

RÉINVENTER LE MONDE SENSIBLE

DANS LA MÊME COLLECTION

Toguo, entretiens avec Thierry Clermont, Buchet-Chastel, 2016.

GAETANO PESCE

RÉINVENTER LE MONDE SENSIBLE

Abécédaire, avec Philippe Garnier

BUCHET • CHASTEL

© Libella, Paris, 2017.

ISBN : 978-2-283-02829-2

Depuis un demi-siècle, je me bats pour faire accepter l'architecture et le design comme des arts à part entière. Avant l'invention de la photographie, l'art possédait le plus souvent une double valeur : une valeur pratique et, le cas échéant, une valeur culturelle. Toute ma vie, j'ai cherché à mettre fin à ce divorce. J'ai voulu faire accepter l'idée que l'art possède aussi une dimension pratique, utile et pragmatique. C'est pour moi une façon d'élargir la pensée et de la tourner vers l'avenir.

Gaetano PESCE

PRÉFACE

L'UTOPIE QUOTIDIENNE

Avec Gaetano Pesce, rien ne s'achève jamais comme on l'avait imaginé. Ses tables ont des pieds asymétriques. Ses lampes produisent des parfums et des sons. Ses bâtiments sont des sculptures qui évoluent avec la lumière. De même, ses mots prennent des sens inattendus. Il les élabore avec son interlocuteur, comme sur les chaînes de montage où l'ouvrier façonne avec lui la forme des objets. Il tourne autour du langage comme autour d'une matière nouvelle, puis il en extrait quelque chose d'imprévisible.

Artiste et industriel, intellectuel et ouvrier, designer et architecte, Pesce garde le privilège de penser avec ses mains. Dans un monde qui ne cesse de se spécialiser, il maintient la non-spécialisation des tâches, comme une utopie qu'il serait à peu près le seul à pouvoir incarner. Ce livre n'est donc pas celui d'un théoricien. Il est né d'une conversation au fil de l'année 2015, entre Paris, Milan et Rome. Plutôt qu'un long entretien linéaire, nous avons préféré partir des mots eux-mêmes. En matière de livres comme en matière d'architecture ou de design, Pesce laisse parler la matière. Nous abordions les mots « adoption » ou « zèbre » comme des matériaux mystérieux. Quelle résonance, quel pouvoir ces mots avaient-ils pour lui ? Il ne s'agissait jamais de résumer ou de conclure, mais d'ouvrir des portes, de poser des questions.

D'où vient Gaetano Pesce ? De la région de Venise, certes, mais du point de vue de la création, des influences, des héritages ? D'abord, il reste un « moderne », au sens où il croit profondément à la nécessité d'un projet global de création

commun aux arts et à l'industrie. Il maintient une certaine foi dans le progrès tout en sachant que le progrès peut prendre une forme désastreuse. Selon lui, il ne doit pas y avoir de divorce entre technologie et création. Dans sa jeunesse, à la fin des années 1950, le projet du Bauhaus marquait encore profondément les esprits. En avril 1919, Gropius écrit : « Tous ensemble, concevons et réalisons l'architecture nouvelle, l'architecture de l'avenir où peinture, sculpture et architecture ne feront qu'un ». Depuis l'organisation d'une grande ville jusqu'à la forme d'une fourchette, tout devait devenir à la fois esthétique et fonctionnel. Produire une œuvre d'art totale avec les moyens de l'industrie, abolir la hiérarchie entre le sublime et le banal, faire rayonner tous les arts à partir de l'architecture : après la Seconde Guerre mondiale, beaucoup d'architectes partageaient encore cet idéal. Très vite cependant, ils le dévoient dans l'uniformité lugubre du « style international ». Ils construisent des barres d'immeubles monolithiques et fabriquent des objets en série standardisée. Les mêmes besoins, les mêmes matériaux, les mêmes formes s'imposent partout dans le monde. C'est le naufrage de l'idéal du Bauhaus. Pendant cinquante ans, alors que beaucoup s'en détournent, Gaetano Pesce refuse de sacrifier l'utopie sous prétexte qu'elle a été dévoyée. Il maintient le projet d'un art total tout en se méfiant profondément de sa falsification.

L'amour que Pesce porte aux nouvelles technologies vient aussi du futurisme, qui l'a profondément inspiré. « Une automobile rugissante qui semble courir sur la mitraille est plus belle que la Victoire de Samothrace », écrivait Marinetti. Pour Gaetano Pesce, la création se joue aussi, et avant tout, dans un laboratoire et dans une usine. Lorsqu'il invente une nouvelle technique de projection du verre en fusion, celle-ci n'est pas a priori destinée à produire une œuvre d'art, mais son extrême maniabilité permet de composer des formes inédites. Placer la technique sur le devant de la scène au lieu de la cacher dans les coulisses, donner une transcription technologique à ses rêves : telle est la mission « futuriste » que Pesce s'est assigné.

En Italie, la génération de Gaetano Pesce est riche de nombreux talents. Au début des années 1960, Ettore Sottsass, Andrea Branzi, Alessandro Mendini et

bien d'autres partagent le même refus, aussi bien du fonctionnalisme rigide que du « décoratif » et du « bon goût ». Aux objets les plus modestes, ils cherchent à rendre une aura simple et spécifique. Portée par l'audace de nombreux industriels italiens, la créativité plastique des jeunes « radicaux » se donne libre cours. Pesce les accompagne un moment, mais il se déclare très vite insatisfait. Séduisant, porté par de vrais créateurs du design et de l'architecture, le Mouvement radical italien aboutit cependant à des œuvres isolées plutôt qu'à une véritable alternative.

Pesce ne cherche pas simplement à critiquer le fonctionnalisme froid ni à créer des œuvres singulières. Il veut proposer une alternative plus complète. Il veut sortir de la standardisation aveugle sans cesser de répondre aux besoins du grand public. Plutôt que par le biais d'un manifeste, sa proposition se construit par des initiatives concrètes et par étapes successives. Il explore, tâtonne, il expérimente, propose des solutions au début déroutantes. Sa carrière est faite de questions et de paradoxes.

Contre l'uniformisation des objets, il cherche à retrouver la magie de la pièce unique, mais une pièce unique accessible à tous. Dès les années 1970, il invente ce qu'on appelle la « série diversifiée », la série où aucune pièce ne ressemble à une autre, en y introduisant une part de défaut volontaire. Il travaille sur des objets « mal faits », à la marge ou inachevés. Il demande aux ouvriers d'intervenir sur le mobilier pour y laisser leur propre marque. Ces expériences peuvent paraître farfelues ou irresponsables. Menées par lui, elles aboutissent au contraire à des œuvres subtiles, des objets à la fois fonctionnels et inclassables qui changent le regard que nous portons sur la production.

En architecture, contre ces matériaux anonymes que sont devenus le béton, le métal et même le verre, Pesce organise une résistance paradoxale, non par le retour aux matériaux traditionnels, mais par l'usage de matériaux de synthèse. La gamme très large des polymères, avec leur consistance plus ou moins flexible, lui permet de créer une variété de formes illimitée et toujours très maniable. Plus proches de la texture du corps humain, ces matériaux contemporains s'inscrivent mieux, selon lui, dans les paysages et les atmosphères locales. En architecture

comme en design, la ligne directrice de Pesce est l'individuation. Aucun idéal de perfection ne doit être imposé de l'extérieur au vivant, au local, au singulier. Le corps humain est un idéal indépassable.

Pesce pense que notre environnement a été dévasté par l'abstraction et la géométrie. Nous ne savons même plus à quel point il est devenu stérile, anguleux et rectiligne. Ce que l'on appelle l'« art décoratif » n'est qu'une façon de masquer ce vide terrifiant. La figure humaine, les symboles, les formes imagées doivent de nouveau occuper l'espace, non comme des ornements, mais incorporés à la structure. Un visage peut devenir la pièce centrale d'une armoire, tandis que des têtes d'animaux peuvent apparaître de façon imprévue dans une maison brésilienne. Pesce est l'un des rares à vouloir réintroduire l'asymétrie et la forme organique, aussi bien dans les objets que les bâtiments. Son geste n'est pas celui d'un esthète, mais bien d'un architecte soucieux d'utilité et de confort. Là encore, pour réunir ce qui a été séparé – le beau et l'utile, l'imaginaire et le fonctionnel –, il ne faut pas revenir aux techniques du passé, mais aller plus loin dans l'utilisation des matières de synthèse. Pesce cherche à se rapprocher des formes vivantes, mais il délaisse les matières supposées « nobles » de l'architecture classique ou postmoderne. Son désir de remettre l'individu au centre passe par une œuvre technique, collective, non par une création artistique dans un sanctuaire.

Son but : mettre l'art dans les gestes quotidiens. Faire rayonner les meubles auxquels on ne prête plus attention. Laisser « penser » un fauteuil, un immeuble ou une cafetière. Le soir venu, chacun s'effondre dans son canapé, comme pour mettre fin à toute question. Gaetano Pesce veut que le canapé devienne à son tour une question. Il a cette idée que le confort standard, aux formes abstraites, nous prive de notre corps. Depuis la forme des escaliers jusqu'à la texture de nos fauteuils, tout conspire à nous endormir. Avec ces armes toutes simples que sont les mousses et les résines de polyuréthane, Pesce se bat contre le design anesthésiant.

D'apparence organique, souples et translucides, ses meubles ne laissent personne indifférent. Leur texture peut dérouter, déplaire, elle peut au contraire procurer un étrange réconfort, un inexplicable sentiment d'appartenance et de

retrouvailles. En regardant les fauteuils *Feltri* ou *Ocean table*, on est saisi par l'idée que tout aurait pu être autrement. La forme des objets qui nous entourent installe une habitude que l'on ne remet plus en cause. Notre environnement standardisé nous paraît « normal ». Pourtant, il ne l'est pas. L'éclairage d'une pièce, la forme d'un dossier de chaise, la texture d'un revêtement influent subtilement sur notre façon de sentir et de penser. Nous en sommes d'autant plus imprégnés qu'ils se déposent en nous avec les apparences du fonctionnel, de la banalité à laquelle on ne peut rien changer. L'œuvre de Pesce nous fait comprendre le contraire. Les objets standardisés anodins ont une grande capacité de nuisance, mais, si on les recrée autrement, ils ont le pouvoir de nous régénérer.

À côté de la guerre des idées, il y a la guerre des objets. Ceux qui la mènent ont une longueur d'avance. Les designers sont des combattants qui s'ignorent. Seuls certains comprennent vraiment ce qu'ils ont entre les mains. À une époque où le designer et le décorateur se confondent, Pesce a réussi à redistribuer les rôles. De plus, il ne crée rien qu'il ne soit capable de commenter, de faire vivre par le discours. En ce sens, il réfute une nouvelle fois la spécialisation des tâches. Son geste est complet, il inclut le sens rationnel et la rêverie, la structure et les couleurs. S'il pouvait inventer un verbe ou un adjectif que l'on puisse voir, toucher, sentir, il l'aurait déjà fait.

A

ADOPTION

Il y a quelques années, mon amie et moi voulions avoir un enfant. Elle avait alors vingt-huit ans et moi soixante et onze. Nous avons décidé qu'elle m'adopterait auparavant, pour qu'elle soit à la fois la mère et la grand-mère de cet enfant tandis que j'en serais le frère et le père. Quant aux enfants que j'ai déjà, elle en aurait été la grand-mère, alors qu'elle n'avait que la moitié de leur âge. Ainsi avons-nous l'idée d'élargir les liens familiaux. Selon la loi américaine, c'était possible. Pas selon la loi italienne. Mon amie a manqué de courage. Pourtant, être le fils d'une femme trois fois plus jeune que moi, quelle merveille ! J'ai toujours eu envie d'élargir les usages séculaires, d'y creuser un espace plus vaste pour chacun. Travailler sur les liens d'adoption familiale redonne du sens aux autres formes d'adoption : on adopte un lieu, des objets, une religion. C'est un geste de pure liberté. Toute ma vie, j'ai voulu créer des projets-objets que l'on puisse adopter, des objets qui sortent de la froideur impersonnelle de la série industrielle. L'adoption permet d'échapper aux cadres établis.

ALÉATOIRE

Dans les années 1950-1960 régnait encore le dogme du « style international » : les mêmes objets standardisés, les mêmes bâtiments devaient convenir à tout le monde. L'architecte et le créateur de design devaient servir des besoins de masse. De l'autre côté, il y avait l'art, la pièce unique réservée à une élite. L'aléatoire m'a permis de sortir de cette impasse. Introduire une part d'aléatoire dans un processus de fabrication, cela revient à produire des pièces uniques, mais accessibles à chacun. L'aléatoire comporte ainsi une dimension politique : contre l'égalité morne et sans vie, il permet d'atteindre une diversité sans élitisme.

J'ai donc cherché à libérer la matière, comme si elle était douée d'une volonté propre. J'ai toujours adopté des méthodes de fabrication qui permettent d'utiliser le hasard. En 1972, j'ai créé une bibliothèque que j'ai appelée *Carenza* en emprisonnant de l'air dans un moule où je coulais du polyuréthane en expansion. La mousse durcie devait former les montants et les plateaux de la bibliothèque, mais sa progression dans le moule était bloquée par l'air captif, si bien que les éléments solides se fragmentaient de façon imprévisible. C'était une façon de préserver la surprise. J'aime les moules, à condition de pouvoir bouger dedans. Quand on travaille avec le hasard, on va plus loin, on s'amuse aussi beaucoup plus.

ARCHITECTURE

Il existe, selon moi, trois catégories de constructions.

La première catégorie est la plus fonctionnelle et la plus répandue : on l'appelle en Italie l'*edilizia*, le logement urbain. Ce sont des bâtiments utiles et sans prétention. La deuxième catégorie est celle des bâtiments conçus par des stars de l'architecture, mais qui, pour la plupart, relèvent d'une innovation purement formelle. J'appelle cette catégorie la « décoration urbaine ». La troisième catégorie est très rare : c'est l'architecture qui témoigne d'une véritable innovation. Il s'y manifeste une nouvelle pensée, non pas seulement liée à la forme, mais qui interroge aussi le rôle d'un bâtiment. On y trouve une redéfinition de l'habitat.

Aujourd'hui, il faut partir de ce constat : la fonction protectrice du bâtiment est largement remplie. Certes, il y a beaucoup trop de mal-logés sur la planète, mais techniquement on sait faire. Si l'abri et la sécurité restent des fonctions indispensables, il est temps d'annexer d'autres dimensions à l'art de construire. Toutes les conditions sont réunies pour un pas en avant. Je propose de libérer les autres sens dans l'architecture, de ne pas la rattacher uniquement au visuel. Il faudrait bâtir pour les aveugles, pour la part aveugle qui est en nous.

L'architecture est l'art le plus complexe et le plus complet. Il renvoie à tous les autres arts. Avec la surface en deux dimensions, on a la peinture. Avec le volume, on a la sculpture et avec cette quatrième dimension qu'est l'expression en mouvement, on a même le cinéma. Ceux qui vivent dans une maison font du bruit et produisent des vibrations, en ce sens, un bâtiment produit aussi de

la musique. L'architecture est multisensorielle. Elle exprime la capacité technique de toute une société. Elle vous renseigne sur la machine industrielle qui l'a produite et sur le système économique d'une époque.

Aujourd'hui, alors qu'on s'est affranchi de nombreuses contraintes techniques, l'architecture stagne et se contente de formes abstraites ou décoratives. Elle est devenue muette, elle refuse de prendre la parole. Or elle doit montrer des formes reconnaissables, imagées, évocatrices, qui sont une façon de parler au-delà du langage. Il faut établir un dialogue entre la forme d'un bâtiment et ceux qui le regardent ou qui l'utilisent. C'est justement ce que l'informatique permet de nos jours : une création beaucoup plus libre de figures concrètes. Hélas, l'architecture contemporaine reste plus que jamais minimaliste, son élégance est superficielle. Cette géométrie traditionnelle, avec ses triangles et ses rectangles, est en dessous de la complexité de notre réalité, elle ne représente plus notre époque.

On voit cependant surgir des tentatives intéressantes. Il y a deux ans, pour les Jeux olympiques de Pékin, le stade était en forme de nid géant. La forme du nid appartient à la tradition chinoise, elle exprime quelque chose qui n'a rien de gratuit. Bien sûr, ces initiatives courent le risque du kitsch, mais il faut l'assumer. Ouvrir une nouvelle période de création, cela suppose une certaine prise de risque. Je ne suis pas chinois, mais je comprends tout de suite la forme du nid. Pour moi, c'est le futur. Je pense aussi à Herzog et de Meuron, ces architectes suisses qui créent des formes sinon reconnaissables, du moins très suggestives. Je suis donc très attentif à ce jaillissement de formes figuratives que l'informatique autorise aujourd'hui. Non qu'il faille remplir le monde avec des images géantes et des édifices en forme de nids. Mais, à côté des formes abstraites qui sont la toile de fond d'un bâtiment, on ne doit pas se priver de formes figuratives ou évocatrices. J'ai proposé de reconstruire les Twin Towers de New York avec un cœur au sommet. Le cœur de la fameuse formule *I love New York*. Il s'agissait d'exprimer l'optimisme dans la tragédie. En plus, cela rendait la structure beaucoup plus solide ! À l'échelle, ce cœur incluait vingt-six étages, on pouvait y loger le mémorial mais aussi des hôtels, des théâtres,

des restaurants, bref en faire un haut lieu du tourisme. Cette figure symbolique aurait eu un rayonnement sur toute la ville, comme un phare.

Il est essentiel qu'une création architecturale puisse exprimer une forme d'émotion positive. Aujourd'hui, l'architecture reste neutre. Elle se compose de structures plus ou moins élégantes qui cumulent le fonctionnel et le décoratif. Impossible d'aborder l'émotion. Face à un événement aussi lourd de conséquences que le 11 Septembre 2001, comment ne pas chercher à retourner le sens de la catastrophe, comment répondre autrement qu'avec de l'optimisme ?