Triennale, à propos de laquelle la presse italienne est presque silencieuse, tout en présentant quelques exemples d'objets « hybrides » à mi-chemin entre le traditionnel et le contemporain – le bambou par exemple –, et d'autres en ligne avec *Formes utiles* (par exemple les produits Puiforcat), continue de donner l'impression de suprématie artistique, avec force tapisseries de Le Corbusier et Vasarely, œuvres sur émaux par Braque et Manessier, sculptures de Zublena et Étienne Béothy, livres d'art, meubles de Paulin, tandis que d'autres objets apparaissent parfois trop similaires aux productions scandinaves, nord-américaines ou italiennes contemporaines<sup>33</sup>. D'ailleurs, certains éléments de l'exposition

**31** Red., « "Formes Idées d'Italie" – Conférence à l'école supérieure de Commerce », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1957, 74, p. V.

**32** « Vannerie Italienne », « Équipement de l'habitation, à la XI<sup>e</sup> Triennale di Milano », *Aujourd'hui*, 1957, 15, p. 84-85, 88-93; La revue, en 1957, a publié beaucoup d'éléments sur l'Italie, surtout des exemples qui représentent bien la ligne éditoriale d'une rencontre entre l'art et la technique: « Présentation d'éléments mobiliers de la triennale de Milan à Paris », *Architecture d'aujourd'hui*, 1957, 74, p. VII, 43; V. Vigano, « 33<sup>e</sup> foire de Milan » *Architecture d'aujourd'hui*, 1955, 3, p. 86 et encore, le long article sur l'exposition imaginée par Ponti à Côme, Red. « Couleurs et formes de la maison d'aujourd'hui. Villa Olmo. Como », 1957, 14, p. 84-97, ou sur les nouveaux showrooms, Red, « Magasins de meubles en Italie », 13, p. 74-91.

**33** Comité d'organisation (Pres. Leon Baretty), « Francia », dans *Undicesima Triennale*, Milan, Triennale, 1957, p. 223-229. Archives de la Triennale de Milan, TRN\_XI\_15\_0774-0789.

sont présentés de nouveau à Paris en 1957, dans une petite reconstitution de l'événement à l'occasion de l'ouverture d'une nouvelle boutique de *Mobilier International*<sup>34</sup>.

## Une promotion institutionnelle face à une unité continue

Selon la perception étrangère, notamment à l'occasion des expositions internationales, la France semble emprunter deux voies : celle de la prévalence de la recherche formelle, fondée sur une tradition d'excellence dans les réalisations ; et celle de l'orthodoxie industrielle représentée par des institutions telles que le Centre national d'art appliqué contemporain (CNAAC, 1966), le Centre de Création Industrielle (CCI, 1969)<sup>35</sup> ou des organismes professionnels tels que l'Union nationale des industries françaises de l'ameublement (UNIFA, 1960)<sup>36</sup>. Très peu de personnalités individuelles sont relatées par la presse, spécialisée ou non. On peut citer Roger Tallon, Pierre Paulin et quelques autres, qui bénéficient de la promotion – encore une fois publique – tentée à travers des expositions spécifiques : *Antagonismes 2 : l'Objet* au musée des Arts décoratifs en 1962<sup>37</sup>, *Le Design Français*<sup>38</sup> portée par CCI en 1971 ou encore *France is Colour* à Londres en 1974. Tandis que la première manifestation est exclusivement centrée sur la contribution des artistes, la seconde est axée sur une aspiration à démontrer que « Le Design Français est sorti de son ghetto. Il n'est plus le jouet de prédilection des chapelles. Il est maintenant suffisamment adulte pour échapper à ceux qui l'ont jalousement porté et je n'en vois pas de meilleurs justification que sa

**34** V. Viganò, « Présentation d'éléments mobiliers de la triennale de Milan à Paris », *Architecture d'Aujourd'hui*, 1957, 74, p. VII, 43.

**35** R. Guidot, *Histoire du Design 1940-2000*, Paris, Hazan, 2000, p. 205.

**36** M. Rouard, F. Jollant-Kneebone, (dir.), *Design français 1960-1990, Trois décennies*, Paris, Centre George Pompidou, 1988, p. 94.

**37** Édité par Francois Mathey, avec 485 notices d'objets commandés spécialement pour l'exposition aux artistes : Jean Arp, Jean Dubuffet, Max Ernst, Giacometti, Ipousteguy, Meret Oppenheim, Man Ray, Dorothea Tanning, etc., représentent clairement la tendance « artistique » et expérimentale du projet français ; C. Millet, « Art et design, ratages et chassés croisés » dans Rouard, Jollant-Kneebone, *Design français*, cit., p. 54-63.

**38** La seule exposition du CCI est concentrée exclusivement sur la production française, tandis que les autres constituent une sélection thématique de la scène internationale. Elle est organisée en plusieurs sections : Action auprès du Public, Architecture industrialisée, Couleur, Transports, Mobilier urbain, Matériel lourd et machines outils, électronique – Informatique, Télécommunications, Habitat, Objets, Logotypes, Images de marques et Programmes audiovisuels. De brèves présentations des créateurs nous révèlent que la plupart ont une formation dans les arts décoratifs, les arts appliqués, les arts visuels. CCI, *Design Français*, Paris, CCI, 1971.

présence prochaine au Centre du Plateau Beaubourg où il aura sa part entière au sein de toute la création française»<sup>39</sup>.

Si la première moitié des années soixante était caractérisée par un retour général à l'ordre, le début de la décennie suivante, grâce aux participations de Tallon<sup>40</sup> et d'autres designers, marque un nouveau tournant dans la définition du caractère national, notamment par rapport à l'Italie. En 1967, aux Galeries Lafayette à Paris, une grande exposition commerciale est organisée par *Domus*: *Formes Italiennes* couvre 2 000 mètres carrés au 5<sup>e</sup> étage du magasin et attire, pendant moins d'un mois (11 mars-1<sup>er</sup> avril), un grand nombre de visiteurs et d'acheteurs. Dans la présentation, Ponti écrit :

« Pourquoi Formes Italiennes? Parce que DOMUS, à coté de la valeur d'exécution et l'utilité, met l'accent sur les valeurs d'imagination et expression des formes et couleurs. Dans l'égalité de civilisation, à laquelle nous tous aspirons comme idéal humain, chaque nation développera heureusement les expressions de son génie<sup>41</sup>. »

Les 101 architectes et 103 entreprises exposés représentent les « trois expressions » du design italien : production de masse, production artisanale, pièces uniques<sup>42</sup> (fig. 4). On trouve des projections d'images architecturales, des contributions d'artistes contemporains (par exemple Fontana), de la mode et des gourmandises (dégustation d'*espresso*). Les photos qui sont prises durant l'événement montrent de nombreuses personnalités du monde de l'art et de la culture français et italien, dont Pierre Restany, qui était alors un des rédacteurs de *Domus* en charge du secteur des arts.

C'est à lui, ainsi qu'au succès de l'exposition parisienne, que le grand reportage sur la France, qui apparaît dans un numéro de *Domus* de la même année, trouve probablement sa raison d'être<sup>43</sup>. Dans les pages du magazine italien, figurent une analyse précise de l'architecture préfabriquée, du design industriel, du design d'intérieur, mais aussi des atmosphères et environnements artistiques, dominés par le Nouveau Réalisme. Y émerge une image très nette du design français, imprégnée une fois de plus d'un univers artistique plutôt qu'architectural. Prouvé y est – et ce n'est pas la première fois – examiné avec

**39** F. Mathey, « Postface », *ibid.* s.p.

**40** J. de Noblet, « Francia: moderno e postmoderno alla francese », dans E. Castelnovo (dir.), *Storia del disegno industriale vol. 3*, ed. Electa, Milano, 1989, p. 113-115.

**41** G. Ponti, « Présences d'Italie. Domus. Formes Italiennes. Style meubles artisanat », *Domus* 1967, 446, s.p.

**42** G. Ponti et red., « A Parigi Domus Formes Italiennes », *Domus* 1967, 450, p. 11-91.

**43** *Domus* 1967, 452, avec des interventions de Jean Prouvé, Sottsass, Aulenti, Mourgue, Tallon, Restany.



Fig. 4. «Domus. Formes Italiennes», *Domus*, 1967, 450, p. 22.

précision et admiration (il faut se rappeler qu'en Italie, un débat animé est en cours sur la préfabrication de qualité). La plume piquante, mais jamais vraiment toxique, de Sottsass raconte les maisons d'artistes, de galeristes, d'architectes et

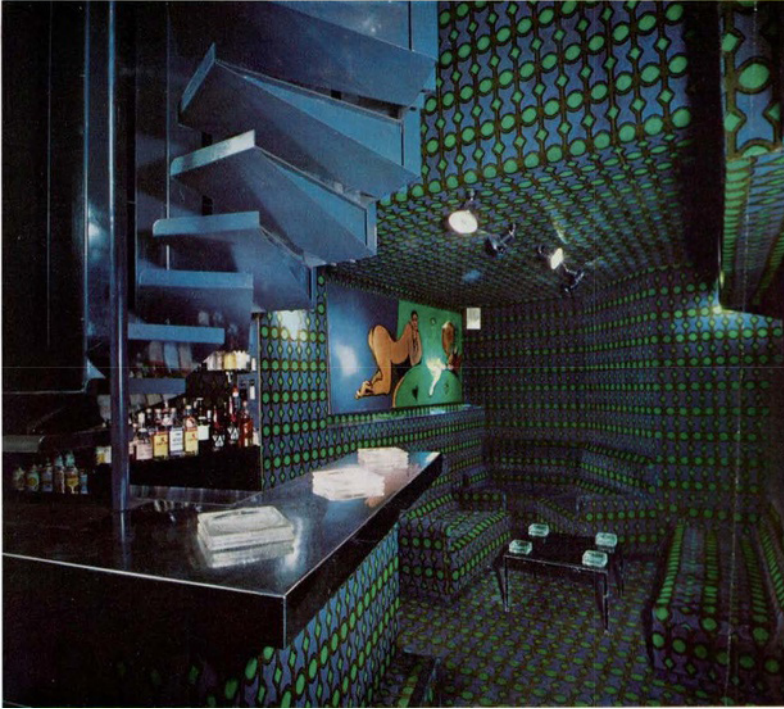


Fig. 5. La maison Boto et Vardanega, *Domus* 1967, 452, p. 16.

de designers les plus *up to date*<sup>44</sup> : entre autres, la salle à manger de la maison de Vasarely provoque un certain malaise – dit-il – à cause de son ordre, sa propreté, sa symétrie et sa certitude qui expriment l’existence de la tridimensionnalité et de la vérité que cette certitude apporte. Il demande ensuite si les environnements technologiques par les artistes cinétiques Boto et Vardanega représentent une véritable vision du futur ou un bric-à-brac moderniste (fig. 5). Enfin, parlant de la maison d’Emmanuelle Khanh et de son mari Quasar Khanh, il affirme que c’est la seule maison conçue par des professionnels du projet et la seule qui développe un nouveau discours sur le design d’intérieur. Par exemple, l’utilisation de matériaux modernes pour expérimenter une nouvelle ergonomie et non pour créer des formes étonnantes<sup>45</sup>. Le showroom Olivetti du faubourg Saint-Honoré (Gae Aulenti, 1967) est illustré également en soulignant la dimension « magique » et, en somme, artistique, opposée à la précision des

44 E. Sottsass jr., « From France with love. Case d’artista a Parigi », *ibid.*, p. 10-31.

45 M. Dessauce (dir.), *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in ‘68*, New York, Princeton Architectural Press, 1999 ; S. Topham, *Blowup: Inflatable Art, Architecture and Design*, Monaco, Prestel, 2002 ; C. Corsini, « Design pneumatico », *Domus*, 1968, 462, p. 62-63.

mécanismes des machines à écrire et des calculatrices<sup>46</sup>. Quant au choix des personnalités individuelles servant à illustrer le propos, il se focalise sur Olivier Mourgue et Roger Tallon. Le premier est défini comme un jeune concepteur « génial » d'intérieurs futuristes, le second comme le père tutélaire du design français, responsable à la fois d'objets performants et technologiquement innovants, ainsi que d'expérimentations graphiques et artistiques. Il n'est pas étonnant alors que le numéro se termine par un article de Restany – en français – qui, au cri de *Paris bouge!*, retrace l'avènement de Paris capitale de la culture et de la créativité. Il souligne l'« indifférence » vis-à-vis de New York, qui se traduit par une grande liberté d'action et la possibilité de superposer les générations. L'École de Paris, les Nouveaux Réalistes et enfin une troisième génération variée et aux multiples facettes, racontée dans ses contradictions par la rédaction de *Domus*, se prêtent à la recherche d'un fil d'Ariane encore à trouver car « un fait en tout cas est certain : en contradiction avec les prévisions les plus pessimistes et dans une période cruciale pour l'avenir de la culture française, Paris, enfin, bouge »<sup>47</sup>.

### La recherche d'un fil d'Ariane, entre art et série

La tâche de tracer le fil d'Ariane semble avoir été reprise par le CCI, fondé en 1969. Celui-ci débute avec l'exposition programmatique *Qu'est-ce que le design?*, une question jugée indispensable face à la grande liberté et le peu de clarté sur les limites / tâches du design. Se penchant sur toutes les organisations pour la promotion et la connaissance du design existant jusqu'alors et ayant un rôle actif, le CCI se présente comme un centre de documentation qui regroupe des designers, des intellectuels, des industriels, des consommateurs, des associations. Afin de définir son champ d'action, il s'est adressé à cinq designers qui semblent représenter la variété des approches du problème au niveau mondial et qui expliquent leur point de vue dans cinq entretiens<sup>48</sup>. Il s'agit de l'Italien Joe Colombo, de l'Américain Charles Eames, de l'Allemand Fritz Eichler, du Danois Verner Panton et du Français Roger Tallon. Une introduction, sorte de généalogie, est livrée par le critique et philosophe Henri van Lier. Le choix des interlocuteurs – toutes des personnalités, sans aucun doute – reflète une vision privilégiant les aspects théoriques. Elle tente de définir la catégorie de créativité appliquée à la production, en utilisant des outils d'interprétation secondaires

<sup>46</sup> G. Aulenti, « Un ambiente di apparenza magica », *Domus* 1967, 452, p. 32-37.

<sup>47</sup> P. Restany, « Paris bouge! », *ibid.*, p. 51-52.

<sup>48</sup> C.C.I., « Qu'est-ce que le centre de création industrielle? », dans *Qu'est-ce que le design?*, Paris, CCI, 1969, s.p.

par rapport à la discipline du projet. Colombo, le plus hétérodoxe designer du panorama italien (pas d'études d'architecture, un début en tant qu'artiste<sup>49</sup>), fournit une définition qui part des petites interventions du designer en tant que leviers pour provoquer des changements à toutes les échelles, y compris urbaines<sup>50</sup>. Le lien « forme-fonction » est réinterprété en termes de forme, comme une conséquence de la signification, au sens sémiologique, du rôle du designer, perçu comme une sorte d'épistémologue, substantiellement indépendant des autres disciplines et du client. Cette position théorique est cependant un contrepoint par rapport à une option claire en faveur de la production industrielle, avec l'utilisation de matériaux plastiques et une vente par le biais de grands réseaux (**fig. 6**). Colombo exprime là un programme et un vœu, à une époque où, en France comme en Italie, après la protestation et l'occupation de la Triennale de 1968, le système production-biens est fortement remis en question. Un autre espoir, d'un aspect différent mais non divergent, est porté par Tallon, qui dénonce son malaise vis-à-vis de l'industrie – et des industriels – français, de l'école, et des « prédicateurs » de telle ou telle théorie académique. Il propose alternativement une approche très pragmatique, technique (**fig. 7**), visant à se préparer à affronter les limites du développement, telles qu'elles seront définies à cette époque<sup>51</sup>. Une théorisation aussi péremptoire et proche des positions de l'école d'Ulm (qui venait de fermer), ne semble pas être alignée – et paraît même en contradiction – avec ce qui se passe dans la production française.

L'année précédente, durant la Triennale du Grand nombre, la France a présenté une « grande revue des produits en série et des « multiples » d'art. On y notait l'extraordinaire présence de l'énorme « siège » de César. Cette « expansion » de seize mètres de longueur, bicolore, en polyuréthane a créé un hors-échelle excitant, à la fois conceptuel et dimensionnel » (**fig. 8**) avec un encadrement graphique par Jean Michel Folon<sup>52</sup>.

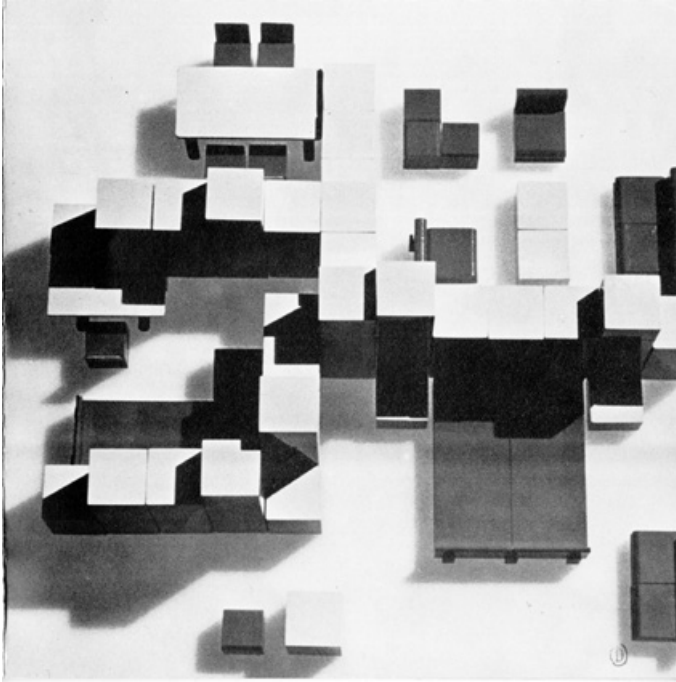
Alors qu'elle présente un grand nombre d'objets et de systèmes de logement conçus par Colombo, la presse spécialisée italienne ne publie seulement de la

**49** Il est une exception en Italie jusque dans les années quatre-vingt. Voir F. Bulegato, E. Dellapiana, *Il design degli architetti italiani 1920-2000*, Milan, Electa, 2014.

**50** En 1965, dans un numéro du magazine *Edilizia Moderna* (85), dirigé par Gregotti, et entièrement dédié au design, la même formule des interviews est utilisée pour donner un espace d'expression à une douzaine de designers italiens. Leur conclusion est que l'architecture peut et doit être gérée par les designers, les architectes et les urbanistes « traditionnels » ayant échoué dans leur tâche.

**51** D. Forest, F. J. Kneebone (dir.), *Roger Tallon, le design en mouvement*, Paris, Musée des arts décoratifs, 2016 ; Voir le Club di Roma, fondé en 1968, qui a commandé un rapport au MIT sur les limites du développement, dont les résultats ont été publiés en 1972.

**52** Red., « Le Nazioni », *Domus* 1968, 466, p. 28-29.



**Fig. 6.** Joe Colombo, Système modulaire en stratifié plastique, dans *Qu'est-ce que le design?*, Paris, CCI, 1969, s.p.



**Fig. 7.** AriscalTallon, Metro de Mexico, dans *Qu'est-ce que le design?*, Paris, CCI, 1969, s.p.



Fig. 8. Section française au XIVème Triennale, *Domus* 1968, 466, p. 28.

sélection française que le fauteuil à coquille en fibre de verre de François Arnal conçu en collaboration avec le Mobilier National (p. 49), et le *Helicotube*, une cabine de douche en acrylique conçue par Lionel Morgaine et produite par Les Marbriers et Carreleurs Réunis (p. 52). Les costumes inspirés des tenues d'ouvriers créés par Michel Schreiber et Patrick Hollington, et les robes en tissu synthétique par Paco Rabanne, suscitent un certain intérêt auprès des spécialistes de la mode, mais, en fait, ne font que confirmer la vocation des produits français pour le luxe et les lieux liés à « l'esprit français ». Enfin, le produit de série est représenté par le téléviseur Teleavia (1963) signé Tallon, par le briquet Cricket (1965), par un cendrier en plastique d'Alexandre Lebel et par quelques équipements urbains de Monpoix, Ragonot et consorts<sup>53</sup>, soient plus ou moins les mêmes objets qui seront montrés à l'exposition qui se tiendra en 1970 au Design Center de Londres à l'occasion du VI<sup>e</sup> congrès de l'ICSID (International Congress of Societies of Industrial Design). Encore une fois, c'est la ligne de la « libre créativité », bien représentée par l'installation de César, qui apparaît comme le marqueur de la production française sur la scène internationale, sans oublier la couture, qui constitue le véritable pivot de l'excellence hexagonale depuis l'après-guerre, même si, surtout en Amérique du Nord, l'aspect aristocratique des réalisations des stylistes français commence à apparaître, pour le public et pour

53 Archives de la Triennale de Milan, TRN\_14\_04\_0178-0205.



Fig. 9. Couverture de LIFE Magazine, Decembre 1961.

les critiques, moins intéressant que, par exemple, l'esprit des couturiers Italiens, qui exportent une image des vêtements beaucoup plus simple et abordable: célébrant la primauté de l'Italie sur les autres pays européens, un journaliste anonyme déclare, à propos du défilé des sœurs Fontana à Hollywood: « Italian Look Prettier than the Paris Look »<sup>54</sup> (fig. 9).

## Conclusion

Le design français est reçu à l'étranger, et en Italie en particulier, comme un ensemble sans compacité dans lequel la « forme libre » constitue certes un degré exceptionnel de liberté créatrice, mais aussi une faiblesse en termes d'image. Les contradictions italiennes sont abordées et résolues par la gigantesque et bien connue exposition du MoMA, *Italy: the New domestic Landscape* en 1972<sup>55</sup>, dans laquelle les catégories du « good » et du « radical » design sont surmontées et se chevauchent – tout comme celles peut-être de l'architecture et du design. En revanche, les contradictions françaises – des produits à forte composante

<sup>54</sup> *Italy Creates*, Rome-New York, Italian Ministry for Foreign Trade, 1953, citation du *Washington Post*, September 16, (1951); E. Dellapiana, « Italy creates », *op. cit.*, p. 35.

<sup>55</sup> E. Ambatz, (dir.), *Italy: the New Domestic Landscape. Achievements and Problem of Italian Design*, New York, MoMA, 1972.

industrielle et d'autres à très haut niveau artistique – continuent sur deux voies parallèles et différentes.

En 1970, le CCI organise au Louvre, en collaboration avec Cassina et B & B, l'exposition *Nouveaux espaces*, avec deux chambres conçues et construites par Gaetano Pesce et Quasar Khahn. Tandis que Pesce conçoit son exposition en matériaux synthétiques, « un rite de dérision dans lequel l'objet déifié, placé sur un autel, encensé, inséré dans un fond sonore, illuminé comme une icône, apparaît dans sa pompe, vénéré et invitant »<sup>56</sup>, Khahn travaille sur les pneus (fig. 10). Les deux contributions relèvent de la conception la plus artistique et la plus conceptuelle du design radical. Dans les mêmes années, des groupes comme Utopie, Architecture Principe ou Yona Friedman livrent une bataille qui est surtout politique, sans opérer de distinction entre les différentes échelles du projet. Le CCI tente de s'orienter vers l'échelle urbaine à travers des enquêtes et des expositions sur les espaces publics, mais celles-ci, à quelques exceptions près, se caractérisent par une ouverture internationale<sup>57</sup>.



**Fig. 10.** Quasar Khahn, environnement *Aerospace* à l'exposition *Qu'est-ce que le design ?*, CCI, Paris, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, 24 octobre 1969 - 15 janvier 1970. Ph. Maurice Hogenboom, *Vogue*, Jan. 1970.

**56** Red. « La C&B Italia e Cassina al Louvre », *Domus* 1970, 492 p. 26.

**57** Voir, par exemple, l'affiche signée en 1973 par Jean Widmer illustrant les activités du CCI ; Archives du Centre Pompidou, AM 1993-1-327 (3).

Le chevauchement de l'image modelée à l'étranger et de ce qui se déroule réellement en France, donne du design français un tableau plutôt flou, au point qu'un Olivier Boissière s'exclame : « Pourquoi les mobiliers de Dieu viennent-ils toujours de Milan et jamais de Paris ? »<sup>58</sup>. En outre, l'aspect qui prend le dessus est celui du métissage avec les arts expérimentaux et visuels, alors qu'il fait face à des images bien définies comme celles du design scandinave ou italien. Intégrant les progrès de la mondialisation, l'exposition que le CCI organise en 1987 montre la continuité de cette analyse. Huit designers internationaux – dont deux italiens –, se voient confier la création d'un nombre égal d'environnements, avec mission de montrer des anticipations concernant l'expression stylistique en l'an 2000<sup>59</sup>. Ils situent la place des outils technologiques susceptibles d'induire une nouvelle manière de vivre – sur le modèle de l'exposition au MoMA. Le résultat est tout à fait conceptuel, et finalement artistique.

Les raisons peuvent être recherchées dans les personnalités qui gèrent la transmission, et donc la construction de l'image du design français, perpétuant le cliché de son côté artistique et l'indépendance de sa culture depuis les années 1920. En Italie, après Ponti, c'est Restany, critique d'art, qui rédige des reportages, et c'est ensuite Germano Celant, avec la même spécialisation, qui instaure un dialogue avec les institutions françaises<sup>60</sup>. En France, même les expositions du CCI – dans le cadre des activités du Centre Pompidou – sont traitées par des critiques, journalistes et historiens de l'art, tandis que les designers sont chargés soit du cahier de doléance sur la faiblesse et le manque de sensibilité du secteur industriel – comme autrefois Tallon –, soit du développement libre et joyeux des contaminations entre l'art et le produit, comme c'était le cas de Khahn et César.

**58** O. Boissière, « Introduction », dans CCI, A. Castiglioni, R. Guidot (dir.), *Nouvelles tendances. Les avant-gardes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, s.p.

**59** Il s'agit de Ron Arad, Paolo Deganello, Hans Hollein, Jan Kaplicky-David Nixon, Toshiyky Kita, Javier Mariscal, Alessandro Mendini, Philippe Starck.

**60** G. Celant (dir.), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1980.