

Yéyé Style. Les night-clubs en France et en Italie : artistes, architectes et culture de la jeunesse dans les années 1960

*Yéyé style, French and Italian night clubs in the 1960s; artists, architects and
youth culture*

Francesco Guzzetti



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/14776>

DOI : 10.4000/insitu.14776

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Francesco Guzzetti, « Yéyé Style. Les night-clubs en France et en Italie : artistes, architectes et culture de la jeunesse dans les années 1960 », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 05 septembre 2017, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/14776> ; DOI : 10.4000/insitu.14776

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Yéyé Style. Les night-clubs en France et en Italie : artistes, architectes et culture de la jeunesse dans les années 1960

Yéyé style, French and Italian night clubs in the 1960s; artists, architects and youth culture

Francesco Guzzetti

* Article traduit par Marie Caillat.

L'auteur tient à remercier Alberto Mario Banti et Valentina Pero pour leur attention à cette recherche, et particulièrement Ilaria Cicali.

Communication présentée lors de la journée d'étude « Le collectif sur la place publique » organisée à l'Institut national d'histoire de l'art le 26 mars 2014 par l'université Paris-1-Panthéon-Sorbonne et l'université Lille-3.

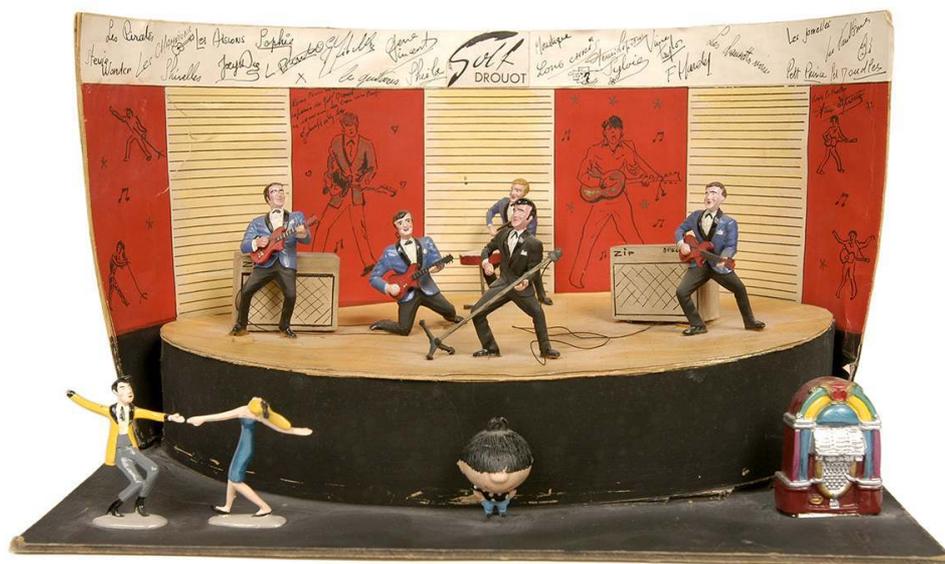
- 1 En janvier 1967, Pierre Restany, déjà promoteur du Nouveau Réalisme, publie dans le magazine italien d'architecture et de design *Domus* un article intitulé « Breve storia dello style YéYé [Brève histoire du style yéyé]¹ » dans lequel il analyse les goûts de la jeunesse et, surtout, les nouveaux night-clubs dans lesquels ils se retrouvent pour se rencontrer, échanger et se distraire. Il peut paraître étonnant qu'un critique comme Restany s'intéresse à ces questions mais au début des années 1960, le poids social et générationnel de ce mouvement est tel qu'il joue un rôle déterminant dans le domaine des arts visuels et de l'architecture, dont les recherches en cours ont pour ambition de redéfinir le statut de l'œuvre d'art et les rapports de l'homme à l'espace.
- 2 Au milieu des années 1960, les jeunes gens âgés de moins de 25 ans – les « *teenagers* » des pays anglo-saxons ou les « copains » en France – s'identifient à une nouvelle catégorie

sociale, différente de leurs parents – les « croulants » en France ou les « *matusa*² » en Italie. Cette nouvelle génération de « Beatniks » cultive un style de vie « yéyé », parvenu en Europe depuis les États-Unis et l'Angleterre dans le sillage de la nouvelle musique rock et beat, selon un phénomène que Restany, né dans les années 1930, ne peut pas ignorer³. La musique yéyé est une version édulcorée du rock américain, diffusée en France par de nouvelles idoles telles que Johnny Hallyday et Sylvie Vartan. Son écho parvient en Italie peu de temps après. Dépourvues des revendications sociales des musiciens américains, cette musique exprime le désir de la jeunesse de fuir l'ennui de la vie bourgeoise et d'imiter de jeunes vedettes largement exposées dans les magazines de musique et de mode exclusivement destinés à la jeunesse, comme *Fabulous* en Angleterre, *Salut les copains* en France ou *Ciao Amici* et *BIG* en Italie⁴.

Les pratiques culturelles de la jeunesse

- 3 Pour Restany, un point de rupture dans le processus de diffusion de la culture yéyé intervient en 1963, après que les premières idoles « rebelles » de la musique jeune aient commencé à s'embourgeoiser. Les critiques musicaux perçoivent d'autres changements. L'article publié dans le journal communiste *L'Unità* le 31 octobre 1963 au lendemain du concert de Rita Pavone à l'Olympia à Paris est à ce titre éloquent. La journaliste Maria Macciocchi y rapporte ses impressions face au comportement totalement inédit du public : ce dernier ne se livre plus à une écoute silencieuse et attentive de la musique mais se laisse aller à une succession de bruits, de mouvements convulsifs et de hurlements⁵. Parallèlement se dessine une nouvelle tendance dans la culture yéyé, caractérisée d'une part par une musique plus engagée socialement parlant et, d'autre part, par la diffusion d'un véritable « style » touchant divers domaines, bien au-delà du seul domaine musical. Il participe à un processus de changement social auquel correspond aussi une nouvelle conception des night-clubs réservés à la jeunesse, qui au départ étaient très semblables aux salles de concert, clubs et autres boîtes de nuit. À Paris par exemple, le Golf Club Drouot (**fig. 1**) était devenu au milieu des années 1950 un lieu important pour la diffusion du rock'n roll, notamment des grands succès comme « Rock around the clock » de Bill Haley & his Comets ou « Heartbreak Hotel » d'Elvis Presley. Le lieu ouvre ses portes le 17 janvier 1955, au premier étage d'un immeuble situé au 2 rue Drouot, dans une grande salle en forme de fer à cheval qui abritait à l'origine un mini-golf et dont les murs sont désormais recouverts de silhouettes et de posters à l'effigie des vedettes rock. La structure du club n'en demeure pas moins traditionnelle, avec des tables tournées vers la scène pour permettre une écoute de la musique exclusivement assise⁶. La situation est quelque peu différente en Italie, notamment dans les villes touristiques. À Versilia en Toscane, par exemple, la Capannina et la Bussola, deux établissements conçus par Maurizio Tempestini, respectivement en 1939 (dans un lieu préexistant depuis 1929) et en 1955, font à la fois office de restaurants et de night-clubs. On y joue surtout de la musique jazz et des stars de la musique populaire s'y produisent. Architecte d'intérieur et fondateur de la maison de production Arteluce avec Gino Sarfatti en 1939⁷, Tempestini conçoit ces établissements comme des espaces fonctionnels meublés selon des principes de confort inspirés des salons bourgeois.

Figure 1



Maquette de la scène du Golf-Drouot, MuCEM (Marseille), 000_2001.69.1.

© MuCEM.

Les night-clubs, vers de nouvelles architectures

- 4 Avec la diffusion des nouveaux styles musicaux anglo-saxons, la relève architecturale consacre plus d'attention à la conception des night-clubs. Le Stork Club de Milan, réalisé par Gianfranco Frattini et Franco Bettonica en 1961, paraît à mi-chemin entre les établissements conçus par Tempestini et les réalisations avant-gardistes qui s'imposeront au milieu des années 1960⁸. Dans cette boîte de nuit située en sous-sol, les clients écoutent de la musique douce dans un espace bas de plafond, dans lequel dominant des matériaux traditionnels comme le bois et le granit rouge. On y trouve néanmoins quelques innovations comme le fait que le sol du niveau inférieur pivote de 45 degrés sur l'axe des pilastres par rapport aux étages supérieurs, ce qui fragmente l'espace en plusieurs unités dont la perception change selon le point de vue adopté. Cette expérience encore embryonnaire d'une perception dynamique de l'espace s'imposera dans les night-clubs au cours des années suivantes, tout comme les couleurs brillantes et saturées des fauteuils dessinés par Frattini pour Cassina⁹ et les luminaires en plastique produits par Kartell. Ce qui manque encore au Stork Club est une véritable collaboration entre architectes et artistes : l'art n'est présent que dans le hall d'entrée, sous la forme d'un panneau décoratif peint par l'artiste et designer italien Roberto Sambonet, sans lien avec l'espace architectural.

Figure 2



Carlo Mollino, la salle du dancing Lutrario-Le Roi, Turin. Dans « Carlo Mollino. Foto di architettura », *Domus*, n°950, septembre 2011.

- 5 La rénovation de l'intérieur du dancing Lutrario-Le-Roi (**fig. 2**), conduite à Turin en 1959-1960 par l'architecte Carlo Mollino¹⁰ en collaboration avec son confrère Carlo Alberto Bordogna, vient conclure une décennie de réalisations importantes¹¹ et apparaît comme un projet précurseur dans le domaine de l'architecture des boîtes de nuit. Mollino invente en effet un espace complexe à couper le souffle, quelque peu hétérodoxe dans le sens où il mêle expérimentations et références architecturales mais typique de la démarche de l'architecte. Par exemple, l'incrustation au sol de différents marbres et roches, tout comme les céramiques de Vietri qui recouvrent les murs du couloir d'accès, rappelle l'exubérance décorative de Gaudi, tandis que les niches géométriques qui rythment les murs et accueillent lampes et plantes créent un effet dynamique et répondent à un principe fonctionnaliste très contemporain. Au Lutrario, la notion d'ambiance [*ambientazione*], désignant à la fois le décor et l'environnement, chère à Mollino, prend tout son sens : les incrustations de marbres et de pierres au niveau du sol dessinent des fleurs, de faux rochers occupent la scène, la tapisserie présente un motif d'arbres dont les silhouettes se réfléchissent à l'infini grâce à un jeu de miroirs, portes et rampes rappellent branches et buissons, les chaises en métal et contreplaqué prennent la forme de feuilles ou de pétales et les lampes tombent du plafond telles des stalactites. La spirale géométrique du plafond, qui couvre un espace lumineux et sinueux d'inspiration Art nouveau, s'impose comme un motif générateur qui définit aussi bien la spatialité que la structure de la salle de danse. La rampe métallique de l'escalier, qui conduit à la galerie, présente ce même motif de spirale¹². Cette dynamique, amplifiée par de larges miroirs qui recouvrent les murs et qui reflètent, selon des perspectives obliques, les nombreuses lumières colorées suspendues au plafond, produit la sensation d'un *continuum* spatial, d'un espace illimité qui deviendra l'un des traits distinctifs des night-clubs à partir du milieu des années 1960¹³.

- 6 Les nouvelles vedettes italiennes se produisent dans ces clubs, à l'image de Rita Pavone au Lutrario en janvier 1963¹⁴. Cependant, leurs spectacles continuent de s'adresser plutôt à un public adulte, friand de jazz et de musique populaire. En ce début des années 1960, le processus d'autoreprésentation de la jeunesse comme catégorie sociale et générationnelle possédant ses propres modes et rituels n'est pas encore survenu en Italie¹⁵. Dans une certaine mesure, le pays est donc en retard par rapport à la France, où des clubs tels que le Golf Drouot avaient été spécifiquement créés dès le milieu des années 1950 pour accueillir la musique rock chère aux jeunes générations. Reste à comprendre à quel moment et pour quelles raisons vont être créés en Italie de nouveaux espaces exclusivement dédiés à la jeunesse, tout au moins aux jeunes gens âgés de moins de trente ans.

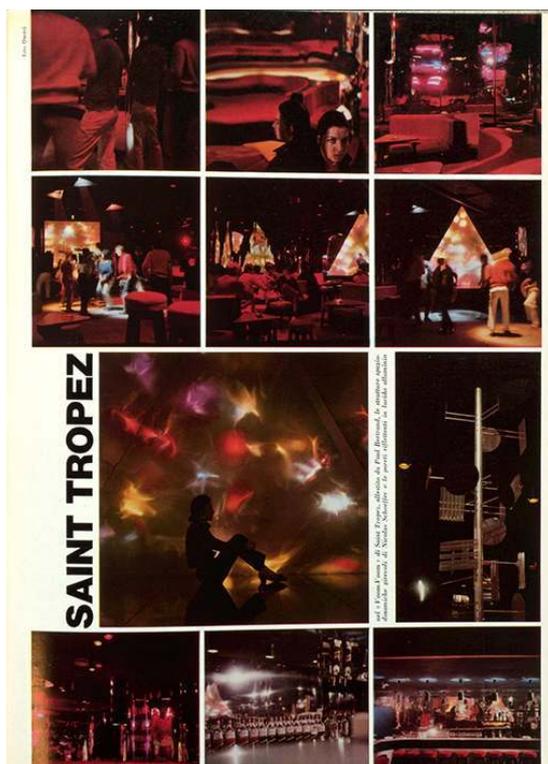
Du style yéyé à la *Beat generation*

- 7 Dans son article paru dans *Domus* en 1967, Restany situe l'émergence d'un véritable mode de vie yéyé, plus seulement une tendance musicale, en 1964. Parallèlement, la « crise » que traversent alors les premières idoles du rock'n roll, tout comme la fusion entre l'origine jazz du rock américain et de nouvelles lignes mélodiques empruntées à la musique britannique¹⁶, donne naissance à un nouveau type de musique, le beat qui voit triompher les groupes (les *bands*) au détriment des chanteurs solos. La présence des groupes implique une conception de la performance musicale comme expérience collective et sociale, consacrée par l'incroyable succès des concerts donnés par les Beatles entre 1964 et 1966 hors d'Angleterre et par les films tournés avec Richard Lester pour le lancement des albums *Hard Day's Night* (1964) et *Help!* (1965). Ce dernier, distribué au moment où les « fab four » donnent leurs concerts à Milan et à Rome, en juin 1965¹⁷, inaugure une véritable « Beatlemania » en Italie. Le beat devient un phénomène socio-culturel dont l'importance est reconnue, notamment par Susan Sontag qui, de manière significative, mentionne le « beat » parmi les éléments caractéristiques de la culture dans ses « Notes on "Camp" »¹⁸ dès 1966. Rapidement en effet, le phénomène beat s'était étendu à la mode et au design, notamment grâce au succès des boutiques londoniennes *Biba* (à Tottenham Court Road) ou encore *Habitat* (ouverte par Terence Conran à Fulham Road). En fait l'une des définitions les plus pertinentes de la nouvelle tendance est proposée par Diana Vreeland, dans un éditorial d'un numéro du magazine américain *Vogue*¹⁹ paru en janvier 1965 où elle la qualifie de « *youth quake* », soit de « séisme jeune ». Les tendances beat constituent ainsi les prémices du mouvement hippie apparu avant la fin de la décennie, avec ses jeunes hommes arborant des cheveux longs et ses jeunes filles portant minijupes et bottines, une tenue désormais consacrée comme symbole de l'émancipation féminine par Nancy Sinatra depuis sa chanson *These boots are made for walkin*, en février 1966. Cette évolution intervient au moment où les revendications des lycéens et des étudiants pour la reconnaissance de leurs droits se multiplient et créent en France, puis en Italie, les conditions d'une nouvelle conscience anarchique revendiquée après 1967, dans un contexte historique et politique brutalement et profondément bouleversé par la guerre du Vietnam et les mouvements pour les droits civiques.

Les nouveaux night-clubs, « laboratoires » de divertissement pour la jeunesse et de collaboration pour artistes et architectes

- 8 Après des expériences telles que le concert donné par les Beatles le 13 octobre 1963 au Palladium Theater de Londres – à l’origine de la *Beatlemania* –, les jeunes expriment l’exigence de disposer de lieux qui leur soient exclusivement destinés, distincts de ceux fréquentés par un public plus âgé, où partager leurs centres d’intérêt. Des architectes, en collaboration avec des artistes, vont chercher à inventer des boîtes de nuit qui répondent à leurs attentes²⁰. En janvier 1968, le critique italien Tommaso Trini signe la présentation de nouveaux night-clubs dans *Domus*, les appelant « *divertimentifici* »²¹, néologisme qui lui permet de souligner le caractère novateur de ces lieux qui renouvellent la relation des hommes à l’espace. Après les premières années du boom économique, l’humanité de « l’âge post-atomique » a vu radicalement changer le paysage urbain et apparaître des « formes aliénées » de métropoles capitalistes. Les proportions géométriques du rationalisme moderniste ne conviennent plus aux exigences contemporaines ni aux jeunes talents, représentants de ce qui sera bientôt défini comme l’« architecture radicale », qui s’emploient à détruire l’espace moderniste pour créer des espaces sans limites, incarnant l’esprit d’une jeunesse toujours sur la brèche, dont les gestes et les mouvements syncopés sur les nouveaux rythmes musicaux expriment le dynamisme d’un nouveau mode de vie.

Figure 3



Vues du Voom Voom Club à Saint-Tropez. Dans RESTANY, P. « Breve Storia dello stile yéyé », *Domus*, n° 446, janvier 1967.

- 9 En France, un glissement architectural s'opère aussi, par exemple au Voom Voom Club de Saint-Tropez (**fig. 3**), qui ouvre ses portes en août 1966, onze ans après le Golf Drouot. Le Voom Voom appartient à un complexe architectural plus grand, le Loisirium, conçu et lancé par Raoul Derval et Paul Pacini – le fondateur de la chaîne de boîtes de nuit Whisky à gogo –, pour offrir de nombreuses activités de loisir à prix fixes aux touristes. Au sein de ce complexe, le Voom Voom, géré par Félix Girault, tient le rôle spécifique de « night-club luminodynamique²² ». Il est le fruit d'une étroite collaboration, parfaite, entre un architecte, designer et scénographe, Paul Bertrand, et un artiste cinétique et théoricien, Nicolas Schöffer. En effet, Schöffer y installe des structures mobiles et tournantes, composées de branches métalliques dont les extrémités sont ornées de cellules réfléchissantes que l'on peut toucher et déplacer et qui réagissent aux rayons lumineux grâce à des cellules photosensibles. Il imagine aussi un grand prisme métallique dans lequel les personnes peuvent entrer et voir ainsi leur image se refléter à l'infini grâce à des parois internes revêtues de plaques d'acier réfléchissantes, éclairées au moyen d'un mécanisme électronique sophistiqué, conçu par Bertrand, projetant des lumières colorées au rythme de la musique. Bernard recouvre aussi tous les murs de plaques d'acier miroitantes, qui créent de fausses perspectives et dématérialisent l'espace. Dans cette « caverne de métal²³ », les clients deviennent acteurs et auteurs d'une expérience inédite et alternative. Elle n'est rendue possible que par la rencontre entre Paul Bertrand, scénographe au fait des découvertes les plus récentes dans le domaine des automatismes et des nouveaux matériaux²⁴, et Nicolas Schöffer, figure majeure de l'art cinétique depuis le milieu des années 1950²⁵. Le Voom Voom Club naît aussi à la confluence de plusieurs évolutions culturelles et sociales, notamment au moment où commence à s'exprimer le mécontentement des jeunes Français envers les structures traditionnelles. Il s'agit aussi de la « naissance » du temps libre – l'une des conséquences les plus significatives de la reprise économique européenne postérieure à la Seconde Guerre mondiale²⁶ – et de la question de l'« américanisation » culturelle de la France par le cinéma, la musique et la littérature anglo-saxonne qui est parfois dénoncée par certains intellectuels²⁷. Cette influence américaine a indéniablement des conséquences dans le domaine des arts visuels : l'importation à Paris du Pop art, puis du Minimalisme par Ileana Sonnabend à partir de 1962, est perçue comme une « invasion » susceptible de menacer la suprématie de l'école de Paris, laquelle se trouve en effet très « décalée » par rapport aux derniers développements de l'art américain²⁸. Dans ce moment de transition très complexe, le Voom Voom Club peut être lu à la fois comme une version française du night-club, encore lié aux tendances cinétiques et abstraites en vogue à la fin de la décennie précédente, mais aussi comme une proposition inédite de relation dynamique entre le public et l'espace qui reflète indéniablement la diffusion récente du concept d'expérience collective et d'« environnement » propre au *happening*²⁹.
- 10 En Italie, la situation sociale est quelque peu différente : les revendications sociales des jeunes sont moins nombreuses et moins puissantes, du moins autour des années 1964-1965. Même le cinéma italien aborde ces questions sur un ton grotesque et comique, en portant à l'écran des récits d'incompréhension générationnelle, comme *Fumo di Londra*, réalisé et interprété par Alberto Sordi en 1966, ou encore l'épisode « Il Mostro della domenica », réalisé en 1967 par Steno, avec Totò, dans le film *Capriccio all'italiana*. De même, la musique ne semble s'ouvrir aux influences beat et rock qu'à partir de 1967 : avant cela, la majeure partie des chanteurs italiens reprennent presque uniquement des *pop songs* britanniques aux textes classiques. Quelques exceptions, comme le groupe

de 1967, le Piper accueille les acteurs de la scène musicale internationale comme les Rolling Stones ou les Pink Floyd, et même le premier opéra beat expérimental, *Then an Alley*, composé par Tito Schipa Jr. à partir de dix-neuf titres tirés des deux premiers albums de Bob Dylan³⁵. Ainsi, le Piper représente une création inédite et novatrice dans le paysage architectural italien³⁶ et s'impose comme un cadre idéal d'expérimentations artistiques. « Le Stelle di Mario Schifano », groupe beat fondé par Mario Schifano, débute au Piper en décembre 1967, en s'inspirant de l'expérience faite à New York par Andy Warhol avec le Velvet Underground³⁷. Le sculpteur Mario Ceroli réalise pour sa part, dès 1965, une sculpture intitulée *Piper*, l'une de ses premières études sur le thème du labyrinthe. Dans cette œuvre décisive et manifeste, la « perfection » d'un espace circonscrit dans un cube est mise en tension par le rassemblement chaotique de lettres qui composent le terme « Piper » et par de nombreuses silhouettes anonymes, inspirées des estrades effectivement bondées du Piper sur lesquelles, tous les soirs, de nombreux jeunes portant la même tenue dansent ensemble le *shake* et le *twist*³⁸. La présence de tables et de chaises sur la partie de la piste de danse réservée au restaurant et au café est le seul dispositif que le Piper partage avec les night-clubs traditionnels.

Figure 5



Le Piper Pluriclub à Turin. Dans TRINI, T. « Divertimentifici », *Domus*, n°458, 1968.

- 12 De ce point de vue, le Piper Pluriclub de Turin (**fig. 5**), réalisé par Pietro Derossi, Giorgio Ceretti et Riccardo Rosso et inauguré le 29 novembre 1966, marque une nouvelle évolution. Ici, le propos des architectes et des artistes n'est plus de dématérialiser un espace mesurable mais de créer un espace radicalement nouveau grâce au recours à des matériaux et à des technologies récentes : parois et plafond en aluminium, sols en caoutchouc, sièges et planchers mobiles et surtout une galerie en métal, conçue comme une structure démontable et recomposable selon les nécessités d'un espace qui fait indifféremment (et parfois en même temps) office de night-club, de théâtre, de podium

pour des défilés de mode ou d'espace d'exposition. Il s'agit d'un véritable espace alternatif caractérisé par des lumières multicolores, des panneaux métalliques suspendus au plafond par des rails³⁹ et un écran en aluminium (22 mètres de long sur 2 de haut) sur lequel s'affichent simultanément des vidéos et des images souvent conçues par le designer et artiste Clino Trini Castelli provenant de six projecteurs. Une installation cinétique de Bruno Munari projette des rayons lumineux sur les parois réfléchissantes de la boîte de nuit et sur les clients eux-mêmes, tandis qu'un « escalier sonore », conçu par Sergio Liberovici, produit des sons grâce à une connexion établie entre les marches et des instruments de musique électroniques activés, à travers des photocellules, par le déplacement des personnes sur l'escalier. Comme au Voom Voom Club, l'implication active du public dans une expérience de redéfinition multi-sensorielle de l'espace – autrement dit l'un des thèmes essentiels de la culture des *happenings* – est le principe moteur du dispositif du Piper Pluriclub de Turin. Comme Trini le relève dans son article de 1968 sur les *divertimentifici*, le Piper Pluriclub est unique en son genre. Le beat s'y rapproche du style hippie jusqu'à l'atteindre. Les thématiques sociales, politiques, voire spirituelles de cette contre-culture y trouvent une amplification expressive au travers d'œuvres d'art, de performances et d'installations qui y sont réalisées, souvent présentées à l'occasion de concerts de groupes beat. Dans le cadre de cette vocation expérimentale, le club accueille les performances du *Living Theatre* en 1967 et de nombreuses expositions d'artistes qui, cette même année, se réunissent sous le nom d'Arte Povera⁴⁰. Piero Gilardi, par exemple, expose au Piper Pluriclub ses *Tappeti natura* en janvier 1967, tandis qu'en mars Michelangelo Pistoletto l'investit à l'occasion du *happening La Fine di Pistoletto*, puis y intervient à plusieurs reprises avec sa compagnie théâtrale, le Zoo⁴¹. Le 13 mai a lieu un défilé de mode beat, intitulé *Beat Fashion Parade*, au cours duquel sont présentés des vêtements conçus par Alighiero Boetti (fig. 6), Enrico Colombotto Rosso, Piero Gilardi et Anne-Marie Sauzeau⁴². Enfin, en décembre, Marisa Merz y expose ses nuages en aluminium⁴³. Les architectes ayant conçu cet espace poursuivent des recherches qui s'accordent avec celles des artistes. Ils sont plus ou moins de la même génération et partagent en outre les mêmes convictions culturelles et conditions sociales. Ils sont en effet les principaux représentants d'une tendance que Germano Celant qualifiera en 1972 d'« architecture radicale » et qu'il désignera comme l'apogée du processus de renouvellement envisagé dans ce texte. Cette tendance architecturale se diffuse largement à la fin des années 1960, inspirée par les expériences architecturales et urbaines d'anticipation d'Hans Hollein et du collectif anglais Archigram, et sont relayées dans les revues françaises et italiennes⁴⁴. Dans leur sillage, et dans un nouveau contexte social, naissent en Italie de nombreux collectifs d'architectes et de designers tels que UFO, Superstudio, Archizoom, 9999. Faisant écho à la révolution beat en musique, certains artistes aspirent à travailler non plus individuellement mais au sein de collectifs dans lesquels les relations entre art et architecture peuvent s'inverser. Ils imaginent d'immenses et chaotiques paysages urbains dans lesquels les rapports sociaux et les relations entre nature et architecture ont radicalement changés.

Figure 6



A. Boetti, Minirobe, 1967, feuilles de PVC, pièces, encre d'impression, 84 x 50,5 cm.
 Phot. Stefan Altenburger Photograph. © Zürich/Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz.

- 13 Les night-clubs apparaissent alors comme des laboratoires de la révolution des jeunes dans les années 1960 : la collaboration entre artistes et architectes conduit à une nouvelle conception de l'espace et du temps, dans une nouvelle réalité où cohabitent matériaux plastiques, reflets métalliques, lumières laser, Pop art et art conceptuel, drogues, musique « beat », nouvelles danses, philosophie orientale et écrivains de la « Beat generation »⁴⁵. L'écrivaine Fernanda Pivano⁴⁶ et son époux, le designer Ettore Sottsass⁴⁷, à travers leurs traductions d'œuvres de la littérature américaine et de leurs reportages de voyages, ont joué un rôle important dans ces évolutions et les transferts culturels de la « Beat generation » en Italie. *Pianeta Fresco*, le journal qu'ils ont fondé et publié en deux volumes entre 1967 et 1968⁴⁸, permet de saisir l'importance de leur contribution à l'émergence de la contre-culture en Italie. Ils ont publié dans ce journal les poésies d'Allen Ginsberg, de la prose de Lawrence Ferlinghetti et de William S. Burroughs et beaucoup de textes des philosophies orientales, ainsi que les projets utopiques d'Archizoom⁴⁹, les réflexions sur le rapport entre art et nature développées par Gilardi⁵⁰ et d'autres contributions au débat autour de l'avant-garde artistique⁵¹.

Évolution de la « culture jeune » et obsolescence des night-clubs

- 14 Les night-clubs de Paris, Saint-Tropez, Rome et Turin évoqués dans cette étude ne sont que quelques exemples parmi d'autres. Toutefois, à travers eux peut se lire l'histoire de l'émergence et de l'évolution de la « culture jeune », au moins jusqu'en 1970⁵². Au seuil de

la décennie suivante, la présence croissante de la musique enregistrée, transmise par des consoles électroniques, remplace le concert *live* et exige diverses solutions structurelles et architecturales. Parallèlement, après 1968, les revendications politiques deviennent de plus en plus brûlantes et prennent le pas sur l'« utopie » des années 1963-1967. Les collaborations fructueuses entre artistes et architectes autour de 1965 marquent un moment d'« autoconscience », mais leurs perspectives seront largement inaccomplies au cours des années suivantes. Et la disparition ou la rénovation radicale, souvent dénaturante, de la majorité des night-clubs réalisés dans ces années-là révèle peut-être une mutation sociale d'une portée plus profonde qu'un simple changement de modes ou de mœurs.

NOTES

1. - RESTANY, Pierre. « Breve storia dello stile Yéyé ». *Domus*, n°446, janvier 1967, p. 34-41.
2. - De « Matusalemme », Mathusalem, personnage biblique censé avoir vécu des siècles.
3. - Pour Restany, « yé-yé » (ou yéyé) est la version européenne de l'exclamation idiomatique américaine « Yeah, yeaaaah » créée par les jeunes foules en délire pendant les concerts.
4. - Ces magazines presque impossibles à trouver sont des sources d'information extrêmement importantes pour analyser la condition et les goûts de jeunes (TINKER, Chris. *Mixed Messages: youth magazine discourse and sociocultural shifts in Salut les copains (1962-1967)*. Oxford/New York : Peter Lang, 2010). On rappelle ici le concert sur la place de la Nation le 22 juin 1963 pour célébrer le premier anniversaire de *Salut les copains* : 150 000 « copains » étaient présents et se sont opposés aux forces de l'ordre pour écouter leurs idoles.
5. - MACCIOCCI, Maria A. « I riti dei “copains” nel “tempio” della canzone ». *L'Unità*, 31 oct. 1963, p. 11.
6. - Voir les mémoires du fondateur du club, Henri Leproux (LEPROUX, Henri. *Golf-Drouot. Le temple du rock : Golf-Drouot*. Paris : Robert Laffont, 1982). Une maquette de la boîte de nuit est conservée au MuCEM – Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (inv. 2001.69.1). Je remercie Éléonore Marantz-Jaen de m'avoir indiqué son existence et Sabrina Paumier (MuCEM) pour son aide.
7. - CORDONI, Claudio. *Maurizio Tempestini Interior Architect (1908-1960)*. Florence : Edifir, 2010.
8. - Le club est présenté dans *Domus* (« Bar e night-club a Milano ». *Domus*, n°378, mai 1961, p. 15-25). Les deux architectes collaborent souvent à la revue comme critiques (BETTONICA, Franco, FRATTINI, Gianfranco. « Recenti tendenze dell'architettura civile in Italia ». *Zodiac*, n°1, 1957, p. 77-88). Sur l'activité de Gianfranco Frattini, voir GRAMIGNA, Giuliana, MONETTI, Federica. *Gianfranco Frattini : architetto d'interni e designer*. Milan : Franco Angeli, 2007.
9. - BOSONI, Giampiero (éd.). *Made in Cassina*. Genève/Milan : Skira, 2008, p. 184-191.
10. - Attilio Lutrario, propriétaire du dancing et entrepreneur dans le secteur des loisirs, entretenait des relations difficiles avec Mollino (PERLO, Luisa. « Lutrario ». Dans BIFFI GENTILI, Enzo, COMISSO, Francesca, PERLO, Luisa. *Eccentricity. Arti applicate a Torino 1945-1968*. Turin : Fondazione per il Libro la Musica la Cultura, 2003, p. 239-241).
11. - Bordogna est l'assistant de Mollino à l'université de Turin ; en 1959, il collabore avec lui au concours organisé pour le palais du Travail, grand projet lancé dans la perspective d'*Italia 61* qui devait célébrer le centenaire de l'unification de l'Italie. Mollino perd le concours ; PACE, Sergio.

« "La verità non è una sola". Carlo Mollino e la difficile professione di architetto negli anni cinquanta ». Dans *Carlo Mollino architetto. Costruire la modernità*. Cat. exp., Turin, Archivio di Stato, 12 oct. 2006-7 janv. 2007. Milan : Electa, 2006, p. 103-123.

12. - FERRARI, Fulvio, FERRARI, Napoleone. *The Furniture of Carlo Mollino*. Londres : Phaidon, 2006, p. 152-155. La dimension symbolique du décor intérieur, ici une caverne ou un bois, rappelle l'Art nouveau. Cela va à l'encontre de l'image traditionnelle du night-club qui est souvent perçu et traité comme un lieu souterrain. De cette manière, Mollino traduit son approche de l'histoire de l'art et de l'esthétique symboliste (BRINO, Giovanni. *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*. Milan : Idea Books, 2005, p. 36, 74-75, 132, 143, 148).

13. - BONINO, Michele, PEDRETTI, Bruno. « Lo spazio e l'esperienza: interni, allestimenti, ambientazioni di Carlo Mollino ». Dans *Carlo Mollino architetto, op. cit.*, p. 125-135.

14. - Le concert, avec Teddy Reno, est annoncé dans le quotidien turinois *La Stampa*, v. 97, n°24, 29 janvier 1963, p. 4.

15. - Une source peu connue mais significative est l'édition de 1964 (publiée fin 1963) de l'*Almanacco Letterario Bompiani*, consacré aux jeunes, qui compare la situation italienne à celles d'autres pays, particulièrement à celles de la France et des États-Unis, voir MORANDO, Sergio. *Eroi miti e problemi dei giovani del nostro tempo, Almanacco Letterario Bompiani 1964*. Milan : Bompiani, 1963.

16. - Les Beatles et les Rolling Stones sont les groupes qui entraînent cette tendance. Au même moment, émergent de nouveaux chanteurs, aux productions plus mélodiques et introspectives, comme Gilbert Bécaud et Françoise Hardy en France, ou aux chansons plus engagées politiquement, comme Joan Baez et Bob Dylan aux États-Unis. Des films comme *Blow-up* de Michelangelo Antonioni et *Modesty Blaise* de Joseph Losey, présentés au festival de Cannes en 1966 et 1967, témoignent de deux manières différentes de montrer la culture de la « *Swinging London* ». *Modesty Blaise* devient un film culte en France, grâce à la modernité et à l'émancipation du personnage joué par Monica Vitti (voir le fascicule Arts consacré à Bob Dylan et *Modesty Blaise*, « Les nouveaux dieux ». *Arts. Loisirs*, n°33, 11-17 mai 1966).

17. - BRIZI, Franco, BECKER, Maurizio. *The Beatles in Italy. Come li raccontava la stampa dell'epoca*. Rome : Arcana, 2012.

18. - SONTAG, Susan. « Notes on "Camp" ». Dans *Ead. Against Interpretation and Other Essays*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1966, p. 278. L'auteur indique notamment : « *Camp taste has an affinity for certain arts rather than others. Clothes, furniture, all the elements of visual decor, for instance, make up a large part of Camp. For Camp art is often decorative art, emphasizing texture, sensuous surface, and style at the expense of content. Concert music, though, because it is contentless, is rarely Camp. It offers no opportunity, say, for a contrast between silly or extravagant content and rich form [...]. In the last two years, popular music (post rock'n roll, what the French call Yéyé) has been annexed. And movie criticism (like lists of « The 10 Best Bad Movies I Have Seen ») is probably the greatest popularizer of Camp taste today, because most people still go to the movies in a high-spirited and unpretentious way.* »

19. - VREELAND, Diana. « Youth quake ». *Vogue*, v. 145, n°1, 1^{er} janvier 1965, p. 112. L'éditorial traite de l'influence britannique dans la mode européenne, en publiant les tissus imprimés de Pucci et de Cardin ainsi que les minirobes *mec-art* en fibres technologiques de Paco Rabanne et celles de la nouvelle collection *Space Age* de Courrèges. La revue américaine leur consacre par la suite plusieurs reportages. Voir surtout le numéro dans lequel Diana Vreeland invente le mot *chicerino* pour désigner les jeunes filles qui, tout en étant à la mode, revendiquent leur conscience et dans lequel sont publiés un reportage sur les modes des *mods* et des *rockers* en Angleterre et les *shootings* de Françoise Hardy (habillée par la jeune styliste yéyé Emmanuelle Khanh), de Catherine Spaak et de Sarah Miles (*Vogue*, v. 144, n°2, 1^{er} août 1964, p. 43-99, 66-69). Sur la réception de la « *British invasion* » par *Vogue*, voir HILL, Daniel D. *As Seen in Vogue. A Century of American Fashion in Advertising*. Lubbock : Texas Tech University Press, 2004, p. 91-112.

20. - Sur ces architectures et leur contexte, voir FERRARI, Fulvio. *Discoteca 1968. L'architettura straordinaria*. Turin : Allemandi, 1989.
21. - TRINI, Tommaso. « Divertimentifici ». *Domus*, n°458, janvier 1968, p. 13-22. Les deux night-clubs sont le *Piper Pluriclub* à Turin et *l'Altro Mondo Club* à Rimini.
22. - LEVÊQUE, Jean-Jacques. « Saint-Tropez loisirs. Plein ciel et jeux de glaces ». *Arts. Loisirs*, n° 47, 17-23 août 1966, p. 28-29. Voir aussi l'entretien de Denis Miège avec Nicholas Schöffner dans MIÈGE, Denis. « Les merveilleux mirages de Schöffner ». Dans *ibid.*, p. 29.
23. - « Saint-Trop' du nouveau ». *Jours de France*, n°612, 6 août 1966, p. 49-56. L'intérêt de l'article repose notamment sur les photographies de jeunes filles portant des tenues à la mode, notamment des créations de Paco Rabanne, et sur les vues de l'intérieur du Voom Voom Club sur lesquelles on voit les œuvres de Schöffner.
24. - Voir le numéro d'*Aujourd'hui. Art et architecture* sur « La scénographie nouvelle », conçu par Jacques Polieri, d'*Aujourd'hui. Art et architecture*, a. VIII, n° 42-43, octobre 1963.
25. - Schöffner est aussi intéressé par la question des structures urbaines qu'il conçoit en lien avec l'apparition de nouvelles catégories sociales. Ses réflexions sont rassemblées dans son ouvrage sur le développement technologique des villes (SCHÖFFNER, Nicolas. *La ville cybernétique*. Paris : Tchou, 1969). Voir aussi l'enquête sur « Art science et technique » conduite avec Guy Habasque dans *Aujourd'hui. Art et architecture*, entre le n°1, janvier 1955 et le n°16, mars 1958.
26. - L'édition de 1964 de la Triennale de Milan – exposition triennale d'architecture et de design de Milan – consacre une exposition au temps libre, à laquelle collaborent architectes et artistes de différentes tendances (des cinétiques au pop) et qui suscite de vives réactions critiques (DORFLES, Gillo. « La XIII^e Triennale ». *Casabella-Continuità*, n°290, août 1964, p. 2-17 ; ainsi que les articles suivants, p. 18-50).
27. - Voir les enquêtes « Sommes-nous américanisés ? ». *Arts. Spectacles*, n°613, 3-6 avril 1957, p. 1, 5-9 et « L'École de Paris est-elle condamnée ? Les artistes répondent », conduite par Alain Jouffroy dans *Arts. Lettres, spectacles*, n°656-657, 5-18 février 1958.
28. - Voir l'entretien d'André Parinaud avec Michael Sonnabend dans *Arts. Lettres spectacles musique* (PARINAUD, André. « Un marchand américain à Paris : depuis quand achète-t-on un tableau ? ». *Arts. Lettres spectacles musique*, n°985, 16-22 décembre 1964, p. 3-4). Voir aussi les commentaires sur la Biennale de Venise de 1964, par exemple dans GASSIOT-TALABOT, Géraud. « La panoplie de l'oncle Sam à Venise ». *Aujourd'hui. Art et architecture*, a. VIII, n°47, octobre 1964, p. 30-33.
29. - Le *happening* est très connu à Paris, grâce à ceux présentés par Allan Kaprow en juillet 1963 au théâtre Récamier, et aux initiatives urbaines du groupe GRAV. Schöffner conçoit l'espace architectural et l'espace urbain comme des lieux d'expériences.
30. - BERTONCELLI, Riccardo. *1965-1966. La nascita del nuovo rock*. Florence : Giunti, 2011.
31. - RIZZA, Corrado. *Piper Generation. Beat, shake e pop art nella Roma anni '60*. Milan : Lampi di stampa, 2007.
32. - Cintoli est un ami et un collaborateur assidu de Capolei et Cavalli depuis 1965. Sur son activité artistique, voir APA, Mariano (ed.). *Claudio Cintoli. Opere dal 1958 al 1978*. Cat. exp., Loreto, salle Antonio da Sangallo, 19 déc. 1987-16 janv. 1988. Milan/Rome : Mondadori/De Luca.
33. - *Ibid.*, p. 13-14. Avec cette œuvre, de 20 mètres de long par 3,50 mètres de haut, Cintoli reçoit le deuxième prix INARC en 1967 (*ibid.*, p. 57).
34. - Depuis 1965, Cintoli se rend souvent à New York, où il est en contact avec le milieu culturel et artistique.
35. - RIZZA, Corrado. *Piper Generation. Op. cit.*, p. 130-133, 162-171, 199-209.
36. - L'innovation est bientôt reconnue en Italie : les concepteurs eux-mêmes présentent le club comme un espace flexible, adapté aux exigences et au dynamisme des jeunes ; CAPOLEI, Francesco, CAPOLEI, Gianfranco, CAVALLI, Manlio, CINTOLI, Claudio. « Le ragioni di un arredamento ». *Marcatrè*, 16-18, 1965, p. 114-118.

37. - RIZZA, Corrado. *Piper Generation. Op. cit.*, p. 192-197 ; « Nuove dimensioni dell'immagine ». *Cartabianca*, n°1, mars 1968, p. 16-17. L'affiche du concert mentionne aussi la présence de personnages de la Factory d'Andy Warhol, comme Gérard Malanga. Au même moment, Schifano réalise des films underground, parmi lesquels *Umano non umano*, aussi inspiré par les « voyages » américains de l'artiste entre 1962 et 1964 ; MARCONI, Giorgio, MARCONI, Giò (éd.). *Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*. Cat. exp., Milan, Fondazione Marconi, 23 fév.-30 mars 2006. Milan : Skira, 2006.

38. - La sculpture figure à la deuxième exposition personnelle de Ceroli à la galerie La Tartaruga à Rome en 1965. L'œuvre de Ceroli se partage entre activité artistique et scénographique (BERNARDI, Ilaria. « Dal caldo al freddo. *Il Teatro delle mostre* all'interno del percorso di Mario Ceroli, fra tradizione e modernità ». *Palinsesti*, v. 1, n°2, 2011, p. 42-63. Voir sur le site: www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/download/33/34 [consulté le 28/06/2017]). Maurizio Fagiolo, dans son volume *Rapporto 60*, définit cette œuvre comme un tournant important pour la nouvelle conception de l'espace de Ceroli (FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*. Rome : Bulzoni, 1966, p. 183). L'œuvre de Ceroli semble particulièrement représentative des nouvelles tendances : un article dans le journal progressiste *Il Confronto* sur la fonction sociale de la minijupe est illustré par une photo, peut-être prise à la galerie La Tartaruga, de la sculpture *Il Mister* (1964) à côté d'une jeune fille jouant ironiquement les gros bras comme la silhouette de l'œuvre (CHIESA, Oliva. « Lode della minigonna ». *Il Confronto*, v. 4, n°2, fév. 1968, p. 26). Je remercie Vanessa Martini (université de Pise) de m'avoir indiqué cette image. La même photographie est publiée, dès 1967, dans l'édition italienne du livre de Lucy Lippard sur le Pop art ; LIPPARD, Lucy R. (éd.). *Pop Art*, Milan, Mazzotta, fig. 190, p. 224.

39. - Déjà, dans le dancing *Lutrario*, Carlo Mollino avait conçu des stores mobiles (BRINO, Giovanni. *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia. Op. cit.*, p. 36) qui, peut-être, inspirent ces solutions car Pietro Derossi est l'assistant de Mollino à l'université (TERNAVASIO, Maurizio. *Carlo Mollino. La biografia*. Turin : Lindau, 2008, p. 215, 223).

40. - Sur le club comme espace d'art et d'expérimentation, voir CONTE, Lara. *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*. Milan : Electa, 2010, p. 102-104.

41. - TRINI, Tommaso. « No Man's Mirror ». *Domus*, n° 449, avr. 1967, p. 50. Voir aussi la photo, à côté de celle du concert du groupe de Schifano, dans « Nuove dimensioni dell'immagine », art. cit., p. 17. Un concert du groupe beat Epoca 70 est annoncé en parallèle de l'exposition de Pistoletto dans *La Stampa*, v. 101, n°58, 10 mars 1967, p. 4.

42. - Les artistes associent les matériaux et les formes qui leur sont chers aux exigences d'usage des robes, comme dans le cas de Boetti, qui réalise des minirobes et des pochettes avec des feuilles de PVC et de l'encre d'impression. Des photos des robes de Boetti et Gilardi sont publiées dans CELANT, Germano, SISCHY, Ingrid, TABATABAI ASBAGHI, Pandora (éd.). *Art/Fashion*. Cat. exp., New York, Guggenheim Museum SoHo, 12 mars-8 juin 1997. New York/Milan : Distributed Art Publishers/Skira, 1997, p. 180-183, 348 ; et surtout dans MALSCH, Friedemann, MEYER-STOLL, Christiane, PERO, Valentina (dir.). *Che fare ? Arte Povera. Die historischen Jahren*. Cat. exp., Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 mai - 5 sept. 2010. Heidelberg : Kehrer, 2010, p. 76-77.

43. - *La Stampa* annonce une fête hippie pour la présentation de l'installation, avec un concert des New Trolls (*La Stampa*, v. 101, n°287, 5 déc. 1967, p. 6). L'œuvre avait déjà été exposée l'automne précédent à la galerie Sperone (Turin) (TRINI, Tommaso. « Marisa Merz, una mostra ». *Domus*, n° 454, sept. 1967, p. 52).

44. - CELANT, Germano. « Radical Architecture ». Dans AMBASZ, Emilio (éd.). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and problems of Italian Design*. Cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 26 mai - 11 sept. 1972. Florence: Centro Di, 1972, p. 380-387.

45. - SHAPIRO, Harry. *Estasi rock. Le droghe e la musica popolare*. Turin : E.D.T., 1993.

46. - PIVANO, Fernanda. *Beat hippie yippie. Dall'underground alla controcultura*. Milan : Bompiani, 1977.

47. - Voir les photos de l'exposition de Sottsass chez Gian Enzo Sperone, avec des *capelloni* parmi les faïences (TRINI, Tommaso. « Ceramiche '67 ». *Domus*, n°455, oct. 1967, p. 29-32).
48. - La rédaction du journal est composée de Fernanda Pivano, Allen Ginsberg et Ettore Sottsass : en jouant sur le double signifié du mot *responsabile* en italien, « chef » autant que « responsable », Fernanda Pivano s'attribue le titre de *direttore responsabile* (« directeur en chef » ou « directeur responsable »), Allen Ginsberg celui de *direttore irresponsabile* (« directeur irresponsable »), et Ettore Sottsass celui de « chef des jardins » (TRINI, Tommaso. « Uno, due, tre, mille pianeti freschi ». *Domus*, n°470, janv. 1969, p. 52).
49. - « Rapp. per l'Italia e Medio Oriente Mediter. ». *Pianeta Fresco*, n°1, déc. 1967, n. p. Voir aussi, dans le deuxième volume, les photographies de visages peints et les projets pour un « Teatro impossibile ». *Pianeta Fresco*, n°2-3, hiver 1968, n.p.).
50. - Voir la lettre de Piero Gilardi à Melissa et « Una lettera da New York ». *Pianeta Fresco*, n°1, décembre 1967, n. p. ; « Tre ambienti reali, tre artisti, tre *environments* immaginari ». *Pianeta Fresco*, hiver 1968, n°2-3, n. p.
51. - « Fluids. A happening by Allan Kaprow ». *Ibid.* ; TRINI, Tommaso. « Impacchettato Christo ». *Ibid.* ; *Id.*, « Fantasogno ». *Ibid.* Une photo d'une « sculpture sur le sable » de Jan Dibbets, proche de l'action « environnemental » *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective*, qui apparaît en 1969 dans le film *Land Art* de Gerry Schum (voir GROSS, Ulrike, HESS, Barbara, WEVERS, Ursula (éd.). *Ready to Shoot. Fernsehalerie Gerry Schum videogalerie schum. Cat. exp.*, Düsseldorf, Kunsthalle, 14 dicembre 2003-14 marzo 2004 ; Luxembourg, Casino Luxembourg 27 marzo-6 giugno 2004 ; Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 23 luglio-10 ottobre 2004. Gent : Snoeck-Ducaju & Zoon NV Publisher, 2003, p. 98-99). Des photos de pacifistes milanais par Berengo Gardin ainsi qu'une lettre de Michelangelo Pistoletto sont publiées dans *Pianeta Fresco*, n° 2-3, hiver 1968, n. p.
52. - « *Il night più piccolo* ». *Domus*, n°491, oct. 1970, p. 29-31.

RÉSUMÉS

Cet article traite des nouveaux night-clubs ouverts en France et en Italie au milieu des années 1960. Dans le sillage des modes anglo-saxonnes, des lieux comme le Golf Drouot à Paris ou le Piper Pluriclub à Turin ont été des laboratoires essentiels de la collaboration entre les futurs architectes radicaux et les artistes cinétiques, pop et de l'Arte Povera. Architectes et artistes s'y sont employés à offrir à leurs contemporains des lieux de rencontre et de représentation, reposant sur les nouveaux mouvements politiques et sociaux de revendication de la jeunesse.

The article deals with new night clubs in France and Italy around the mid-1960s. From the Golf Drouot in Paris to the Piper Pluriclub in Turin, they were all influenced by the new Anglo-Saxon musical, fashion and cultural trends, and designed in cooperation with the new Radical Architects, and the Kinetic, Pop and 'Arte Povera' artists. The night clubs provided their young peers with places where to gather and share their interests, helping to shape the new young Yéyé and Beatnik generation, soon politically and socially engaged.

INDEX

Keywords : Night-clubs, Golf Drouot, Piper Pluriclub, Stork Club, dance-hall Lutrario-Le Roi, Voom voom club, Style Yéyé, Beat generation, Franco Bettonica, Paul Bertrand, Carlo Alberto Bordogna, Giancarlo Bornigia, Francesco et Giancarlo Capolei, Manlio Cavalli, Mario Ceroli, Giorgio Ceretti, Claudio Cintoli, Alberigo Crocetta, Pietro Derossi, Gianfranco Frattini, Sergio Liberovici, Carlo Mollino, Bruno Munari, Pierre Restany, Riccardo Rosso, Roberto Sambonet, Gino Sarfatti, Nicholas Schöffner, Maurizio Tempestini, Paris, St. Tropez, Roma, Torino

Mots-clés : Nights-clubs, Golf Drouot, Piper Pluriclub, Stork Club, dancing Lutrario-Le Roi, Voom Voom Club, style yéyé, Beat generation, Franco Bettonica, Paul Bertrand, Carlo Alberto Bordogna, Giancarlo Bornigia, Francesco et Giancarlo Capolei, Manlio Cavalli, Mario Ceroli, Giorgio Ceretti, Claudio Cintoli, Alberigo Crocetta, Pietro Derossi, Gianfranco Frattini, Sergio Liberovici, Carlo Mollino, Bruno Munari, Pierre Restany, Riccardo Rosso, Roberto Sambonet, Gino Sarfatti, Nicholas Schöffner, Maurizio Tempestini, Paris, Saint-Tropez, Rome, Turin

AUTEUR

FRANCESCO GUZZETTI

Chercheur post-doctorant, Scuola Normale Superiore, Pise (Italie) francesco.guzzetti@sns.it