



CARMEN PERRIN
CONTEXTES

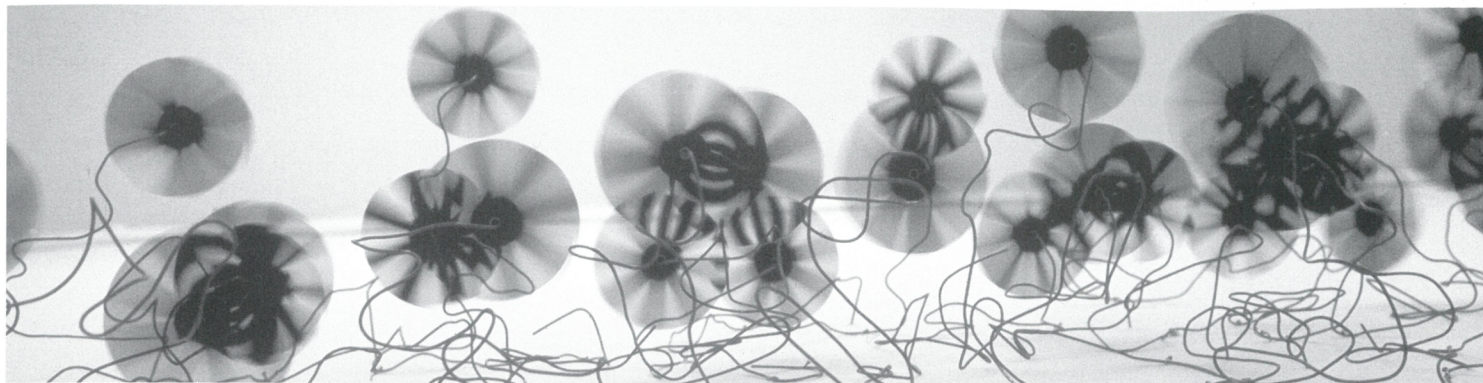
infolio

collection archigraphy monographies

CARMEN PERRIN CONTEXTES

Préface : **MARGIT ROWELL**

Textes : **CARMEN PERRIN
MARCELLIN BARTHASSAT
MICHEL CORAJOURD
ANDRÉ CORBOZ
GEORGES DESCOMBES
BOB GYSIN
HERMAN HERTZBERGER
MARIE-ÈVE KNOERLE
CARLOS LÓPEZ
DANIELE MARQUES
MARC MIMRAM
DAVID MUNZ
LORENZO RAMELLA
LORETTA VERNA**



INVITATION

Dehors

Dès 1981, j'ai élaboré les premiers fondements de mon travail de sculpture à partir d'une expérimentation des phénomènes physiques propres aux matériaux, comme la masse, l'appui, l'élasticité, le poids, l'inertie, l'entropie, la résistance ou la fragilité. Je cherchais à mettre en relation les qualités physiques et tactiles des éléments assemblés en tensions, avec les dimensions et l'envergure de mon corps. Le travail s'effectuait comme à travers une relation « spéculaire », dans laquelle, mon action physique et ma disponibilité émotionnelle donnaient forme à des forces arrêtées au moyen d'assemblages. Les points de jonction révélaient les gestes du travail. Chaque forme s'inscrivait comme la mémoire d'une suite de corps à corps entre les éléments et moi-même en train de porter, serrer, tirer, courber, bloquer, nouer, superposer, cintrer, plier, tordre, appuyer, comprimer, empoigner, presser, attacher, ajuster, caler, coincer, gagner, pincer ou resserrer.

Chaque sculpture était comme une maquette à l'échelle 1:1, qu'il fallait démonter et remonter plusieurs fois, après chaque changement de geste. Les lignes et les surfaces jointées maintenaient du vide suspendu, entre des morceaux de matières et quelques instruments. Lieu d'un chaos organisé, très provisoire.

La forme de l'objet, qui n'avait pas de valeur pour elle-même, résultait de l'expérimentation du travail des forces entre les matériaux assemblés. Sa fonction était de m'aider à éprouver et complexifier répétitivement une simple question: « Comment ça tient? ». Question qui induit aussi: « Qu'est ce que je vois? », ou « Comment c'est fait? » et « Comment je tiens? ».

Lucrèce écrit: « L'esprit donne l'impulsion à l'âme qui commande le corps ».

Souvent, j'intervenais sur la surface de certains matériaux pour en transformer l'apparence vue de loin et donner à voir la texture vue de près. Je transformais visuellement la fibre de verre en papier, le métal en caoutchouc, le caoutchouc en métal, le métal en bois, le bois en métal...

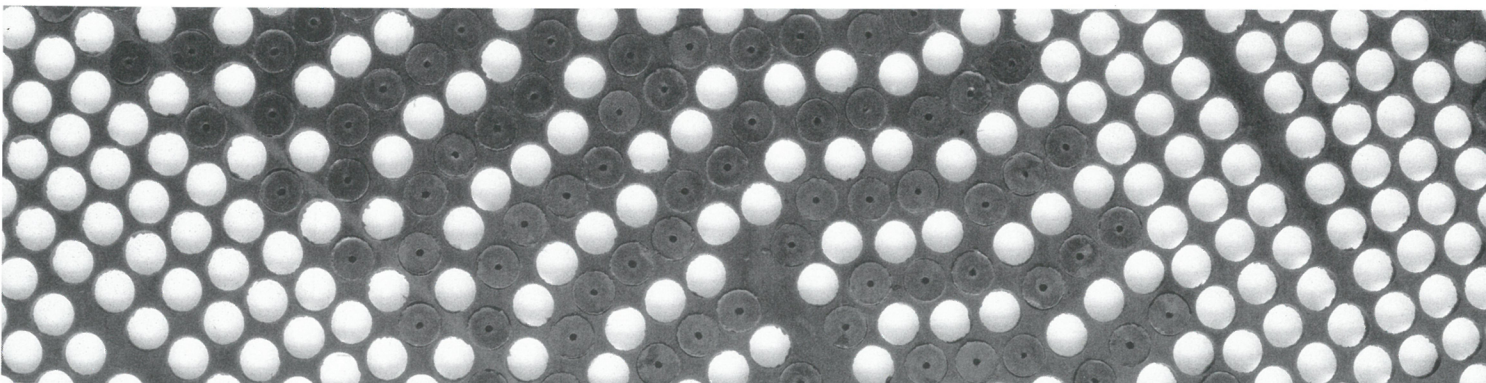
D'un lieu à l'autre, les sculptures devaient être démontées, puis remontées. La durée de l'accrochage d'une exposition dépendait du temps nécessaire à l'assemblage de chaque pièce: entre deux et cinq heures. Parfois, je devais m'aider d'une photographie pour retrouver la chronologie des gestes d'assemblages.

Ma culture s'est construite dès l'enfance par un mélange de la culture hispano-précolombienne et suisse. J'ai beaucoup regardé certaines œuvres constructivistes. L'Arte Povera m'a autant nourrie que l'art minimaliste, l'art postminimaliste, le Land Art, l'architecture, la philosophie, la science et le cinéma.

Quand j'ai travaillé à Londres, j'ai passé plus de temps dans les musées que dans l'atelier. J'ai découvert le regard de Henri Moore sur l'art précolombien, l'obsession de Constantin Brancusi à vouloir incorporer le vide et la lumière dans la fabrication d'un objet, l'intelligence et la liberté du langage plastique de Gordon Matta Clark. À São Paulo, j'ai été frappée par l'engagement et l'inventivité architecturale de Lina Bo Bardi.

Les déménagements de l'atelier, d'une ville à une autre, ne suffisent plus pour stimuler mes recherches. La nécessité d'engager mon travail « dehors » s'est peu à peu construite à travers l'élaboration de plusieurs interventions éphémères, que j'ai réalisées, lors d'expositions collectives, dans des espaces architecturaux ou des sites paysagers depuis 1991.

Aujourd'hui, je cherche un outil à la mesure d'une autre relation entre l'espace investi par l'œuvre et la présence du public. Pour

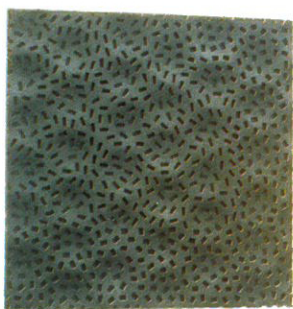
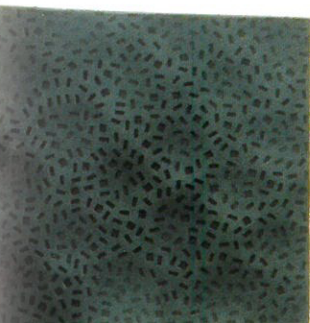


m'arracher du centre de gravité propre à l'objet/sculpture et aller sur un plan d'investigation où je peux confronter mon langage plastique avec d'autres contextes. J'ai compris que l'échange de regards, de pensées, avec des créateurs engagés dans différentes disciplines, m'astreint à modifier ma manière de travailler et à prendre autrement la mesure de ma recherche artistique en train de se faire. Dans l'espace public, je dois réévaluer la présence et l'impact de mon travail au milieu d'une réalité sociale, culturelle, géographique et architecturale, qui influence nos modes de comportement, conditionnent nos gestes, notre manière de penser et notre imaginaire. Je voudrais que ma recherche plastique soit pour le public comme une boîte à outils, qu'elle serve.

Lors d'une conférence de Marie-Josée Mondzain, j'ai noté: «Le sentiment de liberté désigne la beauté non comme lieu d'une attente comblée ou d'une rencontre inattendue mais comme figure du désir libre de toute satisfaction d'objet».

Dans le processus de mes recherches actuelles, le choix des matériaux est lié à certaines qualités du contexte architectural ou social. Je m'en sers comme des instruments plastiques, pour souligner ou créer des relations entre des éléments présents. Chaque œuvre devrait être une objectivité physique qui relie et qui sépare. L'espace public est un lieu de rapports ritualisés aux autres. Mes sculptures s'y inscrivent moins pour s'y intégrer que pour y introduire des durées et des moments de rupture. Je n'amène rien ou très peu de choses sur le site, pour essayer de trouver une forme avec ce qui est là, dans l'architecture ou le paysage.

Certaines sculptures sont comme des écrans qui absorbent ou renvoient la lumière, laissent passer l'air, le regard. Elles investissent un lieu comme des surfaces/matériaux qui connectent, clignotent, scintillent, ouvrent, réfractent, occultent, mesurent. Elles inventent ou rétablissent des liens entre des éléments du contexte et les intensifient.



Je pense à Gilles Deleuze qui écrit: «aiguiser les organes comme on aiguisé une lame».

La vision d'une brique évoque un geste manuel répétitif, mais l'épaisseur du temps se mesure aussi par la transformation inscrite dans le matériau.

La lumière est un matériau ondulatoire et corpusculaire. Ce qui la compose nous renvoie à la constitution physique de notre corps, de nos atomes, de nos cellules et aux mouvements discontinus de nos sensations, de nos émotions. Je cherche à construire des œuvres qui ne soient pas autoritaires. Qui rendent possible l'expérience d'une durée reliant le travail de la perception des éléments à la sensation d'espace, pour que s'opère une expérience de l'œuvre en relation avec le site.

La vision n'est pas partageable: «Nous ne voit rien».

Voilà comment je travaille.

Et vous, comment travaillez-vous?

CARMEN PERRIN

Ce texte a été envoyé à Marcellin Barthassat, Michel Corajoud, André Corboz, Georges Descombes, Bob Gysin, Herman Hertzberger, Carlos López, Daniele Marques, Marc Mimram, David Munz, Lorenzo Ramella, avec qui j'ai collaboré ou avec qui je suis en train de travailler. J'ai essayé de répondre à la question que je leur adresse, en retraçant un parcours déjà effectué et en énonçant des questions et une attitude que je revendique aujourd'hui. Les textes et les images envoyés par mes interlocuteurs sont introduits dans le livre, en relation avec le contexte ou le projet qui concerne notre collaboration.

1. «Nuage» (détail) 2003, fil de fer, carton
2. «Si possible» (détail) 2004, texte brillant sur mur mat
3. «Bloc» 2004, 450 cm x 325 cm x 0,3 cm, plâtre, oxyde de fer bleu
4. Sans titre (détail) 1999, caoutchouc perforé
5. Sans titre (5 pièces) 2004, 120 cm x 120 cm x 2,5 cm, brique teintée et dispersion sur mur.

LA JETÉE DES BAINS DES PÂQUIS, GENÈVE, SUISSE

PROJET D'INTERVENTION PERMANENTE

COLLABORATION AVEC LE COLLECTIF D'ARCHITECTES BBBM

Le Collectif d'Architectes BBBM qui a réaménagé les Bains des Pâquis m'a proposé une collaboration qui a pour cadre la restauration de la jetée et le réaménagement des enrochements orientés vers le large. Les architectes ont déjà construit une plate-forme solarium en bois, située en aval. Il s'agit maintenant de prolonger l'ensemble de l'aménagement jusqu'au phare, de façon que le public puisse s'installer au bord de l'eau, se baigner et prendre le soleil en toute sécurité. Le nouvel aménagement doit également garder sa fonction de brise-lames, pour protéger la jetée (images 1 et 6).

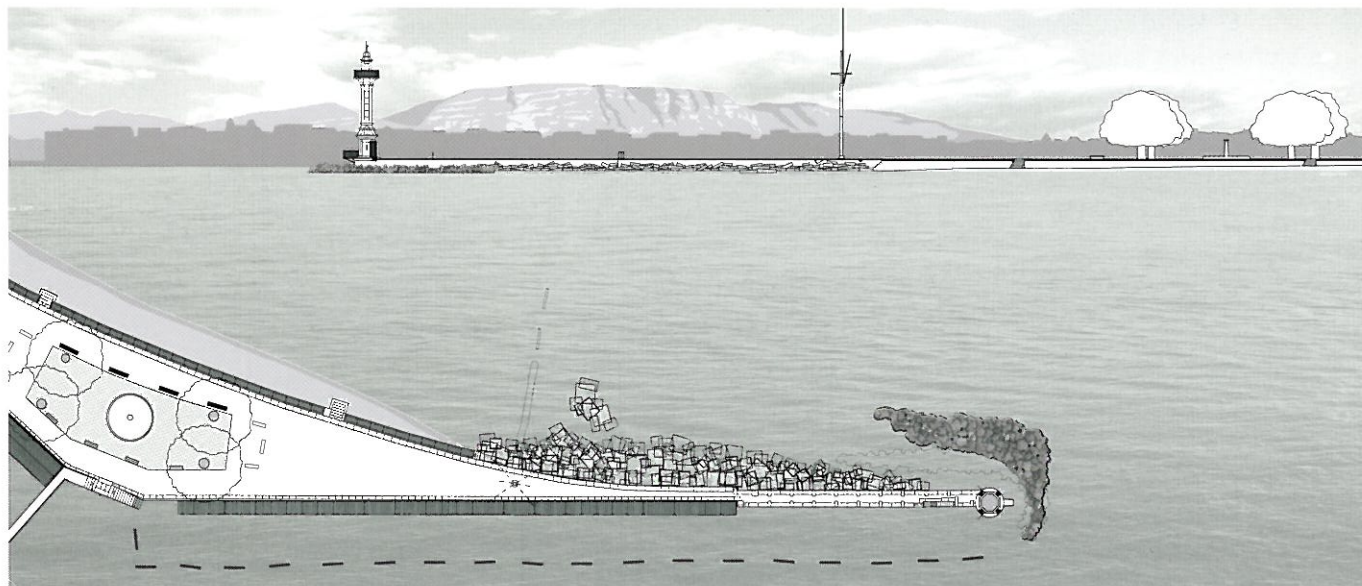
J'ai cherché une solution plastique qui me permette d'agencer un espace intermédiaire entre la géométrie de l'architecture et les lignes organiques des enrochements actuels. Je me suis rappelé le site archéologique de Puma Punku situé sur l'Altiplano bolivien, où mon père nous emmenait souvent en famille (image 3). C'était un terrain de jeu extraordinaire. Le sol était jonché d'immenses pierres taillées, souvent cassées et tombées au fil des ans les unes sur les autres. On pouvait se cacher, se protéger de la pluie, glisser sur de grandes surfaces, y dormir au soleil ou grimper jusqu'à une pointe pour observer l'horizon. J'ai imaginé qu'un tel assemblage de blocs de pierre pourrait occuper l'emplacement des enrochements actuels, devenir une plage confortable et servir efficacement de brise-lames. Cette intervention devrait révéler plus clairement les relations entre des éléments déjà présents sur le site.

Des blocs de calcaire du Jura, provenant de la carrière de Champdort à Hauteville (images 4 et 5), seront installés sur le lit existant, après le

retrait des enrochements actuels en pierre de Meillerie. Ces travaux permettront de procéder à la restauration de la jetée, construite avec la même pierre de couleur beige clair. Les blocs choisis sont extraits du premier lit de la carrière. Leur surface sera laissée brute, de façon qu'elle ne soit pas glissante au contact de l'eau, mais qu'elle reste tout de même assez plane pour assurer le confort d'une personne allongée. Chaque bloc s'articulera précisément avec ceux qui se trouvent autour de lui, non seulement pour des raisons physiques de stabilité et de résistance à la houle, mais également en raison des utilisations que le public pourra expérimenter. Les dimensions des blocs correspondent à l'occupation potentielle d'un corps ou de plusieurs corps sur chaque volume. Leur disposition ou leur inclinaison permettra à ceux qui le souhaitent de s'isoler ou de trouver une place ombragée, alors que l'assemblage de certaines pierres incitera à la sociabilité, au jeu et à la découverte d'autres points de vue sur le paysage. Au premier coup d'œil, cette composition pourra sembler aléatoire, mais l'utilisateur découvrira au fur et à mesure la fonction de chaque élément, qui sera tantôt un plateau, le toit d'une niche ouverte, la marche d'un escalier ou l'élément d'un îlot. L'ensemble se transformant, lors de fort vent et de houle, en brise-lames.

Cette construction, qui articule le travail du sculpteur avec celui de l'architecte et de l'ingénieur, soulignera les relations entre le site et le paysage. Elle évoquera un regroupement aléatoire de « socles » pour des statues vivantes, aux vêtements colorés.

C. P.



ATTITUDE POUR UN ART DE FAIRE

Que la pratique artistique ne soit plus une production tout à fait « libre » ou autonome est un fait manifeste aujourd'hui. Et pour l'architecture c'est un peu la même chose. Le résultat d'une idée ou d'un concept est un itinéraire complexe, d'aller et de retour, un processus, autrement dit une discussion, parfois longue, où le contexte peut expliquer ce qui se passe entre les choses naturelles et l'activité humaine. L'idée du projet « tentatif » (tentative design) avancé par Giancarlo de Carlo m'intéresse particulièrement. « C'est très important de savoir que quand on projette, on fait sans arrêt des tentatives; et que, ce faisant, l'on met le projet "en tentations": tu le forces à te répondre, à te reprendre... »¹ S'interroger, par exemple, sur les usages amenant la forme (le plan), les procédés de mise en œuvre (la matérialité), nous permet d'entrer dans une compréhension du travail autre. Le résultat d'une œuvre n'est pas sa seule porte d'entrée: pour y saisir le sens il faut y repérer les influences, les procédures d'élaboration, le mode d'emploi!

Aussi inattendue que puisse paraître la demande initiale de Carmen Perrin « Et vous comment travaillez-vous? », je voudrais m'expliquer sur cet ajustement ou cette modification du regard quand l'artiste nous invite dans une approche insolite, cultivée, contrastée, éphémère. Dans cette rencontre, si l'architecte travaille sur le territoire de la mémoire et de l'espace, l'artiste y scrute un futur où sont mises en poésie des formes innovantes et abstraites pour mieux activer l'effervescence d'hypothèses. Ainsi, la présence de l'artiste dans cette action de fabrication d'espace entraîne des points de vue croisés profitable à la pratique du projet.

La question de Carmen, apparemment simple et directe, n'est pas innocente. Elle met le doigt sur des relations possibles entre la matière, la physique et le travail de répétition, mais aussi sur cette nécessité de va-et-vient entre l'acte de fabrication et la réflexion. « Je pense et je vis avec mon travail »: dans cette affirmation, Carmen pose d'emblée la continuité d'une pensée puisée dans la matière et le contexte. Elle y ajoute quelques préoccupations: la juxtaposition entre la tension et « l'épaisseur du temps »², la répétition du geste puis la respiration symbo-

lisée par cette fascination des « vides qui sont traversables par l'œil et le regard »³. Elle quitte l'objet pour en saisir des relations, elle prend le temps d'être sur place pour en prendre la mesure. Cette relation entre art et architecture implique une affinité que l'artiste, depuis sa rive, incite subtilement et souligne de façon insistante. Comment saisir les conditions d'un tel rapprochement? Il me semble trouver chez Kenneth Frampton un début de réponse: « Ensemble, le tactile et le tectonique peuvent transcender la pure apparence du technique, de la même façon que la forme-lieu est seule capable de résister à l'envahissement d'une modernisation inodore »⁴. C'est sous cet éclairage qu'est proposée cette participation à la conversation. Si l'on s'y prête, le regard de l'artiste questionne le projet de l'architecte, il le déplace vers des domaines inattendus, voire non sollicités. Je crois que l'exploration de moments créatifs à plusieurs mains nous ouvre de nouvelles dimensions. Cette attitude postule attention et invention. « L'art n'est pas une superstructure de la pensée, il éclaire la vie en lui donnant du sens et un supplément d'être »⁵. C'est cet aspect-là de la démarche artistique qui m'a le plus marqué durant ces dernières années, particulièrement trois expériences où Carmen s'est ingénie à trouver les « brèches » d'une fertile collaboration. Vient encore la dimension du temps, un temps collectif dans la rencontre avec les gens.

LA TOUVIÈRE EN VINGT-QUATRE STANCES

Ce fut notre premier rendez-vous et notre première expérience avec l'art conceptuel et minimal. Avec Alexis Corthay, ami de longue date, nous avons deux intuitions: quitter l'exposition traditionnelle habituellement organisée dans un seul espace intérieur, puis lire et comprendre le site de la Touvière. Celui-ci serait révélé par des interventions artistiques sur des lieux précis du domaine⁶. Pour y réfléchir, nous avons fait appel à Carmen Perrin et Jérôme Baratelli qui animaient ensemble une classe de l'École supérieure d'art visuel (ESAV) de Genève.

L'ouverture du Festival Amadeus 1993 aux étudiants de ces deux artistes répondait au souhait de déceler les stratifications historiques du site agricole, visant à une meilleure compréhension de ses composantes. Nous pensions que l'intégration de l'art contemporain dans la program-

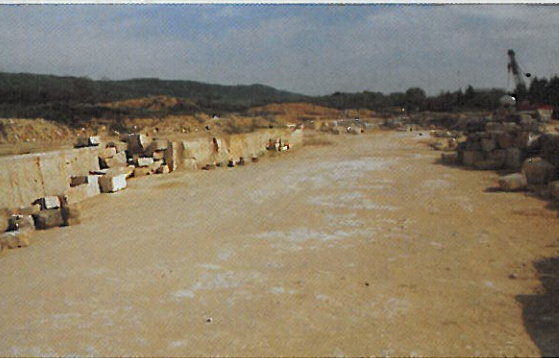
mation musicale du festival était de nature à susciter un intérêt public à la modernité. Les installations éphémères des étudiants de l'ESAV nous sont apparues comme un choix judicieux pour souligner et suggérer de manière fine le territoire et son bâti. Avec Alexis, dans cette édition du festival, nous décrivions alors ceci: « Leurs démarches nous intéressent parce qu'elles invitent au dépassement de perceptions « d'emballage » ou de consommation du pittoresque. Plus qu'un manifeste, la réflexion liée aux œuvres exposées s'enracine dans une dialectique collective (générations, compétences et savoir-faire mis ensemble), et d'une reconnaissance de l'individualité comme unité de l'univers sensible. Donner des instruments pour suggérer ce qui existe à l'avant comme au revers des choses; avant, maintenant ou demain. Garder le contact avec l'héritage ancien, y confronter notre situation contemporaine dans une perspective d'avenir »⁷. Cette expérience nous a conduits à une compréhension différente de ce que nous nous imaginions. Au début, nous étions un peu désarçonnés par la radicalité et la sincérité des idées avancées. Nous avons découvert qu'un site peut être lu à travers des formes différentes de celles de la description littérale, écrite ou dessinée. L'activation d'une idée qui prend forme sur l'un des multiples endroits du site devient projet: ainsi s'ébauche une sorte de « diagramme » en trois dimensions permettant à l'installation ou l'objet de produire la discussion. Cette expérience a démontré la relation entre la perception d'une portion du territoire de la campagne (contexte) et les interventions plastiques des élèves de l'atelier.

Il reste de ce travail une modeste publication⁸ où sont retranscrits les propos entre étudiants et enseignants, notamment sur la place de l'art dans la société contemporaine.

À PLUSIEURS MAINS SUR UN SITE LACUSTRE

Le projet de réaménagement de la jetée des Pâquis fait suite à la sauvegarde, puis à la restauration des Bains des Pâquis durant les années nonante. Ce lieu situé au cœur de la rade de Genève a été la cause d'un mouvement de sauvegarde d'un édifice datant de 1932 et menacé de démolition⁹. C'est aussi pour Genève le début d'une conscience plus élargie sur la sauvegarde du patrimoine contemporain. L'ouvrage

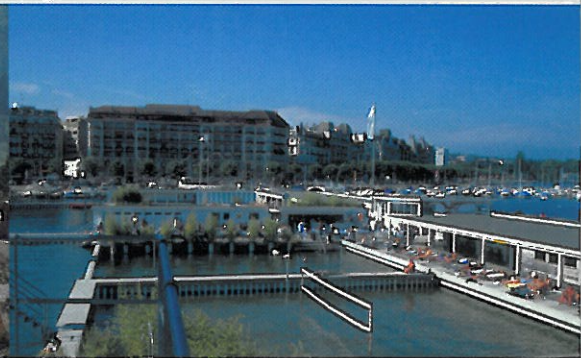
4



5



6



est caractérisé par une architecture faite de simplicité et de rationalité, une construction implantée dans ce site. De cette lecture, le Collectif d'architectes s'est attaché à révéler, dans le projet de sauvegarde, le plan, les systèmes constructifs, la grande qualité d'usage obtenue avec des moyens modestes et des matériaux pauvres, l'absence de grandiloquence et de monumentalisme. Parmi les nombreuses possibilités d'intervention, nous avons mis en évidence ces caractéristiques parce qu'elles exprimaient des valeurs plus solides et moins éphémères que celles des modes successives. Ainsi, à l'exception de quelques éléments secondaires, même l'observateur averti ne distingue pas facilement ce qui est d'origine, ce qui est réparé et ce qui est nouveau.

Quelques années après la fin de cette rénovation, l'association des usagers qui gère aujourd'hui le site toute l'année nous a demandé une réflexion sur la jetée, construite en 1857. Il s'agissait de donner des espaces supplémentaires au public, sans surinvestir la jetée par des installations lourdes. C'est ainsi qu'est né un projet au fil de l'eau : en aval par l'installation discrète d'une plate-forme suspendue en métal et bois, en amont par un réaménagement des enrochements de protection offrant la possibilité de s'y poser. Pour éviter le simple aplatissement fonctionnel, nous nous sommes interrogés sur la disposition de ce réaménagement, entre la forme organique de l'eau et la forme rationnelle de la jetée, entre l'aspect chaotique des enrochements et les éléments linéaires des différents plans ou séquences du site. Même après avoir expérimenté le travail sur les bords, nous n'étions pas tout à fait sûrs de notre perception. Nous sommes allés chercher Carmen Perrin en raison de son affinité à la manipulation de la physique et la matière. Le projet comprend un aménagement de blocs calcaire de Hauteville dans le Jura. Ce type de collaboration avec une artiste – nouvelle dans notre atelier – fut effective dès la mise en route du projet. Cette démarche implique d'une part l'ajustement d'un espace de travail commun à l'architecte, l'artiste et l'ingénieur¹⁰. La discussion entraîne d'autre part des prises de risque : celui, par exemple, de faire converger la mise en place d'éléments fragmentés avec une stabilité d'ensemble, sans avoir recours à des moyens artificiels. Le principe est

basé sur l'assise et l'empilement, ainsi que le poids propre des blocs. Ceux-ci, combinés avec la forme de l'aménagement, doivent résister aux mouvements des vagues, plus particulièrement lors de forte houle. C'est là, sans doute, une manière d'expérimenter la dynamique de l'eau tout en attribuant un usage fonctionnel aux éléments qui lui résistent.

LA COMMANDE PUBLIQUE ET L'AIDE À LA PRODUCTION ARTISTIQUE

Depuis la création du Fonds cantonal d'art visuel en 1949 (aujourd'hui : Fonds cantonal d'art contemporain, FCAC), la commande publique n'a cessé d'évoluer, accompagnée par de fréquentes controverses. Celles-ci sont autant le reflet de tendances que l'évolution de l'art aujourd'hui. Chargé de la commande publique, le FCAC n'échappe pas au questionnement comme, par exemple, l'espace de la ville comme possibilité d'art, le rapport entre art et public. Ces quelques aveux permettent de situer le débat dans cette instance institutionnelle. Outre son implication pour l'art, le FCAC tente de répondre par une promotion d'œuvres intégrées dans des édifices ou espaces publics existants ou en projet. L'intérêt de la démarche fait écho à cet exergue de Chen Zen : « À chaque fois qu'un artiste se trouve en présence de nouveaux facteurs contextuels, il va être sensible aux différents conflits de pouvoir, aux possibilités de dialogue et à l'appel de l'espace et du temps, ou à la transformation de l'un par l'autre. En bref, il va faire l'expérience du phénomène de court-circuit¹¹ ». Le FCAC se préoccupe également de la notion de réceptivité de l'art contemporain et de son élargissement auprès du public. C'est l'une de ses missions que formalise son règlement. L'esprit de cet élargissement passe par la clarification des champs d'interventions pour lesquels le FCAC est sollicité : art dans la ville, collections d'art local/international, art appliqué, formation, résidences d'artistes, etc.

C'est dans ces différents champs que se développe une recherche collective et institutionnelle, cette préoccupation engagée (politique) et portée par les membres de la commission et le staff du FCAC. Le développement d'initiatives artistiques – et le débat qui le précède – permet de réunir les chances d'une culture plus intensive de l'art et de son devenir dans la cité.

« Pour les citoyens, c'est l'affection imposée par la présence de l'œuvre (espace et temps) qui prime. Parfois précédée d'un horizon d'attente, l'œuvre étonne en dévoilant, puis en révélant un lieu. Elle y produit comme une suspension du quotidien. Son identification requiert, certes, un récit, mais en même temps elle mue ce lieu en un espace réel et virtuel, peuplé et diversifié. Elle supprime sa vacance pour le désigner comme habitable, dérangement, transformable. Cette présence de l'œuvre à laquelle il s'abandonne invite le spectateur à imaginer comment on peut disposer des lieux publics, déplacer les repères, changer les distances. » (Christian Ruby)¹². Tel est, à mon avis, le sens de la commande artistique dans l'espace de la ville. Bien sûr, cela présume une conviction, comme par exemple entreprendre un travail culturel patient et durable auprès du public.

LA NAISSANCE D'UN TRAVAIL D'ATELIER

Au regard de ces trois expériences avec Carmen Perrin, la réponse à sa demande « Et vous comment travaillez-vous ? » prend ici un regard rétrospectif sur l'itinéraire parcouru.

En 1981, je rencontre Georges Descombes et Jacques Menoud pour la restauration-transformation d'une maison villageoise à Bossy (Genève). Cette expérience fut le début d'une conscience de l'espace et de la forme que je ne soupçonnais pas, ravivant du même coup une culture rurale acquise jusqu'à l'adolescence à la campagne. Cette « réconciliation » intérieure entre histoire, paysage, patrimoine et forme contemporaine est certainement à la base de mon engagement dans l'architecture et le paysage d'aujourd'hui. Le travail sur la ferme de Bossy m'a permis de me resituer à la suite des mouvances utopiques et inachevées des années 68-70. J'évaluais alors que l'opposition militante au pouvoir du « libre marché » n'était plus suffisante pour engager des changements significatifs dans la société. Avec Marc Brunn, Claude Butty et Jacques Menoud, nous créons en 1984 le Collectif d'architectes. L'expérience commune nous intéressait plus que celle de la signature individuelle. Notre pratique adopte deux manières de faire : d'une part, comprendre et s'appuyer sur l'existant pour ancrer les interventions dans le continuum du lieu ; d'autre part, projeter des conceptions spatiales et constructives à

La Touvière



partir de « situations-problèmes » posées par la commande. Notre ligne reste attachée à la « tradition » des modernes en essayant, dans la mesure de nos moyens, de trouver des rapports d'équilibre entre forme et usage. Notre atelier est conçu comme un laboratoire qui fait jouer les complémentarités de nos formations différentes. La dynamique qui s'y développe tente de s'appuyer sur trois dimensions : l'architecture et ses rapports au contexte, une structure de coopération dans les relations de travail et une dynamique de formation continue à travers l'expérience du projet et la maîtrise d'œuvre. L'histoire du territoire et de l'architecture reste pour nous un enseignement essentiel. Au fil de ces vingt années d'expériences, notre atelier a énoncé quelques principes d'intervention relatifs à la pratique de la restauration et de la transformation : l'économie de moyens souvent adéquate au principe d'intervention minimum et de réversibilité ; la restauration de ce qui peut être réparé ou consolidé avec des matériaux de même nature ; la substitution comprise comme la modification ou le remplacement d'éléments existants par de nouveaux matériaux et des principes constructifs et formels similaires ; la transformation exprimée comme une simple copie de l'existant ou comme une réinterprétation de l'ancien ; la négociation qualitative avec l'existant¹³ ; enfin l'adjonction d'éléments nouveaux, corollaire de la transformation, issus des besoins contemporains traités avec liberté mais en « sympathie » avec l'existant, pour reprendre une assertion de Tita Carloni. À une autre échelle, ces quelques principes appliqués au territoire, de manière analogue, ont permis d'exprimer des valeurs d'aménagement auxquelles nous croyons, notamment à l'égard du site comme préalable au projet¹⁴. Cette dimension, avancée par Michel Corajoud dans ses projets de paysage et son enseignement, rejoint les prémisses d'une culture incarnée notamment dans le travail de longue haleine mené à l'Institut d'architecture de l'Université de Genève (IAUG)¹⁵ autour de l'Atlas du territoire genevois.

L'ARCHITECTE ET L'ARTISTE, QUELLES RELATIONS ?

L'art public est à l'ordre du jour : est-ce parce que nous sommes entrés dans l'ère des mentalités urbaines (suburbanisme) ? La position de l'artiste a changé, l'art contemporain est comme

« rebelle » aux retranscriptions littérales. L'art aujourd'hui établit une relation spécifique entre savoir-faire et évocation : « Je crois que le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses » (Tanizaki Junichirô, 1933)¹⁶. Peut-être que la mise en relation œuvre et lieu est en train de dépayser les regards. Une pensée visuelle germe dans la conscience publique, mais il faut se garder de la suivre comme on s'adapte à la mode. C'est vraisemblablement par une conscience-critique qu'il nous faut chercher un art de vivre. « Déconstruire la culture mondiale, c'est s'éloigner de cet éclectisme fin-de-siècle qui s'approprie des formes étrangères, exotiques, dans l'espoir de redonner du nerf à la créativité d'une société exténuée » (Kenneth Frampton)¹⁷. C'est aussi le droit à l'expérience, à condition que celle-ci puisse être débattue.

Le travail de Carmen Perrin interroge la place de l'art dans l'architecture et la nature de leur frontière. Si généralement l'art produit des objets confectionnés ou installés soumis à la demande, il existe des attitudes qui se démarquent des logiques mercantiles subordonnées au marché de l'art. Ici, le rôle des collectivités publiques est évidemment salutaire. Des créations artistiques s'insèrent dans l'édification d'espace à différentes échelles et ces contributions dépassent le cadre habituel de production d'objets d'exposition. L'architecture doit se repositionner envers les artistes, non pas comme une contribution narrative, mais dès la pensée du projet. Il me vient à l'esprit quelques exemples : l'aménagement du Schiefbau à Zurich, la Voie suisse à Uri, le Fil du Rhône à Genève, les exemples de Uster, Sursee ou Bienne (prix Wakker de Patrimoine suisse) ainsi que les premières commandes publiques du FCAC genevois, etc. Ces travaux canalisés autour de projets et leurs contextes sont particulièrement significatifs dans l'approche et la manière de faire, à plusieurs mains, entre artistes, architectes, paysagistes et ingénieurs, et c'est de bonne augure !

Il faut reconsidérer l'axiome « la forme suit la fonction » et constater que la culture uniforme du fonctionnalisme en architecture ou en urbanisme est appelée à son propre dépassement. Le débat sera rude, les intérêts en jeu sont multiples. L'idée de « ville émergente » (chaos admissi-

ble) semble être une vision attractive, du moins pour l'instant. Mais elle n'a pas encore évacué la question de la ville singulière (historique), ni celle du contexte (patrimoine) comme condition du développement urbain. L'architecture deviendrait-elle alors plus que seulement un art de bâtir ? La fonctionnalité ne peut être détournée des contraintes du site et du redimensionnement durable des ressources. Ici commence un travail complexe, car il faut entrer dans une relation opérante avec le contexte, les attentes des gens et l'art de faire : définir une posture possible, une attitude communicative où la contribution des artistes peut transformer les approches. La multiplication des expériences d'association ou de connivence entre architectes et artistes (mise en réseau), pourrait peut-être contribuer à dénouer les attitudes univoques ou cloisonnées des pratiques de l'art et de l'espace. C'est ainsi que l'on y assimilerait un art de relation.

MARCELLIN BARTHASSAT

NOTES

1. « Architecture et modestie », entretien avec Giancarlo de Carlo, architecte à Milan, actes de la rencontre tenue au Couvent de la Tourette (Centre Thomas More) les 8 et 9 juin 1996, à l'initiative de R. Borruet, G. Desgrandchamps, B.-P. Peckle et B. Queysanne. Éditions Thétiète, 1999.
2. « L'écran, le seuil, la trouée », Carmen Perrin, publication d'un catalogue par le Centre d'Art contemporain de Vassivière en Limousin et le Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle de Calais.
3. Entretien entre Carmen Perrin et Hervé Klein publié dans le journal « Feuille de Trèfle » n° 29.
4. « Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance » par Kenneth Frampton.
5. Alexis Corthay et Marcellin Barthassat, texte commun pour un projet d'une maison de la musique : pôle de création et de rencontre artistique. Fondation culturelle de la Tourette, 1995.
6. Le domaine de la Touvière se forme au XVIII^e, puis au XIX^e siècle. Il appartient à la famille d'Alexis Corthay, agriculteur et cofondateur du Festival Amadeus. Le domaine est situé au Carre d'Avall dans la commune de Meinier, sur la rive gauche du lac Léman, dans la campagne genevoise.
7. Voir publication ESAV, « Notes sur la Touvière, lectures et interprétations d'un paysage ». Texte de Marcellin Barthassat et Alexis Corthay : « Quelques évidences raïsons ou rencontre sur terres fertiles », Éditions ESAV, 1993.
8. « Notes sur la Touvière, lectures et interprétations d'un paysage », publication sous la direction de Carmen Perrin et Jérôme Baratelli, Éditions ESAV, 1993.
9. L'Association des usagers des Bains des Pâquis (AUBP) s'est organisée pour sauvegarder les bains et le site en 1988 au moyen d'un « référendum » de 9000 signatures (droit démocratique). La votation populaire confirma à plus de deux tiers le refus d'un projet de démolition-reconstruction. Le Collectif d'architectes BBBM et Gabriele Curonici, sollicités par l'association AUBP, ont alors élaboré un projet de sauvegarde. Voir le livre « Genève-les-Bains », Éditions AUBP 1996.
10. Philippe Mantegani, ingénieur au bureau bernois Mathys & Wyseier, avec lequel nous collaborons pour l'installation des enrochements en milieu lacustre.
11. Chen Zhen, artiste chinois (1995-2000), exposition au Palais de Tokyo à Paris en décembre 2003, publication-édition : CCC, Centre de Création Contemporaine, Tours, 2003.
12. Christian Ruby, philosophe, rapport entre art et espace public.
13. Référence à André Corboz dans ses travaux et publications à Montréal puis à Zurich, 1970-1990.
14. Rencontre avec Michel Corajoud, paysagiste, acteur important à l'École nationale du paysage à Versailles. Cette rencontre, en 1997, mais aussi celle avec Alexandre Chemetoff et Sébastien Marot, ont « housculé » mes repères sur l'architecture à la faveur du paysage, confortant ainsi une conviction initiale : le projet naît de l'existant.
15. Dès les années septante, ce travail est entrepris par le Centre de recherche sur la rénovation urbaine (CRU) de l'Institut d'architecture de l'Université de Genève (IAUG). Cette démarche, influencée à Genève par l'ère italienne (V. Gregotti « Le territoire de l'architecture », 1966), voire anglo-saxonne (années cinquante), a été développée par des enseignants de l'EAUG parmi lesquels on retrouve, Italo Insolera, Tita Carloni, Peppo Brivio, Alain Léveillé (responsable actuel), Bernardo Secchi, Jacques Menoud.
16. « L'Éloge de l'ombre » de Tanizaki Junichirô, écrivain japonais, 1933, réédition en 1993 par Publications orientalistes de France.
17. Kenneth Frampton *ibidem* 4.

