

## Habiter l'espace selon ses goûts et ses couleurs<sup>1</sup>

L'architecte et designer Gaetano Pesce trouve depuis les années 1970 des solutions plastiques et artistiques pour habiter l'espace. Les caractères mobiles, discontinus, variés, originaux et dissymétriques de ses éléments d'architecture correspondent à un refus de l'égalité, de la norme et du standard. Pesce cherche à satisfaire les revendications de tout habitant, en termes de liberté, d'identité et de communication, en l'invitant à intervenir dans ses tours d'habitations au niveau des finitions extérieures et des divisions intérieures, selon « ses goûts et ses couleurs », et selon ses propres besoins. Chaque habitant modèle lui-même l'espace, sans se référer à un modèle extérieur. Dans cette perspective, l'architecture n'est pas pensée comme un tout homogène et uniforme mais plutôt comme des fragments ou des espaces autonomes articulés. La ville d'aujourd'hui accepte elle-même la variété et l'hétérogénéité parce qu'elle doit mettre en contact des espaces, des cultures et des fonctions différentes, indissociables des diverses activités de ses habitants.

### *La série diversifiée*

Les activités de Pesce en Italie (il y est né en 1939), en France et aux Etats-Unis (où il travaille depuis 1982) recoupent des apprentissages dans des instituts de formation, en particulier dans le cadre du design industriel, des recherches dans des secteurs très divers (art cinétique, art sériel, théâtre, architecture, objet) et des enseignements dans de nombreuses écoles d'architecture et d'urbanisme (Pittsburgh, New York, São Paulo, Milan, Hong Kong et Strasbourg). A travers ces activités, il insiste essentiellement sur les contraintes liées aux matériaux utilisés, en particulier les nouveaux matériaux tels que la mousse de polyuréthane, et sur leur plasticité. Il conçoit, dans les années 70, la production d'objets industriels comme une réalisation de prototypes, suivant le principe de ce qu'il appelle la « série diversifiée », qui se démarque des modes de production existants et refuse de manière générale la normalisation et la standardisation. Cette série peut contribuer, suivant le projet de Pesce, au « passage d'une société de production vers une société de création »<sup>2</sup>.

Il a notamment réalisé une série de chaises *Pratt* (1983) en résine, différentes les unes des autres, qui présentent toutes des variations de forme, de couleur, de texture et d'élasticité, résultant d'interventions dans le processus de création au niveau des matériaux. Par exemple, le dosage des constituants de la résine est modifié suivant les chaises, provoquant plus ou moins de rigidité ou de souplesse.

### *La tour comme « fragment de ville »*

L'étude de l'une de ses réalisations architecturales, la *Tour résidentielle* à São Paulo (1987), permet d'aborder les enjeux qui sont liés à ces conceptions dans le cadre de l'architecture et de l'urbanisme. Elle ouvre en même temps une réflexion sur la possibilité de reterritorialiser ces espaces. Pesce propose avec cette tour une autre manière d'habiter. Il s'agit de s'approprier un territoire propre, distinct des territoires voisins et cependant en relation avec ceux-ci. Ce dispositif symbolise l'interaction entre la tour et la ville, les autres tours d'habitations et l'ensemble des données urbanistiques (les voies de circulation, les carrefours, les points de repère, etc.), de manière générale entre le territoire et le réseau. Il contribue ainsi

---

<sup>1</sup> Ce texte constitue la version auteur d'un article paru dans la revue *Empan*, N°28, « Vivre la ville, aujourd'hui », décembre 1997, p. 45-48.

<sup>2</sup> Jocelyn de Noblet, « Occasions d'expression : séries et différences », *Gaetano Pesce : Le temps des questions*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 3 juillet - 7 octobre 1996, p. 66.

à faire de cet édifice, suivant la volonté de l'architecte, non pas un monument mais un espace urbain vertical.

Cette architecture associe en fait deux tours, une tour « habitations » et une tour « jardins », reliées entre elles par un espace de dégagement et de circulation (ascenseur). Chaque habitant dispose ainsi sur un même niveau de deux plates-formes contiguës. La principale caractéristique de ce projet tient au fait que chaque habitant personnalise ces espaces en ce qui concerne les aménagements intérieurs et les finitions extérieures. Aucune contrainte autre que celle du libre choix ne vient interférer. La seule condition vise à ne pas répéter à l'identique des configurations existantes dans le voisinage. Il s'agit d'introduire suffisamment de différences, de variations autour de quelques combinaisons par exemple, pour satisfaire le projet d'ensemble, c'est-à-dire faire de chaque « îlot » un espace autonome et original.

A propos de l'intégration de cette Tour dans un contexte urbain donné, Pesce projette une conception de la ville qui concilie des principes en vigueur qu'il repère au temps des cathédrales avec un refus de la normalisation et de la standardisation. Il souhaite donner à la Tour le statut de « structure-mère », celui que possédaient les cathédrales et tout autre édifice situé dans un lieu stratégique de la ville. Ceux-ci manifestaient une fonction attractive qui avait pour effet de regrouper et d'accueillir dans leur environnement immédiat des habitations, des commerces et toutes sortes d'installations. La plupart des villes conçues sur ce principe ont subi aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles des modifications (un « nettoyage », affirme Pesce) par lequel les voies ont été élargies et les obstacles à la visibilité et à une circulation fluide et continu dégagés.

La Tour de Pesce n'est cependant pas le centre d'un dédale au sens où ce centre se démarquerait de son espace environnant par la nature et le travail de ses matériaux. Elle constitue plutôt une sorte d'« excroissance » verticale dans un site étendu auquel elle ne cesse de se référer en exhibant certaines de ses propriétés, en particulier le caractère différencié des matériaux et des combinaisons. A propos de cette Tour, Pesce parle lui-même de variété. Il renoue avec des préceptes qu'il a énoncé vingt ans plus tôt à propos des objets élastiques : « mobile, unique, inconstant, souple, varié, discontinu (...) »<sup>2</sup>. Cette Tour témoigne de la mise en œuvre de ce qu'il appelle des « langages architectoniques divers ». Ceux-ci néanmoins se combinent, de telle sorte que cette Tour exemplifie de manière générale le système d'organisation des éléments.

Du fait de sa hauteur, elle est aussi un repère dans le tissu urbain. « Structure-mère », elle signale en un point donné de la ville la possibilité de réunir des langages divers et de concilier ce que, suivant d'autres desseins, on a appelé la confusion des langues. Par ailleurs, Pesce revendique la diversité des langues jusque dans l'écriture même d'un de ses textes<sup>3</sup> qui enchaîne justement dans le fil de l'écriture plusieurs langues. La Tour de São Paulo se réfère à cette diversité. Elle l'exhibe même. Cette multiplicité conditionne un espace de références, un réseau auquel chaque territoire, chaque langue et par conséquent chacune des habitations particulières renvoient. Ces caractéristiques, associées à ce fonctionnement symbolique, la prive du statut de centre en tant qu'il exerce un pouvoir sur ce qui l'environne, au point d'établir une hiérarchie sur tous les plans, jusqu'aux matériaux employés. C'est ce que le modèle radioconcentrique a développé. Cette Tour rivalise seulement avec la normalisation et

---

<sup>2</sup> Gaetano Pesce, « Objets élastiques », *Gaetano Pesce : Cinq techniques sur le verre/expérience au C.I.R.V.A.*, catalogue d'exposition, Marseille, Musée Grobet-Labadié, 3 octobre 1992 - 17 janvier 1993, p. 176.

<sup>3</sup> Gaetano Pesce, *A la recherche de l'urbanité : savoir faire la ville, savoir vivre la ville*, Paris, Editions Academy, 1980, p. 28-30 (cité dans *Gaetano Pesce : Cinq techniques sur le verre, op. cit.*, p. 210).

l'uniformisation. « Elle est un morceau de ville en vertical », déclare Pesce. Elle ne se retranche de la ville que par sa verticalité. C'est là sa seule hiérarchie<sup>4</sup>. Par cette verticalité, elle introduit une rupture et manifeste un point d'orgue dans les « longs travellings signalétiques » que prête Baudrillard aux paysages urbains de Los Angeles et qui peuvent être généralisés à d'autres espaces. Baudrillard parle plus précisément de l'absence d'ascenseur et de métro à Los Angeles : « Pas de verticalité ni d'underground, pas de promiscuité ni de collectivité, pas de rues ni de façades, pas de centre ni de monuments : un espace fantastique, une succession fantomatique, et discontinuelle, de toutes les fonctions éparses, de tous les signes sans hiérarchie »<sup>5</sup>. Avec cette Tour, Pesce cherche à marquer des territoires dans le tissu urbain. Elle met tout d'abord en avant le principe d'une cohabitation d'individualités distinctes. Celles-ci se manifestent au niveau des matériaux de l'architecture, en accordant les besoins particuliers des habitants avec les données plastiques des modules volumiques intérieurs et des façades. Elle renvoie en même temps à la diversité architecturale et plastique de l'espace urbain. A ce titre le choix de la tour répond à l'exigence pour Pesce d'élire ce qu'il appelle « un point de grande énergie vitale et urbaine », un véritable « fragment de ville »<sup>6</sup>.

### *Un art des surfaces*

Cet art des surfaces, expérimenté par Pesce sur les façades de cette Tour, et également dans d'autres projets architecturaux, tels que son projet pour une Banque de 1988, témoigne d'une exigence particulière, l'introduction dans un ensemble, dont on peut dissocier les éléments en tant que composants d'une série, d'une *différence*.

A propos de ces architectures, il déclare : « La surface est d'une importance capitale dans la façon dont l'architecture prend forme »<sup>7</sup>. Cet art des surfaces détermine une exploitation des matériaux pour leurs potentialités et leurs spécificités. Il oriente les expérimentations plastiques vers la mise en travail de paramètres tels que les bords et la surface.

L'organisation structurelle de cette Tour nous est donnée en particulier par le travail des combinaisons plastiques des façades. La diversité peut ainsi être régulée au moyen d'une *combinatoire* en tant que système ouvert de possibles. Celle-ci s'articule avec les systèmes existants dans l'espace environnant, en se référant non pas à un système en particulier mais à l'ensemble de ces systèmes. La Tour peut alors être interprétée comme terrain d'expérimentations. L'examen de cette combinatoire suppose le recours à des motifs plastiques qui mettent en mouvement une dynamique liée à ce qui se succède. Des motifs formels, chromatiques, texturaux peuvent être identifiés grâce au repérage d'unités qui s'enchaînent les unes aux autres en formant des combinaisons.

Nous divisons la Tour, pour l'étude de l'une de ses façades, en 18 modules « plan de base » correspondant aux différents niveaux d'habitation. Ils s'articulent schématiquement suivant

---

<sup>4</sup> Cette conception peut trouver quelques affinités avec ce que Louis Marin appelle « l'utopie de la verticalité » à propos de Xenakis. Il écrit en particulier : « La communauté cosmique de Xenakis déploie, dans la verticalité de la ville, un double espace de jeu, celui où les collectivités de toutes sortes et de toute nature se mêlent et celui, impliqué par ce brassage, où les éléments architecturaux de la Cité sont affectés d'une essentielle mobilité. Mais, si l'on y regarde de plus près, on constate que les mouvements du jeu sont rigoureusement définis par le calcul mathématique dont les règles et les secrets sont détenus par l'institution (...) un pouvoir scientifique de gestion et de décision » (Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Paris, Editions de Minuit, 1973, p. 337).

<sup>5</sup> Jean Baudrillard, « Desert for ever », *Traverses*, N°19, juin 1980, p.56-57.

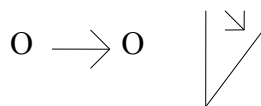
<sup>6</sup> Gaetano Pesce : *Cinq techniques sur le verre/expérience au C.I.R.V.A.*, op. cit., p. 228.

<sup>7</sup> *ibid.*, p. 198.

une trame régulière. Des combinaisons d'éléments formels, chromatiques et texturaux font apparaître dans le passage d'un niveau à l'autre des gradations. Des éléments isolés, par exemple, (des volumes géométriques simples en saillie) se positionnent, par rapport aux autres membres de manière plus ou moins excentrée. D'autres éléments (des trouées architecturales) se répètent suivant des rythmes dividiels et individuels (suivant la terminologie de Paul Klee) le long d'axes orientés de différentes manières. Des catégories, en relation avec des domaines (en tant qu'espaces de référence), permettent de classer les différents types de formes. Il s'agit par exemple de la catégorie des rectangles ou de celle des trapèzes, relevant d'un domaine plus large des figures géométriques simples. Des gradations se manifestent aussi entre des catégories proches, combinant des formes géométriques simples avec de plus complexes. Ces dernières trouvent des correspondances dans le milieu architectural environnant. Elles motivent l'intégration de la Tour dans la ville en tant que « morceau de ville en vertical », comme le dit Pesce, c'est-à-dire jouant à la fois sur des dimensions réticulaires et territoriales.

Les motifs permettent d'apprécier les variations que subissent les éléments d'une catégorie lorsqu'ils sont combinés. Nous avons par exemple repéré au niveau formel des variations de position et d'orientation.

Deux motifs peuvent être schématisés ainsi :



Ils favorisent ainsi la reconnaissance des variables, telles que la position et l'orientation. Nous pouvons noter qu'il y a peu de variations en ce qui concerne les textures, puisque nous rencontrons essentiellement des textures lisses et grenées. Au niveau chromatique, le domaine des couleurs terres est particulièrement investi, combinant des ocres, des bruns et des marrons, variant suivant des degrés de clarté, d'éclat et de caractère rougeâtre et verdâtre.

### *Pratiques de la série*

Travailler en série et travailler la série constituent des préoccupations essentielles pour des artistes du vingtième siècle. Des artistes « conceptuels » ou issus de la mouvance du Pop Art développent une pratique de la série homogène, où chaque terme est conforme au précédent et au suivant. C'est le concept même de répétition, dans une acception particulière (répétition stérile) qui est ici mis en évidence, au regard de la standardisation lorsque la référence à la production et à la consommation d'objets ou d'images est explicite<sup>8</sup>. De nombreux artistes ont recours aux séries pour conduire une expérimentation plastique en favorisant les variations. Des plasticiens problématisent la pratique de la série, en introduisant la question du modèle, qu'il s'agisse d'un modèle extérieur à cette pratique et auquel chaque terme renvoie, d'une manière ou d'une autre<sup>9</sup>, ou d'une activité de modelage qui suppose que les composants se réfèrent exclusivement les uns aux autres.

<sup>8</sup> François Dagognet réunit, quant à lui, le monde de l'art et celui de l'usine autour d'une volonté commune de travail et de production, liée à la standardisation, et impliquant l'utilisation de machines, l'exploitation des potentialités des matériaux (en particulier leurs possibilités de transformation) ainsi que les opérations de répétition, d'accumulation, de prolifération, d'empilement. (François Dagognet, *Eloge de l'objet*, Paris, Vrin, 1989, p. 183-216).

<sup>9</sup> Il est alors à considérer les multiples voies de la référence. Le travail de Nelson Goodman nous renseigne sur ce sujet. Voir en particulier : Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

Les séries de Titus-Carmel, en particulier *The Pocket Size Tlingit Coffin*, problématisent le dessin, le dessin en tant que représentation, altération d'une surface ou projet. Les 127 dessins de cette série représentent un modèle initial qu'ils « épuisent » dans la répétition et la reprise du même. Il ne subsiste alors qu'une variété de dessins. Jacques Derrida qui a consacré quelques pages d'écriture à cette œuvre suppose que, quelles que soient les données (présence ou absence de certains traits, dimensions, perspectives, techniques, supports, rythmes, etc.), il n'y a « aucun repos pour une classification »<sup>10</sup>. Cependant, les paramètres retenus par Derrida ne sont pas définis en termes de variables plastiques. Le support et le cadre sont envisagés en tant que « dispositifs de présentation d'une représentation »<sup>11</sup> (Louis Marin) et non comme des paramètres à l'épreuve d'une expérimentation. Cette série de Titus-Carmel nous paraît ordonnée. En ce sens, elle rend compte d'une véritable opacité du dessin.

La série diversifiée de Pesce repose sur le choix et la mise en œuvre de matériaux. L'étude des motifs plastiques nous permet de comprendre les modes de structuration des différents espaces de la *Tour résidentielle* de São Paulo, de déterminer les *invariants* de cette série et d'apprécier ainsi l'articulation entre les espaces.

Cette tour réunit sous des toits changeants les goûts et les couleurs de chaque habitant. Elle maintient aussi quelques constantes qui régulent cette hétérogénéité. Loin de toute normalisation et standardisation, invariants et variantes se combinent ici pour manifester une volonté urbanistique qui offre aux citadins en même temps de nouvelles libertés et de nouvelles contraintes.

Patrick Barrès  
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France  
patrick.barrès@univ-tlse2.fr

---

<sup>10</sup> Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, 1986, p.280.

<sup>11</sup> Voir en particulier : Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p.342-363.