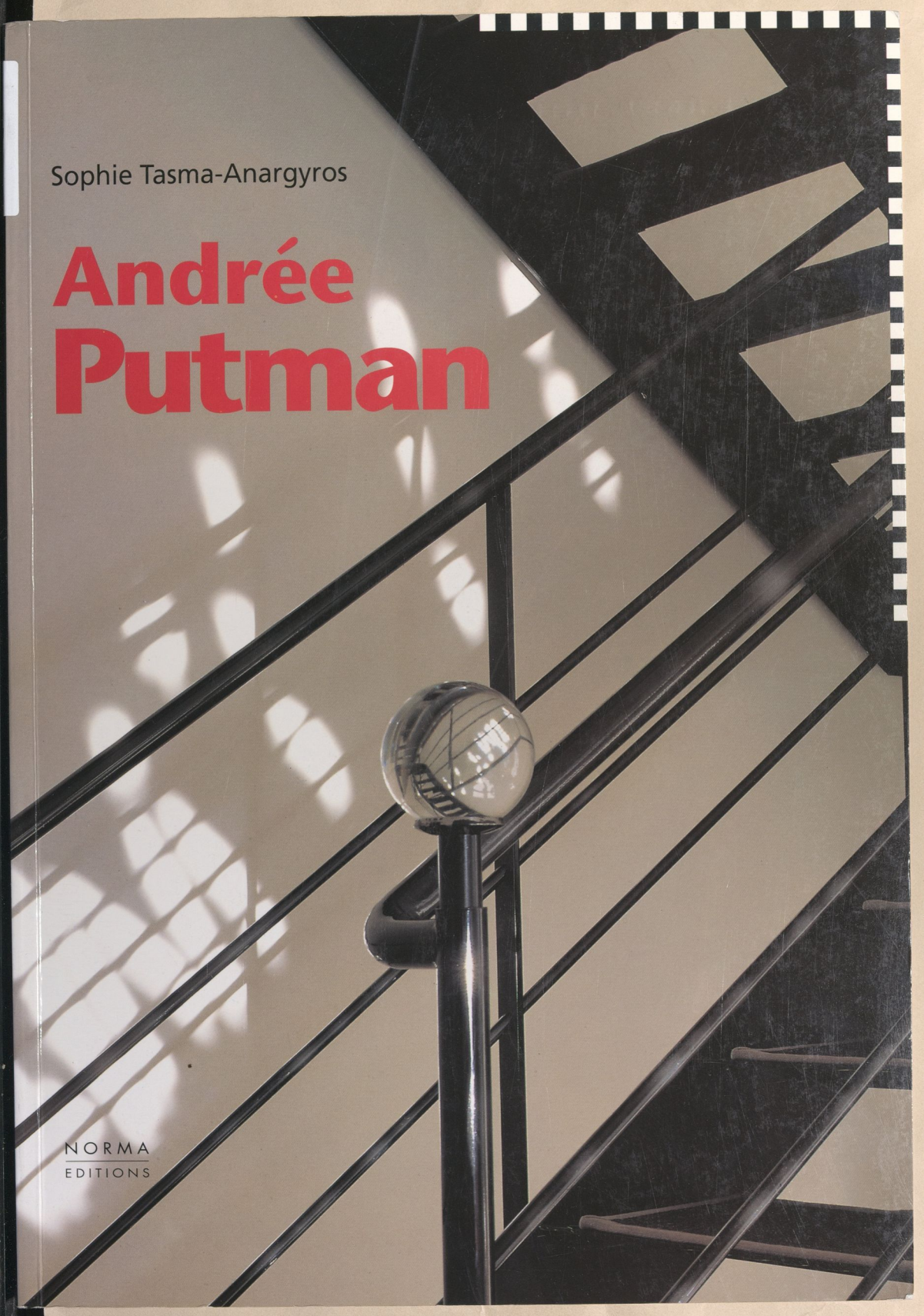
Sophie Tasma-Anargyros

Andrée Putman

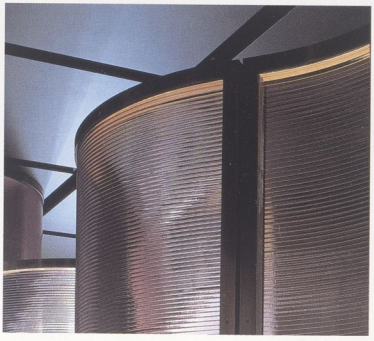


NORMA
EDITIONS

Andrée **Putman**



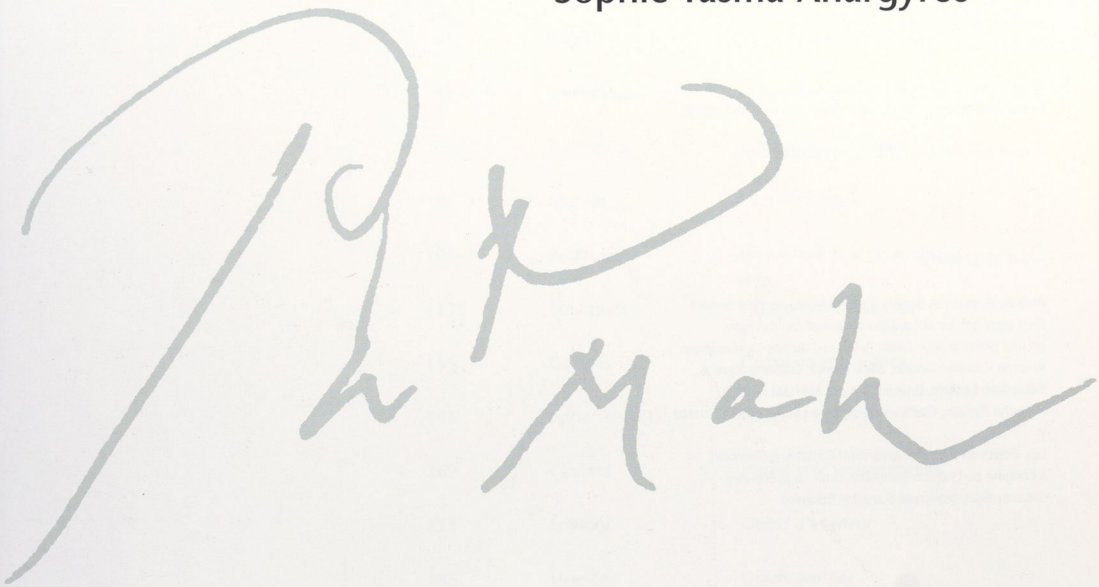
DL- 26 05 1997 19411



02263704 2 L

74

Sophie Tasma-Anargyros



FOL
D4MON
45h

NORMA
EDITIONS

Ce livre a été conçu et produit par
Calmann & King Ltd, Londres
Première édition, 1993
Seconde édition, 1997

Introduction, ouvertures des chapitres
et commentaires © 1993, 1997 Sophie Tasma-Anargyros

Édition française © 1997 Éditions NORMA, Paris

REMERCIEMENTS

Andrée Putman et Sophie Tasma-Anargyros remercient
tous ceux qui les ont aidées à réaliser cet ouvrage,
en tout premier lieu : Linda Andrieux, James Cunningham,
Antonio Fournier Condé, Jane Havell, Daniane Karpus,
Sébastien Leclerc, Bruno Moinard, Michael Phillips,
Natacha Portais, Deidi von Schaewen et Francisca Suarez

Les Éditions NORMA remercient Christiane Germain,
à l'origine de l'édition française, pour sa précieuse
collaboration, ainsi que Suzanne Fournier

Couverture : détail de la rampe d'escalier d'Écart, Paris
Photographie de Patricia Canino

Maquette : Michael Phillips
Maquette de l'édition française : La Page, Bruxelles
Relecture : Françoise Viel

Imprimé à Hong Kong

ISBN 2-909283-28-3
Éditions NORMA
86, rue Castagnary, 75015 Paris, France
Tél. 01 40 43 04 98 - Fax 01 40 43 98 75

BIBLIOTHÈQUE
DE FRANCE
NATIONALE

Sommaire

7	Introduction	*Histoires ailées*
21	Hôtels	*Le voyage et l'immobilité*
51	Showrooms	*La représentation et le jeu*
65	Bureaux	*L'efficacité et la poésie*
95	Musées	*L'art et l'histoire*
103	Restaurants	*La quiétude et la gourmandise*
113	Boutiques	*L'illusion et l'apparence*
135	Galeries	*L'émotion et le silence*
143	Appartements	*Visage et paysage*
169	Cinéma	*L'irréel et le vraisemblable*
173	Éditions	*Objets d'intérieur*
183	Licences	*Objets proches*
190	Collaborateurs	
191	Crédits photographiques	
192	Index	

BIBLIOTHÈQUE DE FRANCE NATIONALE



Introduction

HISTOIRES AILÉES

Une des choses au monde qu'affectionne le plus Andrée Putman, ce sont les histoires. Des histoires avec des mots ou des histoires silencieuses. Elle aime évoquer le visage de Sandrine Bonnaire dans *À nos amours* de Pialat qu'elle vient de revoir, un tableau peint par un artiste inconnu, qu'elle vient de découvrir, le mur mystérieux construit au milieu d'un champ par le héros d'un conte de l'écrivain Paul Auster, les figures obsessionnelles de Bob Wilson, les paroles échangées dans la pièce *Le Temps et la chambre* montée par Patrice Chéreau ou la ronde lancinante des musiques de Phil Glass. Ce sont autant de récits, sur le mode du cinéma, de la peinture, de la littérature, du théâtre, de la danse aussi, que son écoute attentive, rêveuse et aiguisée en même temps, révèle quand à son tour elle en reprend le fil, relatant l'émotion de ces rencontres.

Mais cet inventaire des histoires qui arpentent l'esprit est improvisé sur l'instant. Car Andrée Putman ne cesse jamais de regarder, en quête de lieux, d'événements, de sens. Andrée Putman ne se repose pas, ne s'arrête pas, et même la contemplation, la songerie ou la promenade sont encore le signe d'une sensibilité à l'œuvre qui interroge.

Les histoires, cependant, ne sont pas seulement les histoires que toute approche artistique met en représentation, ce sont aussi les histoires immédiates, petites ou grandes, qui surgissent au détour du chemin et qui affleurent à la surface, quand le hasard en ravive la mémoire.

À Écart, un jeune architecte américain entre dans la pièce et elle raconte qu'elle l'a croisé un matin quai Voltaire. Elle ne le connaissait pas. Il s'est arrêté et lui a expliqué qu'il était venu à Paris pour travailler avec elle. C'est pourquoi il vient d'entrer, un plan à la main, dans son bureau, car elle lui a aussitôt proposé de se présenter le lendemain, à la première heure, pour rejoindre son équipe.

Si une couleur est évoquée au sujet d'un détail de meuble, elle en vient très vite à expliquer comment cette teinte est née d'un morceau de lichen ramassé dans la forêt pour sa ressemblance avec la patine d'un cuivre. Et pour preuve ultime du sens inné qu'Eileen Gray avait de l'élégance, Andrée Putman raconte sa rencontre avec elle. Après de longues négociations, elle avait pu obtenir ce rendez-vous que la très illustre architecte n'accordait plus à personne. Pourtant, au dernier instant, il ne put avoir lieu. Andrée Putman apprit par la suite qu'en s'y rendant, Eileen Gray s'était aperçue que son bas était filé. Et elle n'avait pu se résoudre à se présenter ainsi. Aussi, de ce personnage, Andrée Putman garde ce précieux détail, peut-être plus décisif qu'une rencontre. Semblable au détail frappant d'une nouvelle, cette histoire, et toutes les autres, montre combien c'est le regard porté sur la réalité qui lui confère cette qualité, cette résonance. Et c'est ainsi qu'Andrée Putman travaille. Ses lieux, qu'elle parcourt en voyageuse et en nomade dans le monde entier, il est possible de les lire comme une suite d'histoires, histoires sans paroles livrées au regard comme des énigmes.

Détail d'éclairage et de miroir dessiné pour l'Institut Carita, Paris, 1988. Corniche encastrée et plafonnier en verre sablé et métal nickelé satiné.

Car, ultime paradoxe, les lieux d'Andrée Putman relatent un effacement, une disparition de quelque chose qui fut cependant et dont elle façonne la trace afin d'en évoquer la souveraine présence.

Aussi n'est-il pas très surprenant qu'elle approche son travail comme une histoire, qu'elle raconte l'histoire du passé, de l'enfance, des passions, et l'histoire du présent qui l'a voulue « architecte d'intérieur » et « designer », ce que d'ailleurs elle affirme ne pas être, et il est vrai que c'est à la manière d'un écrivain, d'une musicienne, d'un metteur en scène qu'elle approche cette question toujours cruciale de l'espace, mise en forme du vide, avec rigueur, drôlerie, désespoir et acuité, avec cette capacité de divaguer, d'inventer, de rire, de broder des motifs cachés et nécessaires qui octroieront aux lieux cette qualité d'être justes, et de sembler ne pouvoir être autrement, à moins qu'ils n'apparaissent comme s'ils avaient toujours été là.

L'HISTOIRE DU PASSÉ

L'enfance et la musique

Andrée Putman évoque parfois son enfance, et lorsqu'elle y revient, c'est qu'il s'agit bien d'événements fondateurs. Ainsi en est-il de la musique, à laquelle elle était destinée.

« Ma sœur et moi avons été des objets de consolation pour une mère qui était une immense artiste, qui jouait du piano tout au long du jour. Nous étions compliquées et fragiles et le soir, lorsqu'elle jouait certain morceau dont elle savait qu'il nous ferait pleurer, elle le jouait avec une telle émotion, nous pleurions, elle le savait et le faisait pour aiguiser, affûter notre sensibilité. Nous avons été surexposées à l'art. Nous chantions dans des chorales, nous allions sans cesse dans les musées (jusqu'à 90 ans, jusqu'au moment où il n'a plus été possible pour elle de se déplacer, ma mère se rendait tous les jours au Louvre). Avant d'avoir quatre ans, nous allions déjà chaque semaine écouter un concert. À dix ans, nous pouvions jouer des morceaux d'une complexité inouïe, et c'est pourtant parce que je n'étais pas une virtuose que je me suis orientée vers l'écriture et la composition, pour lesquelles j'ai obtenu le premier prix du Conservatoire de Paris, la plus haute récompense. J'ai vécu ainsi, entourée comme une momie égyptienne de bandelettes qui ne me permettaient ni de bouger ni de parler, je vivais dans cet univers abstrait, secret, intransmissible de la musique, jusqu'à ce moment décisif de mon existence où j'ai reçu ce prix, où j'ai croisé ce regard sévère, malveillant et glacé du professeur qui me l'a remis en me disant : "Enfermez-vous dans une chambre, achetez des rames de papier, cachez-vous pendant dix ans, et peut-être alors parviendrez-vous à créer une œuvre." Il m'a dit cela d'un ton dégoûté, comme s'il s'agissait d'une punition. Aussi ai-je instantanément abandonné la musique, à l'instant même où j'y accédais, car cette caricature carcérale et stupide du travail d'artiste, cette idée conventuelle d'un enfermement obligatoire

m'a paru intolérable. C'est alors que s'est déclenché une sorte d'ouragan, de frénésie à regarder la peinture, l'architecture, la ville alentour, un peu comme si j'étais libérée de l'enchantement qui m'avait maintenue sous le règne de l'oreille et que j'accédais enfin au royaume de l'œil.

Ma mère avait une relation non moins passionnée à l'égard de l'art, et je retrouvais ainsi une autre part de mon enfance, les interminables excursions dans les musées, mais aussi ce rapport exacerbé avec les matières et les couleurs qu'avait ma mère qui, lorsque la ruine a peu à peu gagné nos familles, s'est mise à nous fabriquer elle-même nos vêtements, avec une grâce et un talent extrêmes, si ce n'est qu'elle tenait à créer le costume du personnage de la dernière nouvelle de Virginia Woolf qu'elle venait de lire, et que nos vêtements merveilleux ressemblaient plus à des costumes qu'à des tenues d'écolières. Elle était capable de nous appeler dans sa chambre pour que nous touchions des rubans du XVII[e] siècle qu'elle tenait cachés dans un coffret spécial, ou d'inventer des jeux où il s'agissait de trier des rubans suivant qu'ils étaient veloutés, satinés ou soyeux. À ce monde des yeux, j'avais été aussi longuement accoutumée par une émotion visuelle proche d'une expérience spirituelle, durant tous ces étés où nous nous rendions à l'abbaye de Fontenay.

Je ne comprenais pas très bien ce qu'une famille aisée pouvait bien faire dans une abbaye cistercienne, qui me paraissait un lieu de vacances inconvenant, dont l'incongruité évidemment me plongeait dans le ravissement. Une partie de l'abbaye avait été transformée en usine à papier par la famille de mon grand-père, qui descendait de la famille Montgolfier. Aussi les papiers peints au mur, les tasses, les théières et les paravents étaient-ils recouverts de montgolfières, ce qui ajoutait un motif supplémentaire de cocasserie à ce choc violent de l'espace. Car j'avais bien conscience que ce lieu était trop beau, trop étrange et trop immense pour qu'il soit possible d'en sortir indemne. »

L'importance de la musique et de l'abbaye de Fontenay apparaissent ainsi dans son travail. Car Andrée Putman évoque la discipline extrême requise par l'apprentissage de la musique pour expliquer la rigueur avec laquelle elle perçoit cette composition abstraite et mathématique qu'est l'architecture tandis que le rythme et l'harmonie établissent des liens de parenté avec la structuration de l'espace. Gouverné par l'orchestration des verticales et des horizontales, comme sur la page écrite les lignes droites des portées, et la lecture verticale de la musique, l'espace est construit autour de la notion du vide, de même que les notes se composent en fonction des silences. D'une certaine qualité de vide naît le langage de l'espace.

L'expérience du vide

Andrée Putman l'évoque au sujet d'une chute accidentelle qui eut lieu la nuit, alors qu'elle rentrait d'une de ces chorales dans lesquelles elle apprenait le chant. C'était pendant la guerre, après le couvre-feu, et dans la nuit noire, dense, totale, il y eut ce vide,

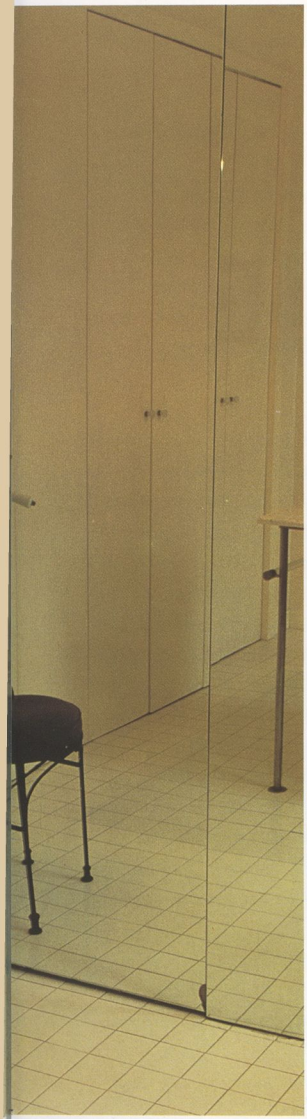
cette avancée dans l'absence de sol. Premier gouffre et première rupture, dont l'abandon de la musique, plus tard, à vingt ans, se fait l'écho, lorsque basculant de l'univers isolé des sonorités vers celui des couleurs et des formes qu'offrait la peinture contemporaine, elle décida, ayant tourné le dos à sa vocation première, de vider intégralement sa chambre de tout son contenu. Cet acte péremptoire fut sans doute le signe d'une rébellion contre l'ordre établi et d'un profond changement, mais aussi le premier regard sur l'espace et le premier geste : tout ce qui avait fait le décor de cette chambre fut jeté aux orties, et dans cette pièce revenue à son état originel, Andrée Putman jeune fille installa un lit de militaire en fer, un banc de Bertoia, quelques toiles à la signification obscure et indéchiffrable de peintres illustrement inconnus, comme Bram Van Velde ou Alechinsky, tandis que sur sa table de chevet apparaissaient les livres d'un écrivain que personne ne lisait, Samuel Beckett.

La découverte d'un don

Au même moment, Andrée Putman est coursier, ce qui lui permet de voir beaucoup de choses et de rencontrer beaucoup de gens. Le journal pour lequel elle travaille s'appelle *L'Œil,* ce qui lui paraît naturel, parfois le destin s'amuse. Très vite, on lui demande d'écrire sur les maisons, mais presque simultanément, elle rencontre Denise Fayolle et va participer à ses côtés à la grande aventure de Prisunic. Briser le diktat du bon goût, mais aussi de l'élitisme et de la bourgeoisie, voilà qui n'est pas très loin de cette chambre vide et de ces parents excentriques « eux-mêmes moutons noirs de familles très riches et très puissantes ; à l'école, on me disait que mes parents devaient certainement être russes ou américains. » C'est aussi le début des retrouvailles avec les idées du mouvement moderne : fabriquer grâce aux outils de production de l'industrie et aux circuits de la distribution de masse le « beau pour tout le monde ». Andrée Putman monte une opération audacieuse : elle propose dans les grands magasins des lithographies d'Alechinsky, Bram Van Velde, César, Arman, Messagier, au prix d'une affiche, ou presque. L'art pour tout le monde, c'est un peu tôt. Ce sont les intellectuels qui ayant eu vent de la nouvelle, s'encanaillent désormais à Prisunic – où il devient désormais de bon ton de s'approvisionner – et raflent la merveilleuse marchandise à bas prix. Plus tard, à la fin des années soixante, et toujours aux côtés de Denise Fayolle et Maïmé Arnodin, Andrée Putman participe à la création de Mafia, un bureau de style qui parmi les premiers invente et définit le concept de « communication » de produit, à travers des événements, des spectacles, aussi bien qu'avec la recherche d'un emballage ou d'un graphisme de marque, à moins qu'on ne lance un produit avec une fête. En un mot, tout ce qui est drôle, intelligent, issu de l'art ou du jeu est prétexte à détournement. Tout s'invente et tout est possible, euphorie passagère et productive de la fin des années soixante-dix, avant que ne surviennent crises et déserts.



Salle de bains créée pour Daisy de Galard, Paris, 1982.



Après avoir travaillé pour les 3 Suisses, emblème de la marque populaire, Andrée Putman quitte Mafia et monte une nouvelle opération : Créateurs et Industriels. C'est de nouveau la compréhension et la réinterprétation en des temps différents de ce qu'avait été l'enseignement du Bauhaus, puis du mouvement moderne : la réunion des arts et, de la rencontre des disciplines, la possibilité d'ouvrir un dialogue et une libre circulation des idées entre mode, cinéma, peinture et industrie, la tentative de cristalliser le savoir technique et l'art en perpétuelle fusion, cela dans un lieu immense, un ancien entrepôt des Chemins de fer, pavé de pierres, traversé de passerelles métalliques et éclairé par une gigantesque verrière. Pourtant, les industriels français ne comprennent pas l'opportunité de faire alliance avec la création. Alors qu'il aurait fallu oser de très grandes séries, ils « éditent » à quelques centaines d'exemplaires des objets ou des vêtements signés Marc Held, Adeline André ou Thierry Mugler, sans avoir la clairvoyance de ceux qui les appellent à une telle démarche. Aujourd'hui encore, la création vive s'utilise en vitrine et non en politique de produit, mais peut-être l'avant-garde est-elle incompatible avec le grand public ?

Entre-temps, Andrée Putman a aménagé quelques lieux pour quelques amis et traversé d'âpres années d'austérité et de solitude. Elle s'est prise de passion pour quelques objets rouillés qu'elle trouve aux Puces ou chez les brocanteurs et, parallèlement, l'idée vague se fait jour qu'elle a peut-être le talent de savoir organiser ce vide qui lui est familier et de le transformer en retraite, un terme voisin de celui qu'elle choisit pour désigner ce lieu qu'elle ouvre ou dans lequel tout au moins elle s'installe en 1978, « Écart », qui évoque à la fois le mouvement de se mettre à l'abri et celui de s'isoler, à l'instar des locaux de la rue Pavée, invisibles à qui n'en connaît l'existence.

Écart et la redécouverte des architectes modernes

Le jour de son ouverture, Écart n'a rien d'un showroom. C'est effectivement un endroit complètement à part, une bizarrerie pour l'époque, une sorte d'ancien hangar transformé en cathédrale de lumière dont la blancheur des murs nus accentue la réverbération. On y accède par une porte de métal noir que rien n'indique après avoir passé le porche d'un vieil immeuble du Marais. C'est un lieu sans destination apparente, ni privé ni public, une sorte d'extension d'une maison dans laquelle il y aurait un bureau et un téléphone, où Andrée Putman travaille à exhumer d'incompréhensibles vieilleries, des prototypes ou des pièces uniques que signale à son attention son infaillible intuition. Il s'agit de meubles comme la chaise de Mallet-Stevens, qui n'existe qu'en quatre exemplaires, ou la chaise de Herbst, à moins qu'il ne s'agisse de documents improbables et pourtant authentiques, des morceaux ou des débuts d'objets inachevés à l'aide desquels elle commence ce qu'elle appelle son travail « d'archéologue-amateur de son temps », avec des surprises, des émerveillements, des trouvailles, comme la découverte de l'exemplaire unique du lampadaire de Mariano

Fortuny, au fond d'une pièce sombre de son palais vénitien, ou celle du prototype d'une malle d'Eileen Gray, dont elle a retrouvé les planches mal assemblées chez un ébéniste de la rue Visconti. Ce sont donc quelques-uns de ces meubles – isolés, posés là comme les figures d'une peuplade étrange, sous la pluie de lumière de la verrière, dans un lieu presque introuvable – qui amorceront la redécouverte d'un des moments capitaux de l'histoire de l'architecture et du design.

Ce don pour regarder les objets, en déceler la valeur, comprendre aussi l'importance d'une lumière, la qualité d'une perspective, Andrée Putman n'en a pas encore vraiment conscience et elle pense alors, ce qui lui paraît d'une extrême ambition, que si dix personnes comprennent et achètent ces meubles qu'elle réédite un à un, elle aura pleinement atteint son but. « Je m'aperçus, dès 1982-1983, que j'étais, récompense suprême, en train de rendre célèbres dans le monde entier des noms que j'épelais avec rage deux ans plus tôt. »

L'HISTOIRE DU PRÉSENT

Aujourd'hui, Écart a déménagé, une rue plus loin. C'est un lieu fidèle à lui-même, puisque le showroom est inondé par la lumière d'une verrière et qu'y subsiste l'ancienne poulie du hangar antérieur. Le temps n'a pas vraiment de prise, le style d'Andrée Putman poursuit ses variations, fidèle à l'intensité d'un esprit, la rigueur d'une ligne intérieure, ce qu'Andrée Putman appelle parfois la rigueur simple du fil à plomb. Au cœur du succès, elle demeure cette personne sans attache qui a, en quelque sorte, abandonné l'idée d'un rivage – ou d'un aveuglement – à vingt ans, et qui parcourt inlassablement le monde, bâtissant de nouvelles demeures destinées aux lieux eux-mêmes, qu'elle réabrite à l'ombre de leur propre aura, retrouvée, ou inventée, parfois à partir de rien. Acte de création toujours renouvelé, à l'aide sans doute d'un détachement qui à la fois libère et pèse, à la manière d'une tâche à accomplir, urgente, exigeante et difficile, dans l'attention aux moindres détails, avec la même patiente sollicitude. « Il fallait un blanc à reflet d'or pâle, comme le plus pâle des reflets d'or. Et cette recherche fut tout sauf hasardeuse. Moments de liesse quand on croit avoir trouvé, alternés de morosité fugitive quand l'instant où se fixerait la découverte finalement s'échappe. »

À l'aide des mots, ce matériau immatériel qui sert à raconter des histoires, Andrée Putman éclaire son travail d'architecte d'intérieur, de « portraitiste », guidée par quelques thèmes qui lui sont chers.

Le vide

« Pour moi, le vide est en quelque sorte le contraire du vide. C'est un mot qui m'évoque toujours l'image de la page blanche : tout est possible.

Début et condition même de la création, le vide est aussi en relation avec l'idée de la renaissance. Le vide lave du passé.

Il y a eu cette première page blanche de mes vingt ans, quand j'ai abandonné le continent de la musique sans avoir encore abordé quoi que ce soit d'autre. Ensuite, il y a eu cette deuxième page blanche de la nouvelle vie d'une femme seule qui avait convoité, de sa fenêtre de femme pas seule, un plateau d'imprimerie datant des années 1890. Dans ce moment très déchirant qui est celui de la vie qu'on perd, j'ai eu ainsi l'opportunité de recommencer par le vide. Le vide est alors l'absence volontaire d'une ancienne accumulation qui a perdu sa raison d'être. Dans un espace dénué de sens, mieux vaut que l'œil glisse, qu'il ne puisse réellement s'accrocher à rien. C'est dans ce vide, incubation du silence, que se déchiffre d'ailleurs l'inventaire de ce qui est strictement nécessaire : le lit, la lampe pour lire, la table, les chaises, et pas un tableau encore, pas d'objet, rien. J'avais en quelque sorte accompli la répétition de ce scénario futur à vingt ans, mais entre-temps, j'avais appris à régner sur le vide. Régner sur rien, ce n'est pas si mal. Et puis dans un autre registre existe le vide théâtral, le vide de la scène vide, pur espace et pure virtualité de la fiction. C'est bien par ce biais que les choses se passent dans le travail.

Faire le vide signifie d'abord se rapprocher de la vérité du lieu, éventuellement la retrouver si les strates que le temps a accumulées sur l'architecture d'origine en ont perverti l'intégrité, à moins que ces transformations ne soient au contraire l'expression de sa vérité, parfois étrange et contradictoire récit de l'histoire. Les choix sont alors arbitraires. Pour moi, un lieu n'est pas figé à sa vérité d'origine, tout apport que je perçois comme juste, sincère ou nécessaire, mérite de demeurer, de même que notre apport à son tour s'inscrira dans la filigrane du temps. Ensuite survient un autre vide, notre propre mise en scène, car la théâtralisation du vide se fait pour nous de manière diversement invisible.

Comme en musique, nous sommes davantage intéressés par le genre de silence qui s'instaure entre deux notes et la façon dont il résonne en contraste avec elles, que par les notes elles-mêmes. »

Le rythme et la géométrie

« La géométrie est la mathématique de l'espace inscrite ensuite par la lumière, mais elle ne signifie pas forcément la symétrie. La géométrie, expression cachée de la structure, est le résultat d'une lecture claire de l'espace. Il n'y a pas de géométrie dans les ténèbres. La géométrie arbitre la force de la forme, le choix des axes, le marquage des repères, elle est donc extraite de la confusion de l'ombre où les formes se perdent. À l'intérieur d'un espace, on est en quête de repères comme on peut l'être dans la ville ; et la ville s'oppose au désert, s'oppose à la nature, prolixe et illisible, où à leur tour cependant des figures, comme un arbre ou une pierre, deviennent des signes de reconnaissance. Il est important d'instaurer les bases d'un cheminement, de même que la création des perspectives ordonne le cheminement du regard. Le corps est en relation immédiate avec l'espace. Les obliques sont perceptibles

et vécues physiquement, de même que les proportions et l'échelle des mesures entre elles. Quant au rythme, c'est la dimension du temps qui intervient dans l'ordre de l'espace. Le rythme est une dynamique, une animation de l'espace, mais c'est le vide entre les choses qui donne le rythme. Les vides sont marqués par les percements des fenêtres et des portes, mais aussi par des différences de profondeur qui peuvent intervenir entre différents plans, marqués par des portiques, des colonnes ou tout élément de construction et de modénature. Ainsi donc, la géométrie qui ordonne l'espace est la condition même de la liberté future. »

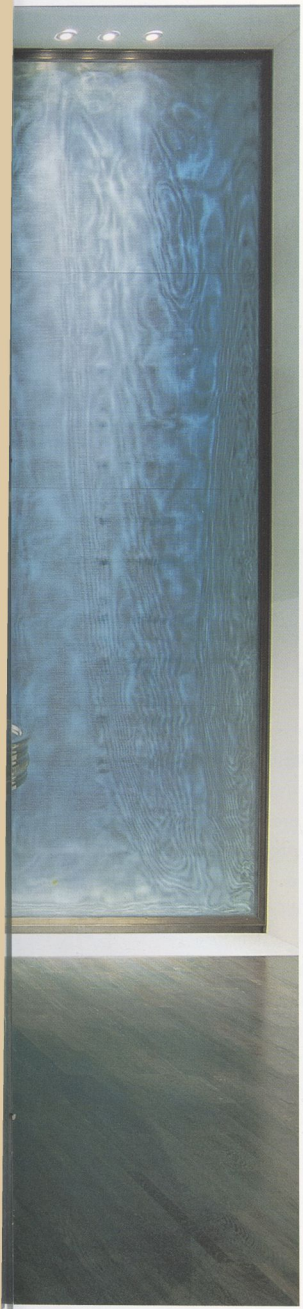
La lumière

« La lumière est l'élément de pure fascination, souvenir vif des impressions d'enfance, de l'été, de la lumière du jour, des taches et des scintillements du Sud et du soleil, mais avant tout cet attachement enfantin à la lumière qui fait reculer la nuit. Aujourd'hui, dans mon travail, elle est devenue un jeu, une transmission truquée de la lumière du jour, en dessinant des halos, des rayures, des motifs créés dans sa relation avec l'architecture. Ce peut être la façon dont elle apparaît puis disparaît sur des corniches, des redans ou des perspectives mais aussi comme un matériau à part entière.

Ainsi, nous aimons inverser les pleins et les vides, imaginer une porte opaque encadrée par une ligne transparente, ou souligner la transition du sol au mur par une plinthe lumineuse qui allège et rehausse la verticalité.

De même, le thème de la persienne nous est proche, thème d'une lumière modulée et densifiée par l'ombre, tous ces jeux graphiques qui surviennent avec un store à moitié fermé, on entre alors dans l'univers enfantin des hasards incontrôlables, qu'on a envie de reproduire à la manière d'un langage secret. Apprivoiser la lumière ressemble à vouloir apprivoiser une rêverie, lorsqu'un rayon de lumière tombe sur un prisme de verre, posé sur mon bureau, me faisant découvrir les choses extraordinaires qui se produisent alors sur mon plafond. La lumière dans sa relation avec les matériaux déploie des variations infinies. Ainsi, elle peut être diversement filtrée par un textile, une fine résille métallique, un verre sablé, ou au contraire se heurter, violente et pure, sur une surface de métal. La lumière est ce matériau impalpable que l'architecture capture et ce n'est certes pas un hasard si chacun de mes lieux est marqué par la présence de la lumière zénithale. J'ai toujours devant les yeux le souvenir des ciels qui se découvrent à la vue en pleine ville, par ces *skylights* ou verrières. On s'étend sur un canapé et, soudain, le ciel, les étoiles, la lumière grise, les nuages sont là, et le plus étrange est encore cette branche d'arbre qui, poussée par le vent, entre puis sort du champ de vision à intervalles réguliers. C'est ce genre d'impressions qui me hante lorsque je travaille, de même que les lanternes magiques et leurs projections féeriques, ou la seule pensée qu'en jouant avec la lumière, c'est avec un astre qu'on joue ; les lanternes magiques





comme ont pu les décrire Proust ou Ingmar Bergman, et l'astre comme j'ai pu le rencontrer lorsqu'il envahissait les arches du cloître de l'abbaye de Fontenay. »

La composition

« D'une certaine manière, ce mot résume ce que je regarde le plus constamment : comment est-ce fait ? Quelle est la structure cachée derrière chaque chose ? Au dos d'une ferme, l'existence d'un mur aveugle signale la présence du vent, de fines meurtrières en guise de fenêtres indiquent une relation avec la chaleur et la lumière du soleil. J'aime cette sagesse réaliste de ceux qui construisent, de même qu'un aéroport comme Roissy est d'une composition si complexe qu'aujourd'hui encore je n'en saisis pas le plan d'ensemble, pas de manière perceptible, intériorisée, et pourtant la totalité du bâtiment est régie par une logique du bon sens. Le bon sens, lorsqu'il est le résultat d'une réinterrogation de la fonction, produit sans aucun doute des événements de beauté, parce que toute composition ancrée dans une nécessité, même créée de toutes pièces, se justifie au regard. Pourtant, la composition est un élément d'organisation apparemment, car elle s'appuie surtout sur la subversion, sur des désordres savants nés de la complexité des besoins. Dans ce sens, la composition est à mi-chemin entre les contraintes et l'invention. Il serait intéressant de savoir si un objet, qu'il s'agisse d'une architecture, d'un tableau, d'un meuble, d'une sculpture, d'un aéroport ou d'une ferme, vous convient dans la seconde même parce qu'on en comprend la composition, ou au contraire parce que quelque chose vous échappera toujours. Aussi, au-delà de ces questions d'ordre, de structure, de construction, je m'aperçois que ce qui me retient et me guide, ce n'est pas ce qui est, mais ce qui échappe.

En travaillant sur l'extérieur – proportions, volumes, axes, perspectives, couleurs, matières et lumière – c'est en réalité de l'intérieur que nous voudrions parler, intériorité de l'émotion, du vide et de la scénographie intime de l'espace. »

Le vocabulaire

« Le vocabulaire est avant tout celui des histoires que nous racontons. À chaque nouveau projet, nous sommes là, sur les lieux ou dans une salle de travail, ici, à imaginer. C'est ainsi que de multiples événements, convoqués par les mots, disparaissent de nouveau dans les limbes. "Tiens, si nous imaginions un escalier monumental, oui, mais alors légèrement infléchi, ce qui créerait une fausse perspective et lui donnerait une longueur différente, à moins au contraire de vider entièrement l'espace et de le rythmer par des colonnes..." C'est un peu comme dans un conte de fées, tout est possible, et ces histoires que nous nous racontons ressemblent à la construction narrative des contes qui s'emboîtent les uns aux autres à l'infini. Les mots et les histoires, ce sont nos tout premiers outils d'exploration. Parfois l'histoire devient étrange, comme pour l'hôtel Le Lac, où la consternation la plus pesante s'est abattue sur nous à l'instant où nous avons découvert le site au bord d'un lac,

Vue partielle du bar dans le restaurant conçu pour la société Ebel à l'occasion de la foire de Bâle en 1986.

dans un paysage en chantier, sans avenir, à moitié industrialisé et voué à on ne savait trop quel futur programme d'urbanisme. Alors, nous nous sommes raconté l'histoire d'un lieu inversé, comme reflété dans l'eau du lac. Pour la première fois, nous avons utilisé dans sa destination d'origine un matériau que nous avions jusqu'à présent détourné, le Kool Shade, de très fines lamelles de cuivre, des stores miniaturisés destinés à remplacer l'air conditionné. Nous avons tendu cette fine paroi métallique, sensible à la lumière, tout autour du bâtiment, afin d'occulter la vue depuis les chambres, de la filtrer pour fondre le paysage en une vision comme voilée, tandis qu'à l'extérieur cette seconde peau permettait de cacher la sinistre réalité du bâtiment lui-même.

Mais ce n'est pas la première fois qu'une aventure de ce genre nous arrivait, et elles sont bien sûr l'occasion d'aller plus loin dans la recherche de solutions inattendues. Lorsque les maîtres d'ouvrage m'ont emmenée visiter l'hôtel Morgans et qu'ils se sont arrêtés en chemin dans la rue, sur le trottoir, face à un hôtel de quatrième catégorie, un vieil hôtel irrécupérable, je les ai regardés, légèrement étonnée par cette pause, et je leur ai demandé : "Où est l'hôtel ? Est-ce encore loin ?" Ils m'ont répondu, désignant du doigt le trottoir opposé : "C'est là", preuve merveilleuse que tout est possible et qu'il n'y a pas de fatalité en architecture intérieure. Le Morgans est d'ailleurs un des lieux où nous avons le plus travaillé les oppositions. Oppositions entre le brillant et le mat, le lisse et le rugueux, le transparent et l'opaque, le blanc et le noir, l'opposition entre les textures, les matières riches et les matières pauvres. »

Les matériaux

« Ils ont presque toujours leur opposant. Très souvent, c'est la contradiction bizarre entre deux matériaux que rien ne prédestinait à se rencontrer, qui les fait rêver. J'aime la mosaïque de verre romaine inscrite sur du ciment lissé, ou retravailler un bois en dessinant ses veines avec une patine qui lui est étrangère et qui en révèle mieux le dessin. Les matériaux ne sont pas des éléments objectifs, les lettres d'un vocabulaire.

Comme les formes ou les mots, ils sont connotés, codifiés. Le grès cérame 10 x 10 évoque irrémédiablement l'H.L.M. Ce qui m'intéresse, c'est de déjouer cette culture des matériaux, de les détourner, d'effacer l'image misérabiliste du grès cérame en le ponctuant de quelques pâtes de verre de couleur or, ce qui le métamorphose, lui fait oublier son passé et permet de le reconsidérer dans son intégrité.

Il peut arriver aussi que nous l'utilisions en frise, pour rythmer une surface, nous en usons alors avec autant de délicatesse et de parcimonie que s'il s'agissait du matériau le plus cher, le plus précieux. Cette forme de liberté me paraît un des aspects fondamentaux de notre travail et se résume en réalité à l'expression permanente d'un doute : est-il certain qu'un lavabo doive avoir une tête de lavabo ? Si c'était par exemple plutôt une petite cuvette perchée comme un héron ? Nous aimons toucher aux formes et aux formats des objets

ordinaires, dessiner des portes trop grandes ou trop petites, trop hautes ou trop étroites, découvrir de nouvelles approches, libérées des attitudes machinales du standard. »

L'eau et le feu

« Dans les appartements haussmanniens, un couloir de cinquante mètres de long mène aux confins de la maison vers une cuisine isolée tandis que, proche des chambres, une salle de bains microscopique offre, avec un peu de chance, les dimensions parfois généreuses d'une baignoire d'époque. Ce schéma me paraît étrange. J'ai quant à moi une prédilection pour les salles de bains, que j'apparente plutôt dans ma géographie personnelle aux bains grecs et romains, c'est-à-dire à un moment nécessaire et salutaire de purification par l'eau, une symbolique réconfortante exprimée par des matériaux comme les carreaux, la lumière, l'eau à flots, non domestiquée, et le soin du corps, loin de l'apparat, de la représentation, autant d'attentions consolantes dans ce moment de mise à nu, où l'on porte sur soi un regard sévère et parfois sans indulgence.

Le miroir est un instant de réflexion, pas seulement réfléchissement d'une image dans un miroir, mais aussi réflexion de l'esprit qui doute face à cette image précaire de l'être. Il est étrange que l'eau, naturellement si sauvage et illimitée, soit à ce point contenue, canalisée et comme annulée dans la ville, à l'image de ce corps que domptent implacablement les exigences contemporaines de santé et d'esthétique obligatoire. La salle de bains est le seul endroit irremplaçable dans la maison, avec la cuisine. Ces deux centres vitaux sont exilés par l'implantation moderne de l'espace et des gestes de la vie quotidienne, comme s'ils se signalaient à notre mémoire sous forme d'hôtes inopportuns. L'effacement des déchets dans la maison est un autre sujet d'interrogation, non pas qu'il faille leur donner une importance particulière, mais leur disparition systématique et organisée est significative du besoin où nous sommes d'occulter au plus vite notre condition d'insectes, matière fragile et passagère s'il en fut. Aussi me semble-t-il que pour cette raison, la salle de bains et la cuisine, lieux d'eau et de feu, où se joue la tragédie antique et cocasse de la condition humaine, rythmée par les actes répétés de l'eau qui lave et du feu qui cuit les aliments, devraient au contraire être l'objet de la plus constante attention, afin d'offrir ce confort essentiel qu'est le réconfort. »

Le confort

« Ma notion du confort est assez éloignée des coussinets pour théières, des chaufferettes, des rideaux doublés de ouate et des moquettes de laine. Le dodu d'un fauteuil m'importe peu. Le confort visuel me paraît plus indispensable que le confort physique. Ce vide que j'ai tenté à vingt ans, forme de vertige qui vous réveille en sursaut, me paraît avoir trait à ce confort de la pensée et de l'œil, plus nécessaire que l'anesthésie du douillet. Car ce qui est en jeu dans le confort est bien cette idée d'oublier l'inconfort du corps avec des théories comme l'ergonomie auxquelles je ne prête guère attention.

Les choses dessinées ne sont jamais molles et le confort d'après moi est une élaboration par le dessin de ce qui est organique, plus que son gommage par le flou et le mou. Est-ce réellement si confortable de laisser aller les choses dans le sens du poids, de la pesanteur ? En revanche, rien ne me semble aussi confortable qu'un endroit pour ranger ses bottes quand on rentre d'une promenade dans les chemins boueux, ou d'avoir une épice à portée de la main à l'instant précis où on en a besoin lors de la cuisson d'un plat, ou de pouvoir allumer une lampe qui éclaire sans ombre la main qui écrit sur la feuille. Cette intelligence des gestes m'importe et m'intéresse. Lorsque j'étais petite, je lisais les aventures de Patapouf et Filifer. Patapouf dormait dans un lit à baldaquin et, au réveil, il n'avait qu'à tendre la main pour choisir l'un des innombrables parfums de glace que distribuait une machine prévue à cet effet près de son lit. Filifer, lui, dormait sur des tuyaux de poêle et, lorsqu'il se réveillait, une trappe s'ouvrait automatiquement, le faisant choir dans une bassine d'eau glacée, où il prenait un bain rapide avant de filer travailler. Disons que je serais plutôt Patapouf pour les salles de bains, et Filifer pour le reste... »

L'ÉCART ENTRE LA DISCIPLINE ET LA FOLIE

« Soyez réguliers et ordonnés dans votre vie, afin que votre travail puisse être violent et original. »

Andrée Putman cite cette phrase de Flaubert avec un sourire en se tenant très droite, assise à son bureau en demi-lune noir.

Elle traverse le temps de cette démarche très sûre, comme sur les lignes toujours reprises des portées musicales qui retiennent les notes. Mais, comme Giacometti, elle est sensible au fait que l'espace entre l'aile et l'arête du nez est sans limite, semblable à un désert que l'on ne saura peut-être pas traverser.

« Ce qui m'intéresse, dit-elle, c'est l'écart entre la discipline et la folie. » Peu de choses peuvent aussi bien exprimer cette idée que l'œuvre qui se trouve dans l'axe exact de son regard, un tableau de Jean-Pierre Raynaud, composé de carreaux blancs 20 x 20, espace carré très strictement délimité par la géométrie des carreaux assemblés. À leur base : le résultat d'une chute, d'une destruction ou d'un séisme, amas informe de carreaux identiques mais brisés, en miettes, morceaux désœuvrés que guette la ruine.

La dialectique saisissante qui régit cette image remplit pleinement sa fonction dans l'expression immédiate d'un paradoxe entre ordre et désordre, intention fondatrice et chaos. Au lieu même de cet écart, non plus à l'emplacement défini par l'un ou l'autre pôle, mais dans cet espace qui à la fois les lie et les distingue, se joue peut-être ce que l'on nomme le hasard, cet instrument du destin dont Andrée Putman dit : « Étrangement, le hasard est une chose immensément consolante, comme une ouverture sur un miracle, la rencontre de deux mondes contraires et séparés, la certitude fragile que les choses ont un sens. »

Détail d'un bureau créé pour le président d'une société belge. Chêne teinté noir, bronze et métal poli noir.