

CARMEN PERRIN
ENTRER DEHORS SORTIR DEDANS

CARMEN

PERRIN

ENTREER

DEHORS

SORTIR

DEDANS

L'Association Les amis de Carmen Perrin remercie la



ainsi que les fondations dont la générosité a permis la publication de ce livre



ERNST GÖHNER STIFTUNG



Elle exprime sa vive gratitude à

M^{me} MARGIT ROWELL – Paris

M^{me} GISÈLE LINDER / GALERIE GISÈLE LINDER – Bâle

M^{me} VIRGINIE GAZZOLA – Genève

et au MUSÉE D'ART DE PULLY – Suisse

L'Association Les amis de Carmen Perrin remercie pour le soutien apporté par la



et pour la collaboration de la GALERIE CATHERINE PUTMAN – Paris

Elle leur adresse toute sa reconnaissance.

Cet ouvrage rassemble et documente la production de l'artiste au cours des quinze dernières années : œuvres monumentales, installations éphémères, travaux intégrés à des ouvrages d'architecture, pièces d'atelier, dessins.

Il est publié à l'occasion de l'exposition

CARMEN PERRIN
ENTRER DEHORS SORTIR DEDANS

du 7 mars au 16 mai 2015
Commissaire : Lorette Coen

organisée par la

MAISON DE L'AMÉRIQUE LATINE

217 boulevard Saint-Germain, 75007 Paris
+33 1 49 54 75 00
culturel@mal217.org
www.mal217.org

La galerie d'exposition est ouverte
du lundi au vendredi de 10h à 20h, le samedi de 14h à 18h.

LA GALERIE CATHERINE PUTMAN

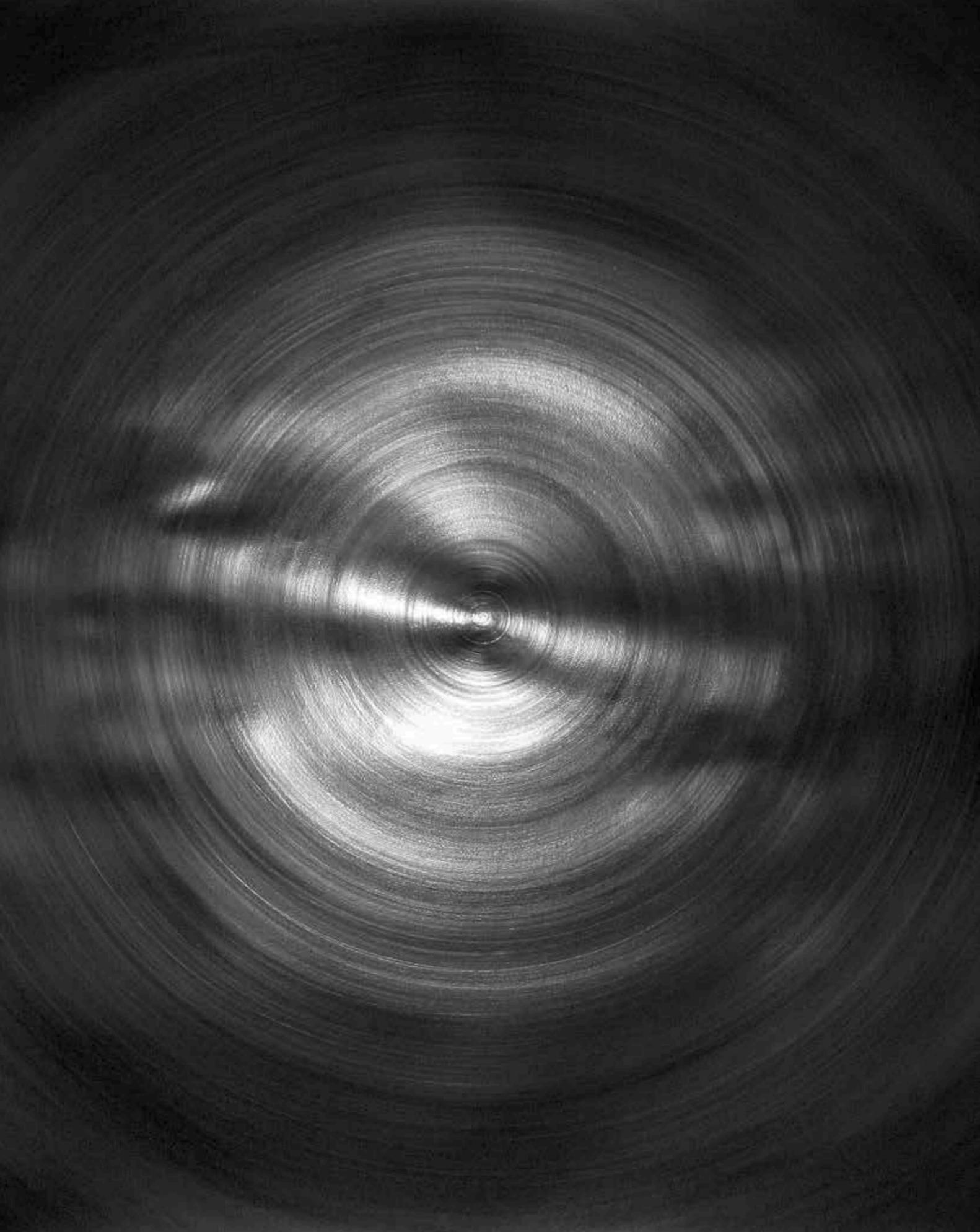
présente simultanément des dessins de l'artiste et des pièces plus petites.

40 rue Quincampoix, 75004 Paris
+33 1 45 55 23 06
contact@catherineputman.com
www.catherineputman.com

La galerie est ouverte du mardi au samedi de 14h à 19h.

—
Editeur responsable
ASSOCIATION LES AMIS DE CARMEN PERRIN
www.carmenperrin.com
—

L'édition de tête a été tirée à 30 exemplaires numérotés de 1 à 30,
chacun accompagné d'une œuvre à accrocher au mur signée par l'artiste.
La pièce en bois, en plastique et en couleur acrylique, ainsi que son support,
se présentent dans une boîte peinte également.



Tracé tourné hélice
2009
mine de plomb
115 cm x 115 cm

Signes

*non de toit, de tunique ou de palais
non d'archives et de dictionnaire du savoir
mais de torsion, de violence, de bousculement
mais d'envie cinétique*

*Signes des dix mille façons d'être en équilibre dans
ce monde mouvant qui se rit de l'adaptation*

Henri Michaux
Mouvements / L'Espace du dedans

ESPÈCES D'ESPACES DE CARMEN PERRIN

Alain Rouquié

L'entrée en matière de Carmen Perrin emprunte d'emblée la voie de l'insubordination: elle ne se contente pas du réel tel qu'on croit le voir. Elle compose des mondes où dedans et dehors coïncident de manière inattendue, toujours «mémoire d'une transformation», dit-elle.

L'exposition de Carmen Perrin à la Maison de l'Amérique latine, réalisée avec la subtile complicité de sa commissaire Lorette Coen, révèle un univers plastique où le bricolage sublime de la matière (dont la lumière) est profondément pensé. La matière de Carmen Perrin est *cosa mentale*.

Née à La Paz en Bolivie, Carmen Perrin («Ma culture s'est construite dès l'enfance par un mélange des cultures hispano-précolombienne et suisse», dit-elle), en voyant la lumière de Marseille, en fut touchée parce qu'elle lui rappelait la lumière de La Paz.

Nous nous souviendrons de ses «espèces d'espaces», à découvrir patiemment comme des secrets, qui ne se dévoilent qu'à distance juste, celle créée par Carmen Perrin, entre le soleil et la lune, comme dans le mythe amérindien rapporté par Claude Lévi-Strauss où il faut apprendre à vivre.

ALAIN ROUQUIÉ — politologue, spécialiste de l'Amérique latine contemporaine, ancien ambassadeur de France, notamment au Mexique et au Brésil, président de la Maison de l'Amérique latine à Paris.

SOMMAIRE

| | |
|-----|---|
| 12 | LA MEMORIA DE CRISTAL DE CARMEN PERRIN |
| 13 | LA MÉMOIRE DE CRISTAL DE CARMEN PERRIN Alfonso Gumucio-Dagron |
| 35 | LES CAHIERS D'ALBERTO |
| 45 | L'ÉCRAN ROUGE |
| 53 | RUBBERBANDS |
| 57 | ILS PASSENT |
| 69 | DERRIÈRE UN LOUP IL Y A UN LOUP |
| 81 | MON TRAVAIL, C'EST DE RÉSISTER AU DRESSAGE DE L'ŒIL Conversation avec Lorette Coen |
| 99 | LA DÉCOUVERTE |
| 110 | TROPHIQUES |
| 115 | BLEU GRENAY |
| 121 | PLACE BLEUE, HOUILLE NOIRE Françoise Saerens |
| 139 | LES RESSORTS |
| 143 | OU / OÙ TWO JOURNEYS |
| 151 | UN MUR SÉPARE, RELIE |
| 161 | MOTIFS DE POROSITÉ |
| 179 | SI PRÈS, SI LOIN |
| 191 | LE MOUVEMENT DU NUANCIER |
| 201 | OBSERVER, RÉINVENTER LE MONDE |
| 223 | UN POINT RELATIF ET MOUVANT |
| 232 | RÉSIDENCE À BERLIN |
| 241 | ENTRER DEHORS, SORTIR DEDANS |
| 247 | UN MOMENT SUSPENDU |
| 259 | NOIR DUCTILE |

A la memoria de Emilio Larrea



Imagino a Carmen Perrin andando por el vasto mundo –el mundo de todos, el mundo ajeno– abriendo caminos de expresión artística, llevando sobre los hombros un morral cristalino donde carga la memoria difusa de Bolivia. No tiene plena conciencia de lo que lleva atrás, en su espalda-pasado, pero siente el peso de las imágenes a lo largo del trayecto.

En un período ya avanzado de su vida-arte, esa memoria genética que encierra el morral de cristal se ha activado con una luz que ilumina hacia adelante un sendero reconocible y empuja a la artista, como un imán, a las alturas de su país de origen, encerrado entre las montañas andinas y las selvas de la Amazonía.

¿Cuánto de Bolivia hay en la expresión artística de Carmen Perrin? Es una pregunta difícil de responder porque nos lleva al terreno de la complejidad: ¿cómo opera en su producción simbólica la relación entre la intimidad de la artista y el pasado del que siente la necesidad de reapropiarse?

En sus intervenciones Carmen revela aquello que muchos no vemos. Esa es la función del arte en general, proponer una mirada inesperada sobre aquello que es cotidiano, pero en la obra de Carmen Perrin cada proceso es diferente, nunca se repite y su expresión artística constituye en sí misma un sistema complejo que rehúye atajo fácil. Cada obra significa una inversión de energía diferente y relaciones entre material, espacio y tiempo que son únicos e irrepetibles.

En su obra europea el país no es aparente, no se puede tocar, porque Carmen trabaja por inmersión en contextos concretos. Cuando Carmen realiza una obra lo hace tejiendo un diálogo desde un lugar preciso, en un momento específico y con materiales escogidos para esa intervención concreta, sea cual fuere la forma plástica en que se expresa o las dimensiones de la obra.

Como en todo sistema complejo, ninguna dimensión –tiempo, espacio, materia– es prescindible porque existe una estrecha relación de interdependencia. Aquello que la obra comunica es el resultado de esas

J'imagine Carmen Perrin parcourant le vaste monde – le monde de tous, le monde des autres – ouvrant des voies à l'expression artistique, coltinant une musette cristalline qui contient la mémoire diffuse de la Bolivie. Elle n'a pas pleine conscience de ce qu'elle porte sur son épaule-passé, mais elle éprouve le poids des images tout au long du trajet.

A un stade déjà avancé de sa vie-art, la mémoire génétique que renferme la musette de cristal s'est activée d'une lumière qui éclaire un sentier reconnaissable et qui attire l'artiste, comme un aimant, vers les hauteurs de son pays d'origine, enfermé entre les montagnes des Andes et les forêts de l'Amazonie.

Combien de Bolivie y a-t-il dans l'expression artistique de Carmen Perrin? Voilà une question à laquelle il est difficile de répondre, car elle nous entraîne sur le terrain de la complexité: comment, dans sa production symbolique, s'opère la relation entre l'intimité de l'artiste et le passé dont elle sent la réappropriation nécessaire?

Dans ses interventions, Carmen révèle ce que beaucoup ne voient pas. Telle est la fonction de l'art en général: proposer un regard inattendu sur le quotidien. Cependant, dans l'œuvre de Carmen Perrin, les processus différents, ne se répètent jamais et son expression artistique constitue en elle-même un système complexe qui rejette le raccourci facile. Chaque œuvre implique un investissement d'énergie différent et des rapports uniques et non reproductibles entre matériau, espace et temps.

Dans son œuvre européenne, le pays n'apparaît pas, on ne peut pas le toucher. En effet, Carmen travaille par immersion dans des contextes concrets. Quand elle réalise une œuvre, elle tisse un dialogue dans un lieu précis, en un moment spécifique, avec des matériaux choisis pour cette intervention concrète, quelles que soient la forme plastique dans laquelle elle s'exprime ou les dimensions de la pièce.

Comme dans tout système complexe, impossible de se passer d'aucune dimension – temps, espace, matière – en raison d'une étroite relation d'interdépendance. Ce que l'œuvre communique résulte de ces

interacciones y conexiones que no son automáticas, son parte de un proceso que deja huellas en la materia y en la propia artista. La obra que resulta es a la vez testimonio de ese proceso inacabado, es un momento del proceso que la artista decide detener.

Se atribuye a Picasso la frase: "Yo no termino mis obras, las abandono". Eso es precisamente la manera que tiene Carmen de enfrentar una obra. De cara a una forma material que ha creado como sucesión de momentos efímeros y fragmentados, decide detener el movimiento transformativo para fijar en el tiempo el último momento de esa obra, antes de pasar a otra obra, otra forma, otro movimiento, otra concatenación de momentos efímeros que se construyen en espacio, tiempo y materia. Queda la experiencia, la de un viaje no terminado.

El contacto de Carmen con su país de origen – como muestra el documental *Si près, si loin* de Michel Favre – genera a su vez una inmersión en el ámbito de Bolivia y una irrupción artística, sobre todo en el territorio que se vincula directamente a su memoria a través de un túnel del tiempo: su infancia en la Isla del Sol en el lago Titicaca.

La fuerza de esa impronta es contundente en el film de Favre, quien tiene la ventaja de ser suizo y ajeno a Bolivia, pero a la vez dotado de una



interactions et connexions qui n'ont rien d'automatique, mais participent d'un processus qui laisse des traces dans la matière et chez l'artiste elle-même. L'œuvre qui en résulte témoigne chaque fois de cet inachèvement; c'est un moment du processus que l'artiste décide de retenir.

On attribue à Picasso la phrase: «Je ne termine pas mes œuvres, je les abandonne.» C'est de cette manière précisément que Carmen Perrin envisage une œuvre. Face à une forme matérielle qu'elle a créée comme une succession de moments éphémères et fragmentés, elle décide de suspendre le mouvement de transformation pour fixer dans le temps le moment ultime de cette œuvre, avant de passer à une autre œuvre, une autre forme, un autre mouvement, un autre enchaînement de moments éphémères qui se construisent dans l'espace, le temps et la matière. Reste l'expérience, celle d'un voyage inachevé.

Le contact de Carmen avec son pays d'origine – ainsi que le montre le documentaire *Si près, si loin* de Michel Favre – se traduit à la fois par une immersion dans le milieu bolivien et par une irruption artistique, d'abord dans le territoire directement relié à sa mémoire par un tunnel du temps: l'île du Soleil de son enfance, sur le lac Titicaca.

La force de cette empreinte est indiscutable dans le film de Favre qui, non seulement présente l'avantage d'être suisse et étranger à la Bolivie, mais fait preuve d'une grande disponibilité lorsqu'il enregistre le regard de Carmen sur son pays. La caméra n'est pas placée au service du cinéaste mais à celui de son sujet-artiste, ce que nous avons déjà constaté dans d'autres documentaires de Favre où son regard se fait complice des sujets filmés.

Si près, si loin reste toutefois une œuvre invisible; en effet, elle a très peu circulé, du moins en Bolivie, mais elle existe comme témoignage d'une extraordinaire valeur pour les Boliviens, car elle appartient à une catégorie d'œuvres que nous n'avons presque jamais l'occasion de voir dans les salles commerciales. Alors que les écrans hégémoniques, avides de public, montrent des spectacles d'évasion, les films de Favre proposent des œuvres d'immersion.

Ce documentaire, en particulier, offre un concert de clairs-obscurs, de lumières et d'ombres qui joue avec les images de la mémoire retrouvée de Carmen Perrin, l'artiste plasticienne universelle mais aussi la citoyenne bolivienne-suisse. Le projet s'organise autour d'elle comme un retour au passé et, dans le même temps, comme une nouvelle rencontre avec le présent, un présent-problème qui contient beaucoup de nostalgie et quelque chose de douloureux.

gran disponibilidad para registrar la mirada de Carmen sobre su país. La cámara no está al servicio del cineasta sino al servicio del sujeto-artista, algo que ya hemos visto en otros documentales de Favre donde su mirada es cómplice de los sujetos filmados.

Si près, si loin es todavía una obra *invisible*, porque ha circulado muy poco, al menos en Bolivia, pero existe como testimonio de extraordinario valor para los bolivianos porque pertenece a una categoría de obras que casi nunca tenemos oportunidad de ver en las salas comerciales. Mientras las pantallas hegemónicas están ávidas de atraer al público con películas de evasión, las películas de Favre son obras de inmersión.

Este documental, en particular, es un concierto de claroscuros, luces y sombras, que juega con imágenes de la memoria recuperada de Carmen Perrin, artista plástica universal pero también la ciudadana boliviano-suiza en torno a quien el proyecto se organiza como un retorno al pasado, y al mismo tiempo como un reencuentro con el presente, un presente-problema, que tiene mucho de nostalgia y algo de dolor.

La obra experimental de Carmen Perrin es tan diversa como desconocida en Bolivia, y se caracteriza por la voluntad de dialogar con los espacios, las formas y la materia, a través de intervenciones que parten de una condición dada, de aquello que ya está allí, heredado por el paso del tiempo o encontrado por casualidad.

Una parte fundamental de la historia de Carmen Perrin es que la artista es hija de Alberto Perrin Pando, uno de los pioneros del cine boliviano en los inicios de la época sonora, contemporáneo y amigo cercano de Jorge Ruiz y Augusto Roca, cuyos nombres son fundamentales en la historia de la cinematografía del país. Las imágenes documentales que filmó Alberto Perrin en 1953 y en 1954 en la Isla del Sol, en el Lago Titicaca, son el *leitmotiv* que permite a Carmen, con la complicidad de Michel Favre, reconstruir un itinerario artístico y emocional de regreso a los orígenes.

Esos dos ejes narrativos y simbólicos, por una parte la propuesta plástica de Carmen Perrin y por otra la antropología visual de Alberto, su padre, confluyen en este film donde Michel Favre pone su cámara al servicio de la mirada de la artista. Si quisiera resumir el film en unas pocas líneas, diría que a través de Favre, Carmen recupera la memoria visual de su padre, se acerca a Bolivia y reinventa su relación con la comunidad indígena de la Isla del Sol y con el altiplano de su país, es decir, con el mismo espacio telúrico que su padre transitó sesenta años antes con otra mirada.

L'œuvre expérimentale de Carmen Perrin est aussi diverse que méconnue en Bolivie et se caractérise par la volonté de dialoguer avec les espaces, les formes et la matière à travers des interventions qui partent d'une condition donnée, de ce qui se trouve là, héritage du temps ou découverte occasionnelle.

Aspect essentiel de l'histoire de l'artiste: son père, Alberto Perrin Pando, fut l'un des pionniers du cinéma bolivien des débuts du sonore, contemporain et ami proche de Jorge Ruiz et d'Augusto Roca dont les noms occupent une place fondamentale dans l'histoire de la cinématographie du pays. Les images documentaires filmées par Alberto Perrin en 1953 et en 1954 dans l'île du Soleil, sur le lac Titicaca, sont le *leitmotiv* qui permet à Carmen, avec la complicité de Michel Favre, de reconstruire un itinéraire artistique et émotionnel de retour aux origines.

Ces deux axes narratifs et symboliques, d'une part la proposition plastique de Carmen Perrin et d'autre part l'anthropologie visuelle d'Alberto, son père, se rejoignent dans ce film où Michel Favre met sa caméra au



Las dos miradas tienen mucho en común y también mucho que las separa, pero ambas se tejen en un proceso de diferenciación y de integración. Lo que comparten es dos momentos históricos conectados a través del tiempo. Alberto Perrin registra de manera comprometida los cambios sociales que se producen a raíz de la Revolución Nacional de 1952, que constituye una raíz socio-cultural de lo que seis décadas más tarde Carmen Perrin observa e interviene con su arte. Alberto lo hacía armado de una cámara de cine, Carmen lo hace actuando sobre los objetos, transformándolos. Todo esto en el mismo espacio, en la misma comunidad humana.

El film y la obra de intervención visual realizadas en la Isla del Sol tienen la calidad de la mirada, una mirada que se da el tiempo de observar y de construir imagen. No es importante por la información que proporciona como por la sensibilidad con que mira. ¿Es un film intimista? Su lectura depende del grado de información que tengamos previamente sobre las circunstancias de vida de Alberto y Carmen, pero que también puede ser apreciado –sin información previa– como una intervención artística que no requiere de otros referentes, porque es una manera de contemplar sin prisas, con ese ritmo y esa fluidez que contagia el paisaje intenso del lago Titicaca y del altiplano de Bolivia.

Carmen Perrin reanuda los lazos familiares con los pobladores de la Isla del Sol a partir de una exhibición pública de *Altiplano* (1954) el documental sobre la revolución de abril de 1952 que inscribió a Alberto Perrin en la historia del cine boliviano. Durante la proyección Carmen observa las reacciones de aquellos que eran jóvenes cuando se hizo la película, y de sus hijos y nietos que descubren las miradas de Perrin (padre e hija) sobre la comunidad Yumani de la Isla del Sol, mientras Michel Favre observa las reacciones de Carmen y revela el dramatismo que expresa su rostro en momentos clave que marcan su intento de comprender y de intervenir como persona y como artista.

Una de las ventanas que comunican a Carmen con el presente de la Isla del Sol pero también con su padre, es la cultura. Así como Alberto filmó las festividades del Día de los Muertos, los cementerios en La Paz y en el altiplano, Michel y Carmen registran la preparación de las *t'anta wawa* y los ritos relacionados con los cultivos de papa en la Isla del Sol, en un intento de integrarse en esa imagen colectiva actual.

Si la mirada de Alberto Perrin era antropológica, la de Michel Favre es expresionista porque representa la mirada no exenta de tensión y conflicto de Carmen Perrin. El sesgo emocional es notorio cada vez que Carmen

service du regard de l'artiste. Si je voulais résumer le film en peu de lignes, je dirais qu'à travers Favre, Carmen récupère la mémoire visuelle de son père, se rapproche de la Bolivie et réinvente sa relation avec la communauté indigène de l'île du Soleil ainsi qu'avec l'altiplano de son pays, c'est-à-dire avec l'espace tellurique même dans lequel son père a circulé, avec un autre regard, soixante ans plus tôt.

Les deux visions ont beaucoup en commun; beaucoup les sépare aussi, mais toutes deux sont reliées par un processus de différenciation et d'intégration. Elles partagent deux moments historiques connectés à travers le temps. Alberto Perrin enregistre de manière engagée les transformations sociales qui se produisent à la suite de la Révolution nationale de 1952, racine socio-culturelle de ce que Carmen Perrin observera six décennies plus tard, contexte dans lequel elle interviendra avec son art. Alberto le faisait armé d'une caméra de cinéma, Carmen agit sur les objets en les transformant. Tout cela dans le même espace, à l'intérieur de la même communauté humaine.

Le film ainsi que l'intervention artistique réalisés dans l'île du Soleil se caractérisent par la qualité du regard, un regard qui se donne le temps d'observer et de construire des images. Son importance ne réside pas dans l'information qu'il restitue mais dans la sensibilité avec laquelle il scrute. Faut-il y voir un film intimiste? Sa lecture dépend du degré d'information dont nous disposerions au préalable sur les circonstances de la vie d'Alberto et de Carmen. Mais il peut être également apprécié sans information préalable, comme intervention artistique libre de références, une manière de contempler sans hâte, avec ce rythme, cette fluidité que communique le paysage intense du lac Titicaca et de l'altiplano bolivien.

Carmen Perrin renoue les liens familiaux avec les habitants de l'île du Soleil à partir d'une présentation publique d'*Altiplano* (1954), le documentaire sur la révolution d'avril 1952 qui a inscrit Alberto Perrin dans l'histoire du cinéma bolivien. Durant la projection, Carmen observe les réactions de ceux qui étaient jeunes quand le film a été tourné, et celles de leurs enfants et petits-enfants qui découvrent les regards de Perrin (père et fille) sur la communauté Yumani de l'île du Soleil. Tandis que Michel Favre observe les réactions de Carmen et révèle ce que son visage exprime de dramatique aux moments-clés qui marquent sa tentative de comprendre et d'intervenir comme personne et comme artiste.

L'une des fenêtres qui mettent Carmen en communication avec le présent de l'île du Soleil mais aussi avec son père, est offerte par la culture.

aparece en la imagen, reclamando con los ojos un espacio. Las luces y sombras, los traslucos y reflejos son una representación de esas emociones de Carmen, mientras descubre un pasado pleno en contradicciones. La verdadera protagonista es ella.

Reconocer cada lugar, filmar escenas similares a las que filmó Alberto, los mismos senderos, las mismas fuentes de agua clara, desde los mismos ángulos, es una manera de caminar los mismos pasos pero con un concepto diferente. Carmen Perrin quisiera que ese ejercicio de la memoria sea colectivo, por eso comparte con la comunidad Yumani las imágenes de la película, tanto en movimiento como en una muestra de fotografías fijas que extiende a lo largo de un muro (así como los campesinos extienden la papa y el chuño en una larga hilera para celebrar sus ritos de fertilidad) donde cada quien busca su imagen o la de sus padres o abuelos. Ese recorrido de imágenes se convierte en un ejercicio de reconocimiento para la comunidad y de afirmación para Carmen.

Una de las escenas más hermosas del film es la que narra la intervención artística de Carmen, con varios miembros de la comunidad, sobre las paredes del antiguo museo, donde los niños han dejado espontáneamente las huellas de sus manos. Para Carmen, esa es una invitación al diálogo visual, que ella acepta y prolonga mediante líneas que se prolongan hacia el techo, pugnando por conquistar el espacio abierto como los hilos de los cometas de papel que los niños elevan a la merced del viento, sobre el fondo intensamente azul del lago. Ese contrapunto emocional con lo que ya está allí previamente, es el emblema de todo el film, que dialoga con aquello que fue motivo de una intervención antropológica y de otra representación visual seis décadas antes.

La Isla del Sol es muy diferente a la que filmó Alberto Perrin hace seis décadas. Hoy, son parte del paisaje los aliscafos que dejan surcos de espuma en el lago mientras se acercan cargados de visitantes extranjeros. La comunidad también ha cambiado en función de los intereses económicos que el flujo de turistas determina.

El film de Michel Favre y Carmen Perrin no pretende explicar nada, solamente transmitir el testimonio de una intervención artística, en la que la artista visual se involucra afectivamente. No es casual que el film empiece y termine mostrando el proceso de producción de la obra plástica *Tracé tourné noir* (2011), un gran disco blanco que la artista ennegrece poco a poco con carboncillo mientras el disco gira. Ese oscurecer del disco de papel, pero también ese girar en torno al mismo eje tiene mucho que

De même qu'Alberto a filmé les festivités du Jour des morts, les cimetières à La Paz et dans l'altiplano, de même Michel et Carmen enregistrent la préparation des *t'anta wawa* et les rites liés aux plantations de pommes de terre dans l'île du Soleil, dans leur tentative de s'intégrer à cette image collective actuelle.

Si la vision d'Alberto Perrin était anthropologique, celle de Michel Favre est expressionniste, car elle reflète le regard non exempt de tensions et de conflits de Carmen Perrin. L'aspect émotionnel est perceptible chaque fois que Carmen apparaît dans l'image, réclamant des yeux un espace. Les lumières et les ombres, les transparences et les reflets représentent les émotions de Carmen tandis qu'elle découvre un passé rempli de contradictions. La vraie protagoniste, c'est elle.

Reconnaître chaque lieu, filmer des scènes semblables à celles tournées par Alberto, les mêmes sentiers, les mêmes sources d'eau claire, sous les mêmes angles, revient à reprendre la même démarche mais en partant d'un concept différent. Carmen Perrin a voulu que cet exercice de mémoire soit collectif, c'est pourquoi elle partage les images en mouvement de la pellicule avec la communauté Yumani et aussi les images fixes qu'elle expose pour eux. Elle étale les photographies sur toute la



ver con la idea que el film transmite, de representar un ciclo que se cierra con luces y sombras.

La aparente discrepancia entre la obra pública monumental y la personalidad reservada de Carmen se resuelve en su manera de integrar el volumen en la vida cotidiana de quienes recorren los espacios públicos donde ha instalado esas obras. Por todo ello me interesa, siento una enorme curiosidad por ella.

Es cierto que el dolor es coautor de algunas de las grandes obras de arte de la historia, y también la esperanza, ambos dialogan en la obra de Carmen Perrin. La experiencia nunca impune de enfrentarse a la materia y a la forma.

Hay algo en la personalidad de Carmen Perrin que me subyuga, es una manera de estar en el mundo como si la vida fuera un tránsito doloroso. Cada vez que estoy con Carmen veo su mirada melancólica, como si tuviera nostalgia del futuro, no del pasado. Las veces que nos hemos visto estaba vestida de negro, como si llevara en la piel un luto por todo lo que la vida depara.

Carmen es todo lo contrario de aquellos artistas que adoptan poses de artistas y que a veces son artistas del espectáculo antes que artistas de



longueur d'un mur – tout comme les paysans étendent la pomme de terre et le *chuño* (spécialité andine à base de pommes de terre déshydratées) sur une longue rangée pour célébrer leurs rites de fertilité – et chacun cherche sa propre image ou celle de ses parents ou grands-parents. Ce parcours d'images se transforme en un exercice de reconnaissance pour la communauté et d'affirmation pour Carmen.

L'une des plus belles scènes du film reste celle qui raconte l'intervention artistique de Carmen, accompagnée de plusieurs membres de la communauté, sur les parois de l'ancien musée où les enfants ont spontanément laissé les traces de leurs mains. Carmen y voit une invitation au dialogue visuel qu'elle accepte et qu'elle prolonge à travers des lignes qui s'étirent jusqu'au toit et luttent pour conquérir l'espace ouvert comme les fils des cerfs-volants de papier que les enfants élèvent grâce au vent, sur fond intensément bleu du lac. Ce contrepoint émotionnel avec ce qui a précédé forme l'emblème de tout le film et dialogue avec ce qui a déterminé l'intervention anthropologique et la représentation visuelle de six décennies plus tôt.

L'île du Soleil diffère beaucoup de celle qu'Alberto Perrin a filmée il y a soixante ans. Aujourd'hui, les ferry-boats qui laissent des sillons d'écume sur le lac font partie du paysage, tandis qu'ils avancent, chargés de visiteurs étrangers. La communauté autochtone a aussi changé en raison des intérêts économiques que nourrit le flux des touristes.

Le film de Michel Favre et de Carmen Perrin ne prétend rien expliquer mais uniquement transmettre le témoignage d'une intervention artistique dans laquelle l'artiste s'insère affectivement. Il n'est pas anodin que le film commence et se termine en montrant le processus de production de l'œuvre plastique *Tracé tourné noir* (2011), un grand disque blanc que l'artiste noircit peu à peu au fusain tandis que le disque tourne. Cet obscurcissement du disque de papier mais aussi cette façon de tourner autour du même axe ont beaucoup à voir avec l'idée, transmise par le film, de la représentation de cycles qui s'achèvent avec leurs lumières et leurs ombres.

L'apparente divergence entre l'œuvre publique monumentale et la personnalité réservée de Carmen trouve sa résolution dans sa manière d'intégrer le volume dans la vie quotidienne de ceux qui parcourent les espaces publics où elle a installé ses œuvres. Pour tout cela, elle m'intéresse, j'éprouve une énorme curiosité à son égard.

Il est certain que la douleur, coauteur de quelques-unes des grandes œuvres de l'histoire de l'art, et l'espoir dialoguent dans l'œuvre de

creación. La artista es de una humildad que intimida a quienes la rodean, y sin embargo ese pequeño cuerpo y esa sonrisa melancólica caracterizan a una mujer-artista capaz de realizar obras grandiosas como la puerta de la estación de Cornavin (2013), el muro de la pista de patinaje y piscina de Pailleron (2006) en París, o la plaza *Bleu Grenay* (2009) donde el material principal es la piedra azul de Hainaut. De acuerdo al ángulo de incidencia de la luz y de la perspectiva de quien mira, la superficie de piedra de ese gran espacio urbano parece transfigurarse constantemente. Para la inauguración de este gran espacio la ciudad entera se movilizó con marchas, bandas de música, niños y jóvenes disfrazados. Todo el movimiento para honrar una obra pública que le da identidad nueva a la ciudad. Una caja sellada por cincuenta años, con testimonio de la época, fue depositada en un agujero del tiempo.

Algo fundamental en la obra pública de Carmen Perrin es que nos enseña a mirar. El muro de ladrillo que se eleva delante de la piscina de Pailleron, en París, a dos cuadras de donde vive casualmente mi hija y dos de mis nietas, es un ejemplo de ello. Esa obra, *Motifs de porosités* solo puede ser apreciada en su magnitud desde un ángulo preciso de visión que logra recrear una sensación de levedad.

Más reciente, la enorme y pesada puerta de dos batientes en el hall histórico de la estación de Cornavin, *Noir ductile* (2013) constituye un desafío completamente diferente por la utilización de un material novedoso (hormigón ductal), pero también por el concepto orgánico que la caracteriza y que le otorga transparencia.

Bolivia no lo sabe todavía, pero Carmen Perrin es sin duda la artista plástica más importante que tenemos en el exterior, particularmente por la dimensión de su obra monumental, tanto por sus obras en espacios públicos como en sus intervenciones permanentes en la arquitectura.

Carmen Perrin. L'expérience d'une confrontation à la matière et à la forme ne se déroule jamais dans l'impunité.

Il y a quelque chose dans la personnalité de Carmen Perrin qui me subjugue ; une manière d'être dans le monde comme si la vie était un parcours douloureux. Chaque fois que je me trouve avec elle, je vois dans son regard mélancolique comme une nostalgie du futur, pas du passé. Chaque fois que nous nous sommes vus, elle était vêtue de noir, comme si elle portait dans la peau un deuil dû à tout ce que la vie inflige.

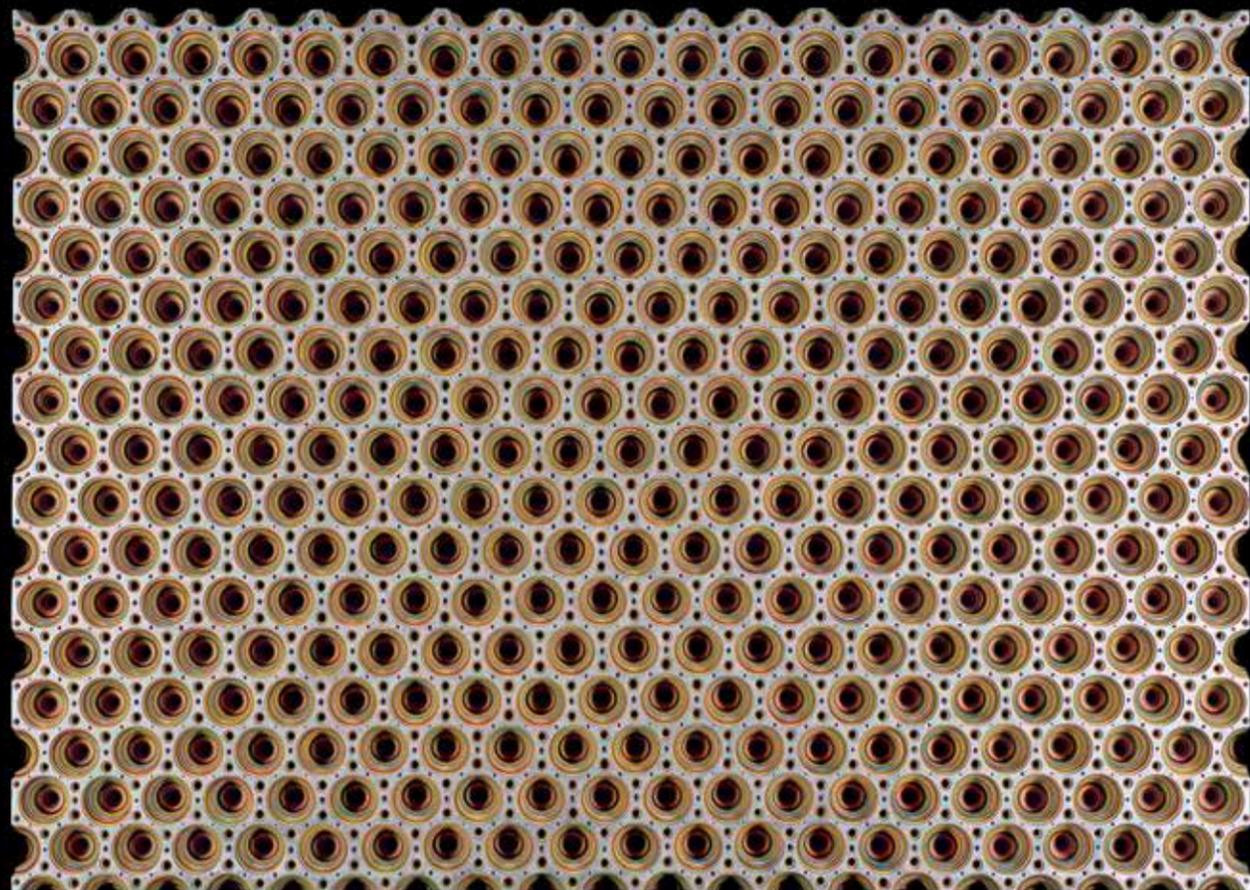
Carmen se situe à l'opposé de ces artistes qui prennent des poses d'artistes et qui, parfois, sont plutôt artistes du spectacle que de la création. Son humilité intimide ceux qui l'approchent. Cependant, ce petit corps et ce sourire mélancolique caractéristiques appartiennent à une femme-artiste capable d'effectuer des œuvres grandioses comme la porte de la gare de Cornavin à Genève (2013), le mur de l'Espace sportif Pailleron (2006) à Paris ou la place *Bleu Grenay* (2009) réalisée avec la pierre bleue du Hainaut comme matériau principal. Selon l'angle d'incidence de la lumière et selon la perspective de celui qui regarde, la surface de pierre de ce grand espace urbain semble se transfigurer constamment. Pour son inauguration, la ville entière s'est mobilisée avec défilés, fanfares, enfants et jeunes gens déguisés. Tout ce mouvement pour honorer une œuvre publique qui confère à la cité une identité nouvelle. Une caisse scellée pour cinquante ans, contenant des témoignages de l'époque, a été déposée dans un creux du temps.

L'œuvre dans l'espace public de Carmen Perrin possède ceci de fondamental qu'elle nous apprend à regarder. Le mur de brique qui s'élève devant la piscine parisienne de Pailleron, à deux pâtés de maisons où, par coïncidence, vivent ma fille et deux de mes petites-filles, en donne l'exemple. Cette œuvre, *Motifs de porosité* (2006), ne peut être appréciée dans toute son ampleur que selon un angle de vision précis à partir duquel se recrée une sensation de légèreté.

Plus récente, l'énorme et pesante porte à deux battants du hall historique de la gare de Cornavin, *Noir ductile* (2013), constitue un défi complètement différent, à cause du matériau innovant utilisé (un béton ductile) et aussi du concept organique qui la caractérise et lui confère sa transparence.

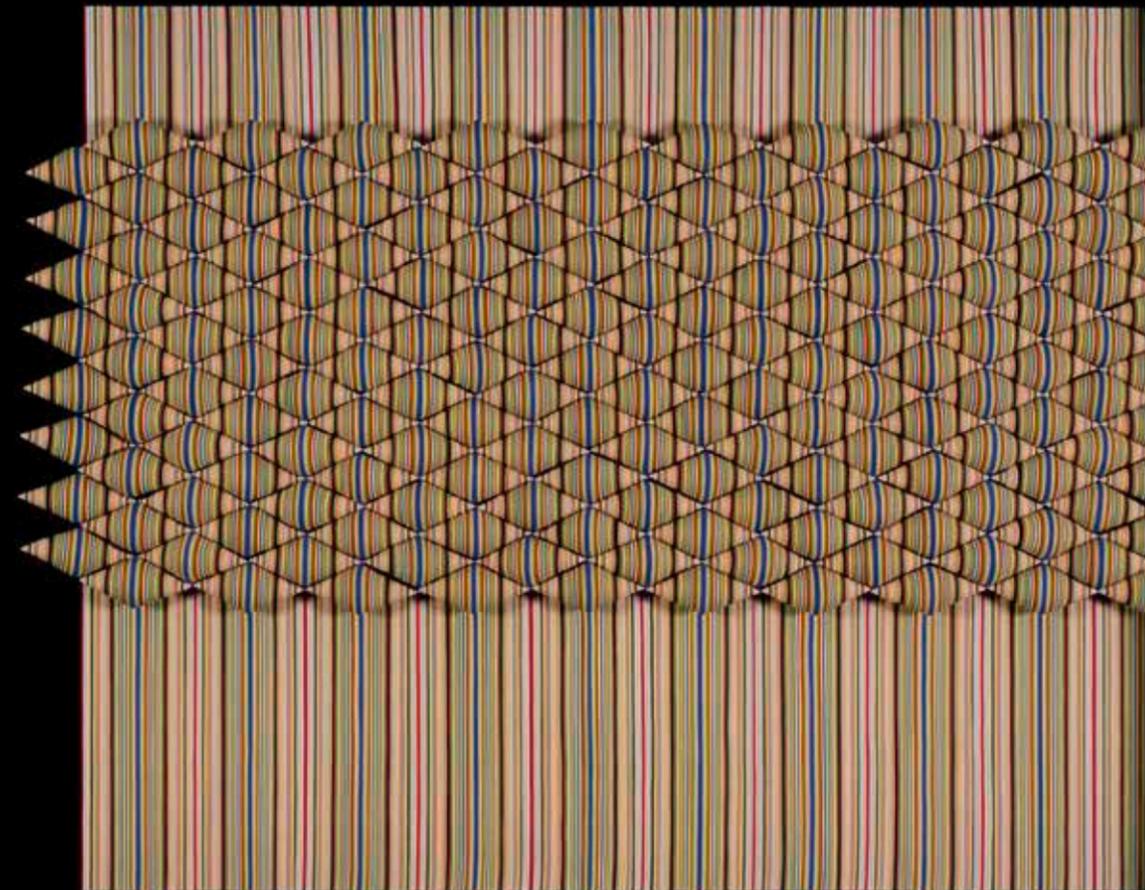
La Bolivie ne le sait pas encore, mais Carmen Perrin est sans doute notre artiste plasticienne la plus importante à l'étranger, particulièrement par l'ampleur de son œuvre monumentale, qu'il s'agisse de ses travaux installés dans l'espace public ou intégrés à des ouvrages d'architecture.

AU BORD DE MOI-MEME JE MARRETE JE ME PENCHE..



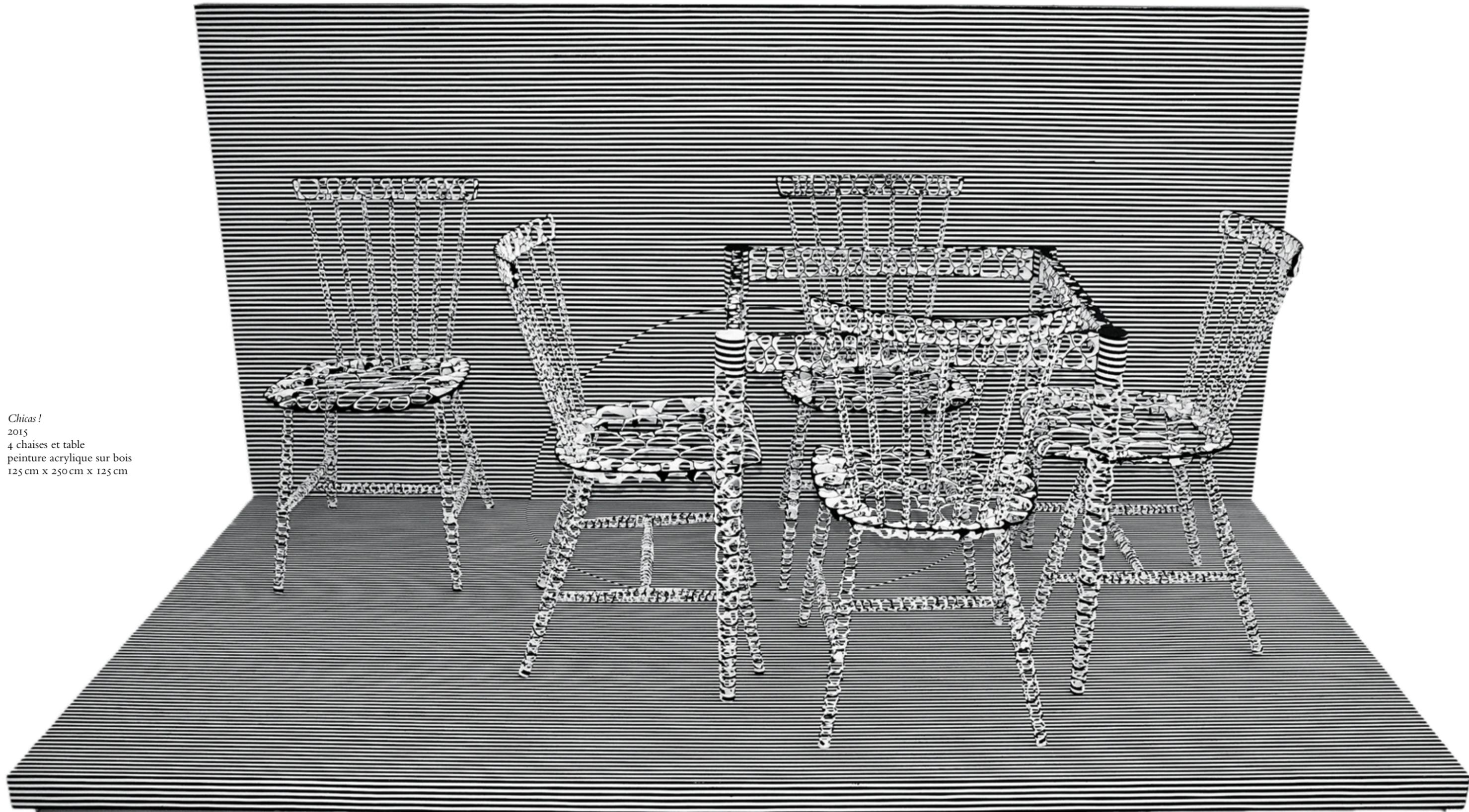
— pages précédentes
Abîme
2013
verre et bougies
dimensions variables

Forages, Perforage
2011
caoutchouc mousse
perforé
110 cm x 143 cm x 15 cm

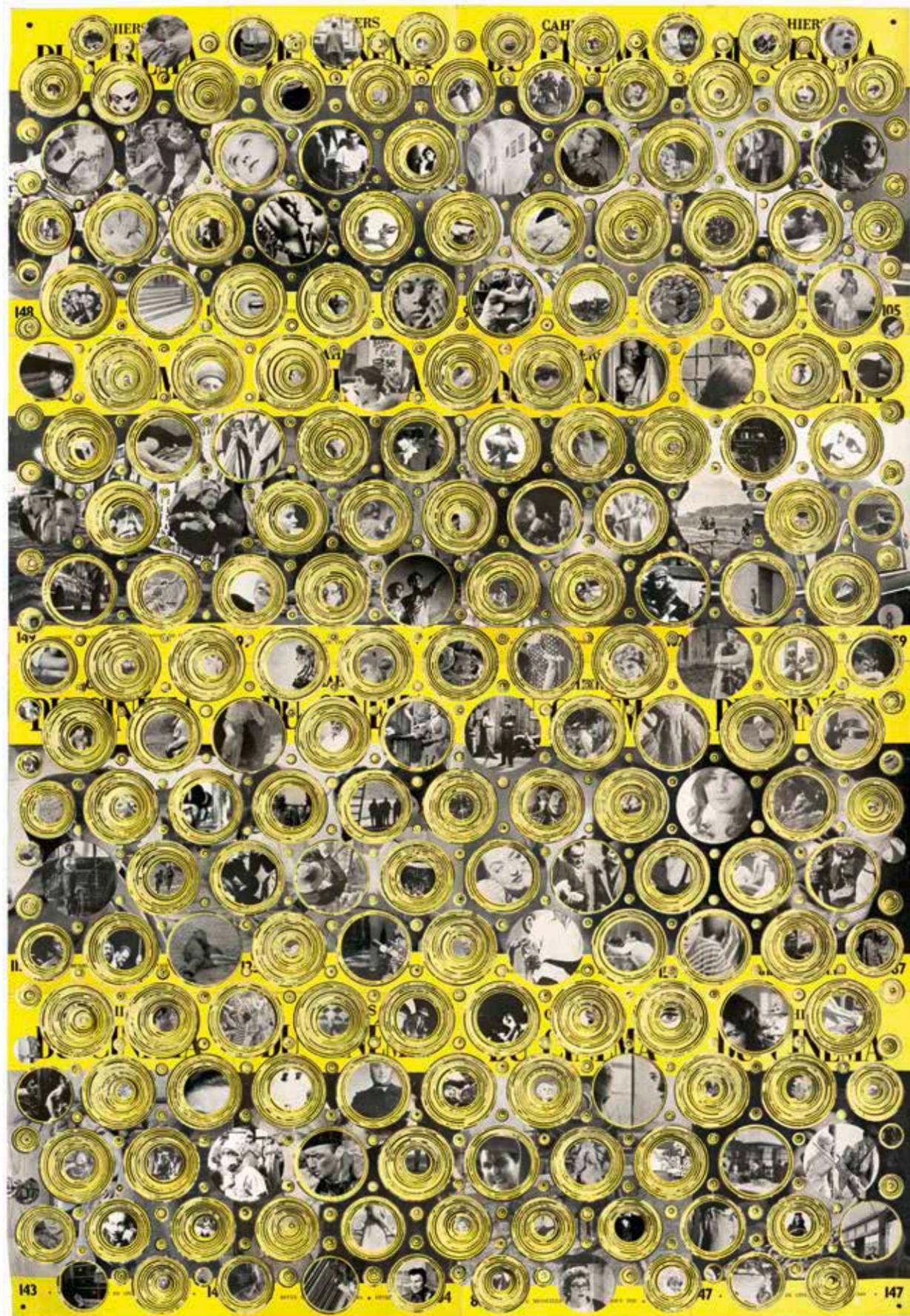


Forages, Combinage
2011
caoutchouc mousse
110 cm x 135 cm x 15 cm

Chicas !
2015
4 chaises et table
peinture acrylique sur bois
125 cm x 250 cm x 125 cm



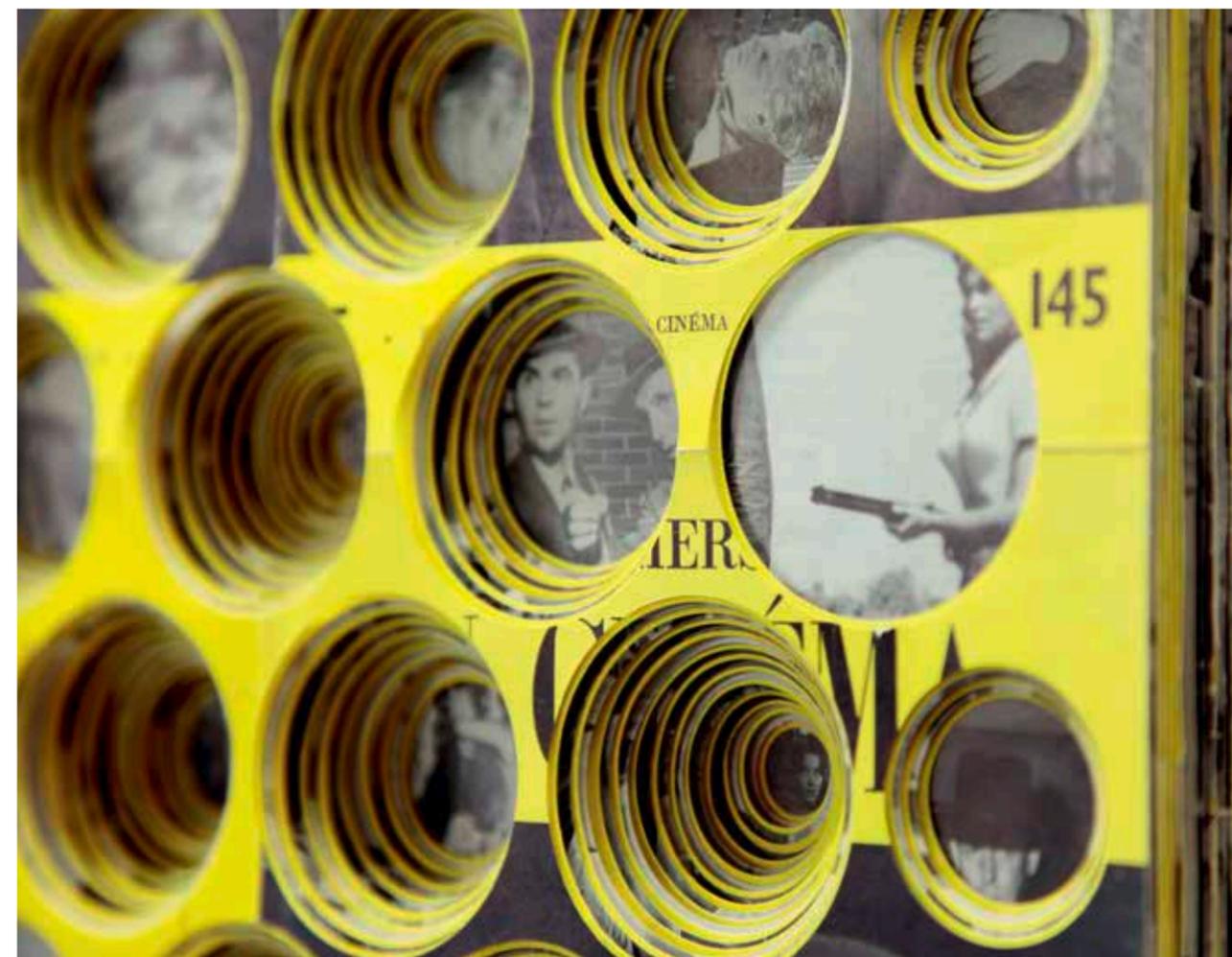




LES CAHIERS D'ALBERTO
(Cahiers du cinéma, années 60, 70 et 80)
2008-2014
Revue perforée

Je suis arrivée en Suisse avec ma famille en 1960, date à laquelle mon père Alberto Perrin s'est abonné aux Cahiers du cinéma. Après son décès en 1988, j'ai récupéré et rangé la pile de revues dans ma bibliothèque.

Voilà six ans que je les relis, les superpose et les perfore de cônes. Ces derniers s'ouvrent sur une multitude d'images qui sont autant de gestes, d'actions, de visages ou de paysages. Des images pour ressasser le temps, encore et encore.



Forages, Les cahiers d'Alberto
2012
revue perforée (Cahiers du cinéma, années 60)
103 cm x 89 cm x 2 cm



Forages, Les cahiers d'Alberto
2012
revues perforées (*Cahiers du cinéma*, années 70)
108 cm x 85 cm x 2 cm



Forages, Les cahiers d'Alberto
2012
revues perforées (*Cahiers du cinéma*, années 80)
108 cm x 86 cm x 2 cm

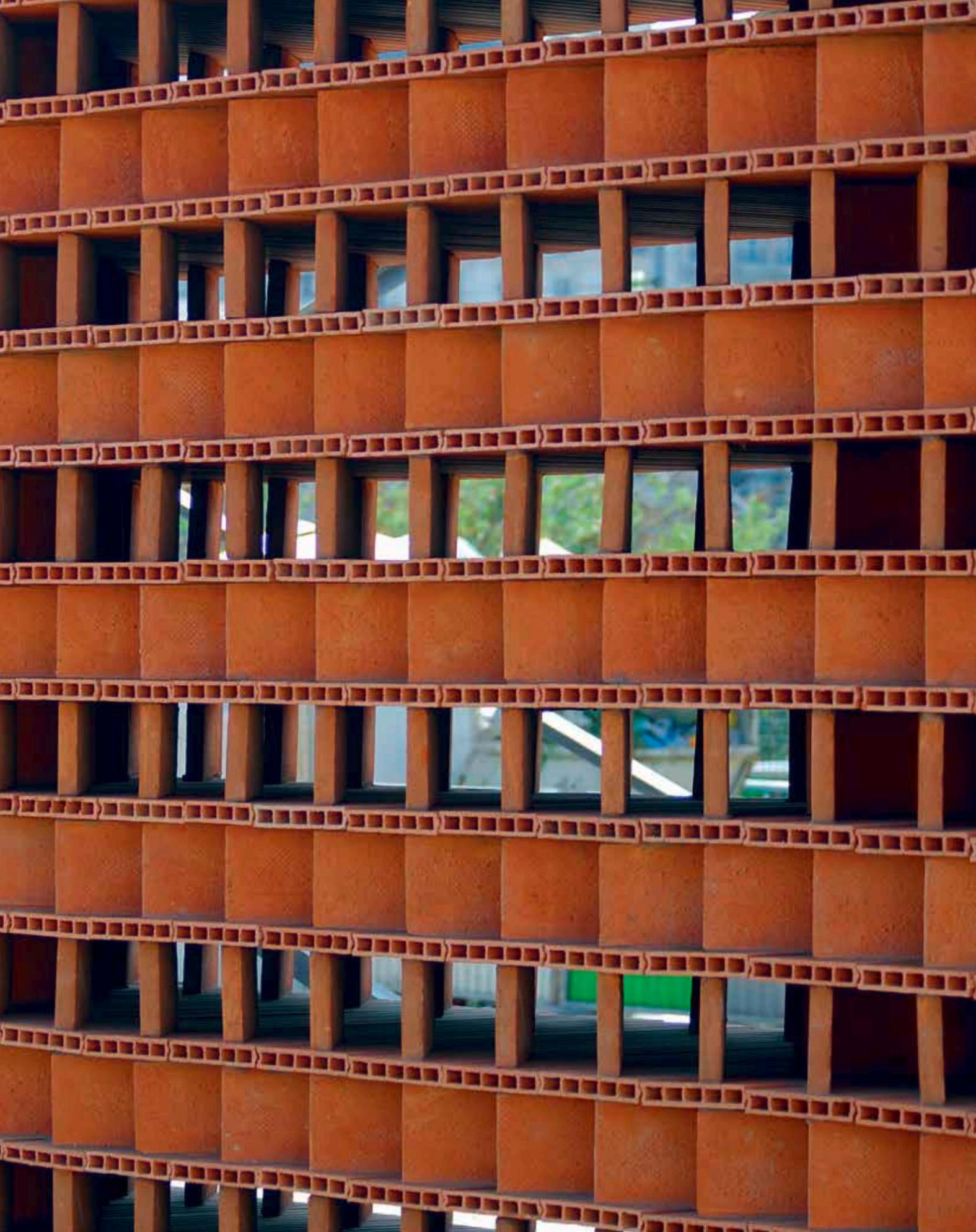


Fleurs de pétrole
2012
caoutchouc, peinture acrylique
131 cm x 136 cm x 11 cm

Quatre heures trente du matin. Les premiers hommes qui arrivent mettent à cuire du feijão, du milho, pêchent dans la rivière des piranhas, des piaus, des barbados, des cascudo-espinhos. En alimentant le feu ils parlent vite. L'un d'eux me demande à quoi ressemble un paysage vu d'avion. La lumière du lever du soleil est douce. Sous le chant des oiseaux, des ondes circulaires apparaissent chaque fois qu'un poisson attrape un insecte qui s'est posé sur la surface de la rivière. La terre est dure, il n'a pas plu depuis deux ans. Le plus âgé des hommes du chantier se nomme João Firme Pedrosa, je le regarde rouler une cigarette. Le temps de préparer la fibre de tabac dans le creux de sa main gauche, il colle le carré de papier fin sur sa lèvre inférieure: un petit drapeau blanc flotte au milieu de son visage. Pendant qu'il fume, il observe le travail des autres hommes, corrige des erreurs d'assemblage et les alignements. Ici, il est le seul homme à être encore capable de diriger la construction d'un four. Depuis quelques années, des briqueteries industrielles ont commencé à s'implanter dans la région. Sur toutes les briques, on trouve les empreintes des doigts qui les ont façonnées. La brique est un moment du processus de transformation de paysage. Un garçon vient d'arriver en vélo. Il apporte des fruits pour son grand-père. Les autres hommes lui disent de rentrer. Le vieux commence

à peler un fruit. L'enfant n'a pas envie de partir. Une fronde est attachée à sa ceinture. Il s'agit de l'histoire d'un petit garçon qui s'installe sur
de petites pierres, lève la tête et cherche des oiseaux. En tournant sur le sommet du toit, l'air tourne entre deux larges arches sur lequel
recroquevillée à l'intérieur d'un cocon brillant noir et rouge. Non seulement le soleil, le soleil, tout le soleil, tout le soleil, tout le soleil
fermé. J'ai entendu chanter la gorge ou le gao de campainha, mais le bon-vie ou l'oiseau qui semble chanter le plus souvent. Les brésiliens
utilisent le nom de cet oiseau pour terroriser les enfants de faire des bêtises en leur absence. Ils ont dit que l'oiseau venait
rapporter leurs actions puisqu'il se nomme «Je t'ai bien vu». Dès que l'on connaît son nom, on entend effectivement tout ce qu'il a dit.
Hier je suis restée pour assister à la cuisson du four pendant le début de la nuit. J'ai vu plusieurs de l'obscurité et les hommes
qui commençaient à boire. Après vingt jours nécessaires à son refroidissement, les hommes ont fait les deux premiers pains de brioche
noires qu'ils appellent «la casca». L'extracteur de cette pâte laisse être appelée l'extracteur pendant l'opération de cuisson.
Il fait quarante degrés à l'ombre.





L'ÉCRAN ROUGE
2007

— *L'œil s'échappe*

Lors de ma première visite aux Jardins d'Eole à Paris (qui s'appelaient encore la cour du Maroc), j'ai eu envie d'intégrer dans mon projet le mouvement et le son, réguliers et discontinus, du passage des trains le long des quais de la gare de l'Est. Associée au murmure de la ville, cette vibration visuelle et sonore accentue l'immobilité majestueuse et hétérogène du paysage urbain en arrière-plan.

On pouvait voir la gare depuis la cour du Maroc, encore striée d'anciens rails. Il était prévu de la séparer de ce terrain vague par un mur dont les architectes ont accepté de me laisser créer la forme. Les impératifs de protection et de sécurité du parc, notamment pendant la nuit, exigeaient que la construction soit solide. Mais je tenais à donner une certaine translucidité à cette muraille opaque et à lui accoler un dispositif simultanément ouvert et fermé.

L'écran rouge (longueur 105 m, hauteur 4 m, épaisseur 70 cm) longe une large esplanade – devenue Jardins d'Eole – plantée d'herbe et de fleurs et ornée d'un jardin de gravier. Sa structure plastique présente un assemblage répétitif de briques pleines (20 cm x 30 cm x 4 cm) reposant sur des étrépillons transversaux en briques creuses (70 cm x 30 cm x 4 cm). Les briques pleines viennent de la région de Venise et les creuses (bardos) d'Espagne.

Intervention permanente
Jardins d'Eole, Paris
Brique et béton
105 m x 4 m x 70 cm
Assistant technique Alain Schambacher, Genève
Architectes Claire et Michel Corajoud, Paris,
Georges Descombes, et ADR Architectes, Genève

Avec mon assistant technique, nous avons imaginé de poser les briques pleines à la verticale et en rangées doubles. Les étrépillons sont juxtaposés horizontalement. Haut de quatre mètres, *L'écran rouge* comporte quatorze rangées de bardos qui supportent les briques vénitiennes. Ces dernières sont éloignées de vingt centimètres les unes des autres. Leur orientation, alternative, change à chaque étage d'un angle de 45°, sur la droite ou sur la gauche. A l'intérieur de la sculpture, quarante-deux colonnes en béton, disposées tous les deux mètres et demi, assurent le maintien vertical de l'ensemble.

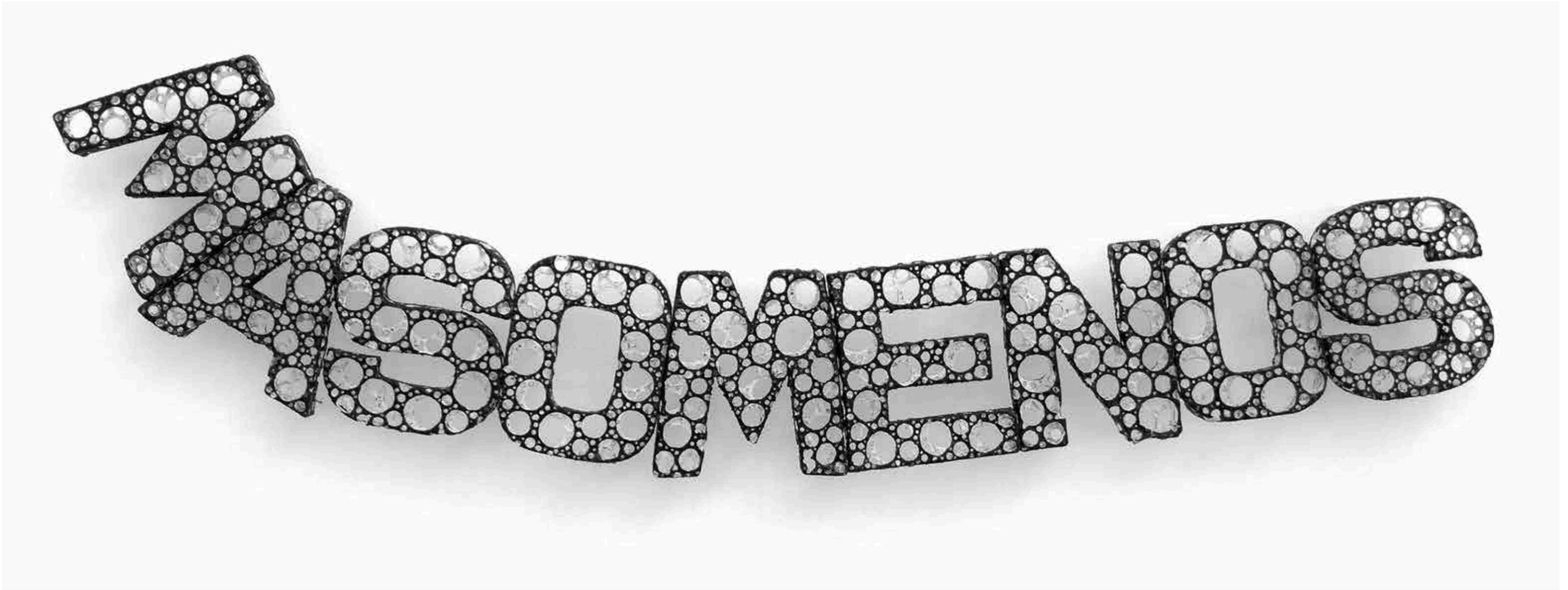
Les trous des bardos créent des lignes horizontales en pointillé. Ils soulignent les espaces vides voulus par le positionnement des briques pleines et permettent au promeneur de traverser visuellement le mur à l'intérieur d'une multitude d'angles de 45°.

Vu de face, le mur devient écran opaque, constitué d'innombrables écailles qui changent de direction d'une ligne à une autre. Selon le moment de la journée, l'intensité et le mouvement des ombres renforcent la sensation d'opacité, tout en accentuant les variations imperceptibles des teintes rouges du matériau. De temps à autre, à hauteur des yeux, le regard capte une vibration horizontale à peine colorée: un train passe.









Masomenos
2014
carton perforé et peint
48 cm x 98 cm x 7 cm



RUBBERBANDS
1993–2013

Intervention éphémère
Elastiques colorés et noués
Dimensions variables

— *souple et détachée*

Cette installation éphémère rassemble plusieurs milliers d'élastiques colorés, noués, tendus et accrochés à des supports éloignés de quinze millimètres du mur. Elle couvre presque entièrement les parois de l'espace d'exposition. L'utilisation de l'élastique, objet usuel et souple, permet d'intégrer tout élément étranger à la surface du mur, tout en le mettant en évidence.

L'assemblage, en forme de tapisserie, donne l'impression d'une répartition homogène des éléments. Les élastiques, d'épaisseurs, de longueurs et de teintes différentes, ont été noués au hasard mais

avec le souci d'un mélange régulier, afin de brouiller visuellement les effets d'alignement ou l'apparition de taches colorées.

Les rangées sont faites alternativement d'élastiques épais et minces. Sous tension, chaque striure est accrochée à cinq millimètres de la suivante. Cette distribution systématique favorise une vibration dans la texture hétérogène de la membrane; elle produit également une interaction visuelle entre les couleurs des élastiques et la teinte du mur. Après avoir rapidement humé l'odeur du caoutchouc en pénétrant dans l'espace, le spectateur capte frontalement une zone de la composition, verticale et un peu plus claire, qui accompagne ses déplacements.







ILS PASSENT
2012

Intervention permanente
Plaine de Plainpalais, Genève
Béton, sable, fontaines
1400 cm x 2800 cm x 120 cm
Architectes Carlos Lopez et ADR

— *vivre seul en présence de quelqu'un*

Constituée de cinq dunes blanches en béton, de formes et de dimensions différentes et couvertes de fossiles végétaux et d'animaux marins, l'intervention forme une aire de jeux avec sable et eau pour enfants en bas âge. La dimension des bosses et saillies permet aux enfants d'escalader, courir ou glisser sans perte significative d'élan ni d'équilibre. Au sommet de deux collines adjacentes, deux creux semi-circulaires obstrués par des plaques métalliques signalent autant de fontaines. L'eau jaillit lorsqu'on appuie sur un bouton. Sur les dunes de plus grande dimension, des surfaces planes offrent le temps d'une pause ou se font chemins vers les fontaines.

Au pied des dunes, deux surfaces de sable jaune à petite granulométrie sont reliées par une plaque de béton couverte d'empreintes de pattes d'animaux. L'ours, le rhinocéros, l'éléphant, l'hippopotame, le

gorille, le tigre, le caribou, le corbeau et l'autruche sont passés par là. Parfois, après la pluie, l'eau demeurée dans les empreintes reflète le ciel, d'une imposante immensité à cet endroit de la ville de Genève. Si elles ne reflètent rien, c'est qu'elles ont été recouvertes de sable. Empreintes et fossiles sont à l'échelle 1:1.

Au dehors, une esplanade de 77 743 mètres carrés, recouverte de gorrh rouge (roche granitique concassée) et entourée d'allées arborées, accueille des aires de jeux pour les plus grands et des événements éphémères tels que marchés, fêtes foraines ou cirques avec zoo. Plus loin, la ville s'étend jusqu'au pied des proches montagnes.

La manipulation du sable, roche sédimentaire meuble, et de l'eau, solution aqueuse, a permis de faire, avec une grande économie de moyens, l'expérience d'un bloc, à la fois solide et fragile, composé d'éléments plus ou moins secs et mouillés, reliés par des vides et des pleins.













— *y es-tu ?*

Lors de mon premier séjour à Affoltern, j'ai découvert que le site sur lequel je devais intervenir porte le nom de Wolfswinkel (Le coin du loup). La comptine *Loup y es-tu ?* a réveillé chez moi un imaginaire lié à cette chanson pour les enfants où le loup rôde mais ne se montre jamais. L'animal incarne ce que l'on craint ou désire. Il évoque la part secrète qui nous relie à la vitalité extraordinaire de la nature et à sa disparition. J'ai imaginé quatre formes plastiques imprimées sur quatre points extérieurs d'un nouveau site de logements sociaux principalement occupés par des jeunes couples avec enfants et par des personnes âgées.

L'empreinte que le loup laisse dans la terre humide délimite, avec les pleins et les vides, un espace sculptural et presque architectural. Les coussinets de la patte impriment des enfonçures aux surfaces douces et les griffes des cavités pointues. J'ai donc reconstitué en trois dimensions l'image d'une empreinte de patte de loup et je l'ai agrandie pour qu'elle devienne un lieu de jeu. Mais on voit sur

l'image que le loup, contrairement à son habitude, n'a pas mis la patte arrière exactement dans l'empreinte de la patte avant.

Dans la salle de réunion de l'association des habitants, une sculpture (*La roue des traces*), manipulable



par deux personnes, s'accroche au mur. Elle sert à imprimer des empreintes de pattes de loup dans la neige. Les éthologues ont relevé que les traces de cet animal dans la neige forment une ligne droite presque parfaite, parce qu'il pose ses pattes arrière dans les empreintes des pattes avant. La sculpture se présente sous forme de roue dont chaque rayon porte à son extrémité le moulage à l'échelle 1:1 de la patte droite ou de la patte gauche d'un loup.

La terminaison des barres de manipulation, qui se déplient et se replient, est recouverte d'une fourrure artificielle noire pour éviter le refroidissement des mains lors de l'utilisation de l'objet.

Une installation sonore intitulée *La nuit sans raison* joue en boucle une partition d'une durée de vingt minutes. Elle comporte cinq groupes de quatre haut-parleurs installés sur les colonnes qui ponctuent le parking au sous-sol des immeubles. Cette partition

— pages précédentes
Forages, Fossile, les envahisseurs
2012

impression numérique sur bâche et perforations
100 cm x 140 cm x 11 cm





ne se déclenche qu'une fois par mois, le jour de la pleine lune et pour une durée de vingt-quatre heures.

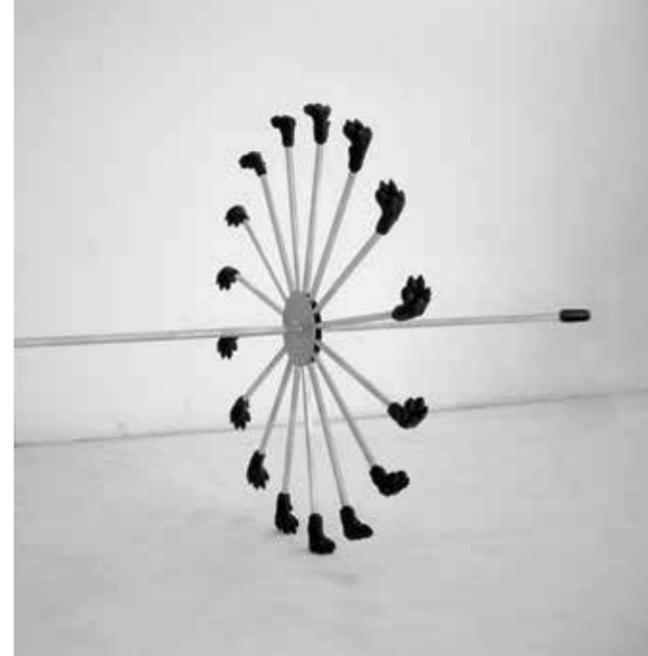
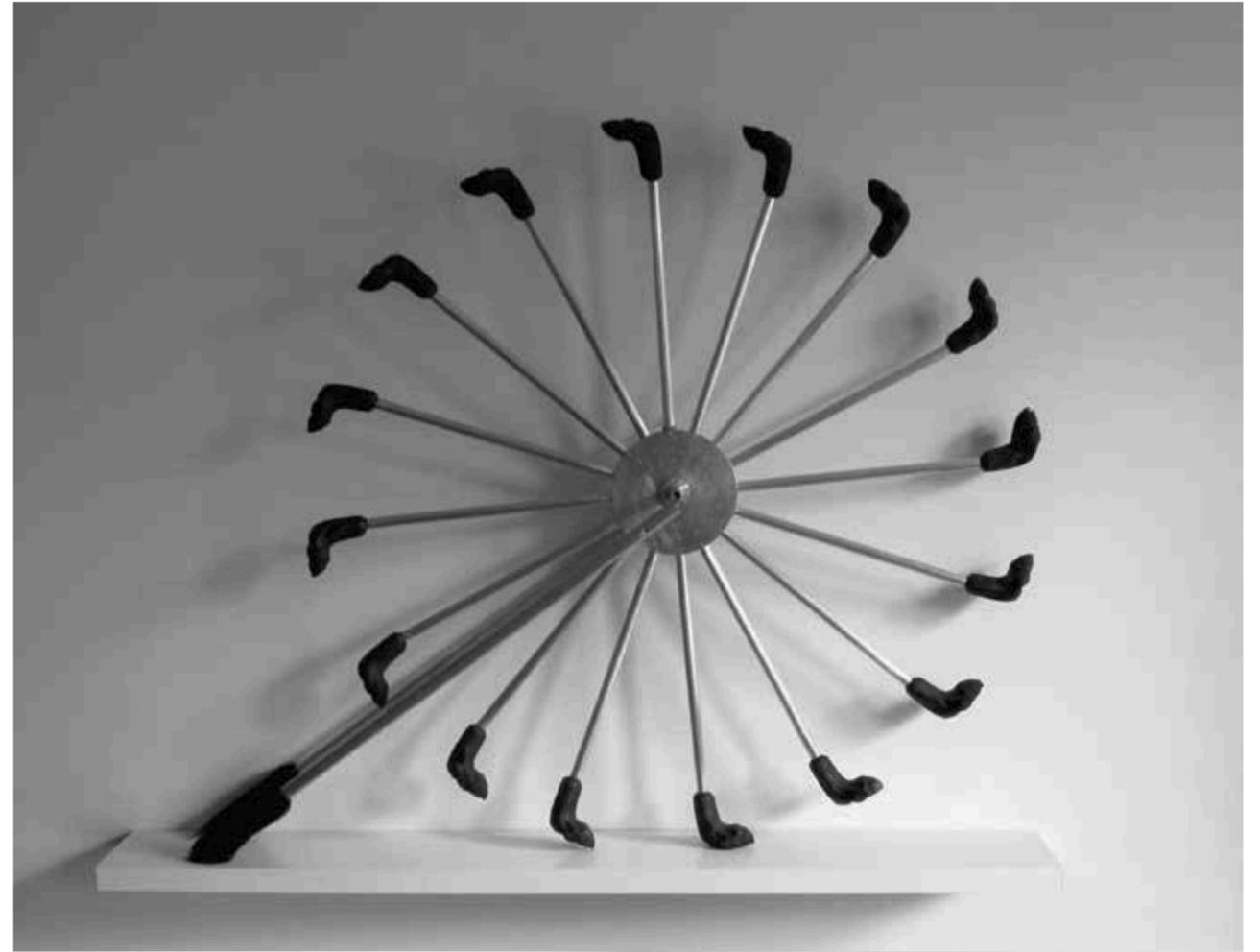
Le montage articule une voix d'enfant qui lit *Pierre et le loup* avec des bruits sourds émis par les tuyauteries d'une construction, divers sons enregistrés dans la forêt, une mélodie que les Indiens Cheyennes chantent le soir autour du feu pour éloigner les loups du campement, des hurlements de loups et d'autres éléments sonores plus ou moins reconnaissables. Ce montage de bruits et de musique surgit progressivement pour disparaître soudain, selon le moment et l'endroit où le visiteur se trouve. Le bruit d'une voiture accédant au parking suffit à disloquer et rendre inaudible, pendant quelques secondes, le déroulement de la partition. Parfois, par une belle coïncidence, le son des

haut-parleurs se mêle brièvement à certains bruits contextuels, sans que l'on perçoive un élément sonore dominant.

A l'occasion de l'intervention a été édité un coffret avec livre d'artiste et CD. Le CD se réfère à la collaboration avec le groupe Mellow, résidant à Paris et engagé dans une recherche musicale influencée par la culture anglo-saxonne des années 70. Mellow a conçu une pièce inédite, intitulée *Die Sonne scheint* (Le soleil luit), évoquant la présence d'une louve dans la forêt. Distribué à tous les locataires du site de Wolfswinkel, le coffret englobe également le récit, avec illustrations, de l'enquête de Hans Krättli (président de la commune d'Untervaz, Grisons, et inspecteur de la chasse) sur le retour du loup dans nos contrées.

Derrière un loup il y a un loup
 Wolfswinkel, Affoltern, Zurich
 empreintes sur béton
 1500 cm x 1100 cm x 75 cm
 architecte Egli Rohr Partner





— pages précédentes

La roue des traces

Wolfswinkel, Affoltern, Zurich
aluminium, résine thermoformée
et fourrure artificielle

130 cm x 300 cm x 130 cm

La nuit sans raison

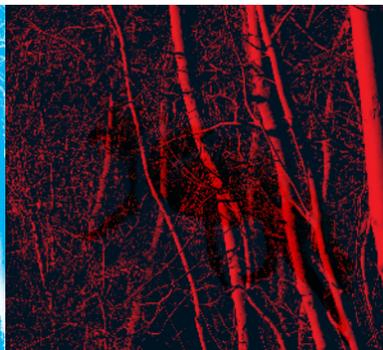
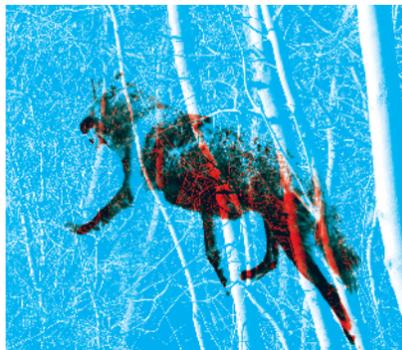
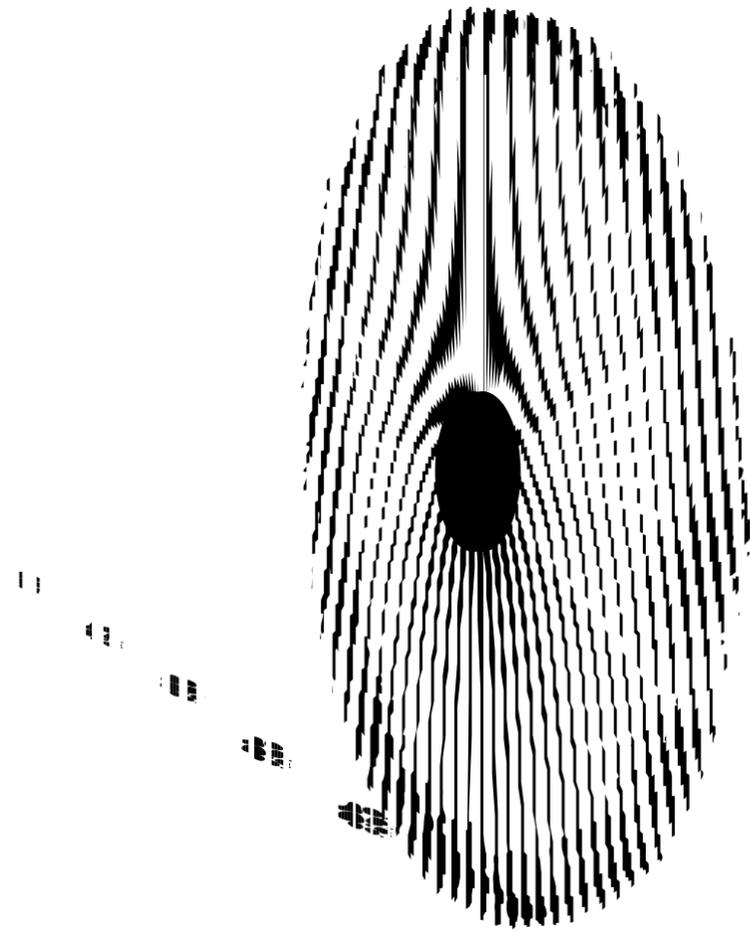
composition sonore dans le parking

musique Rudy Decelière

20 haut-parleurs



Derrière un loup il y a un loup
coffret avec livre et CD
photographies Claude Cortinovis
texte Carmen Perrin
musique Mellow
design Pablo Lavalley





MON TRAVAIL, C'EST DE RÉSISTER AU DRESSAGE DE L'ŒIL

Conversation avec Lorette Coen

LORETTE COEN A chacune des œuvres présentées dans ce livre, vous associez un texte de vous, une sorte de fiche technique qui la décrit avec précision et s'apparente au cartel d'une exposition, mais en beaucoup plus étendu. On n'y lit pas de discours relatif à la théorie de l'art ni de fioritures sur des états d'âme; pas d'épanchements biographiques non plus ni même de mode d'emploi destiné à orienter le regardeur. Que sont ces fiches? Pourquoi les avez-vous rédigées? A quel besoin répondent-elles? En quoi vous paraissent-elles indispensables?

CARMEN PERRIN Cela fait très longtemps, une vingtaine d'années en tout cas, que j'ai pris l'habitude de décrire mon travail à chaque étape. J'ai compris l'utilité de trouver le mot juste, l'importance de la formulation la plus simple possible en participant à des concours pour des ouvrages intégrés à l'espace public. J'étais confrontée à des jurys qu'il fallait convaincre; je devais non seulement fournir les fondements conceptuels de mes propositions mais encore les éléments techniques permettant de comprendre très concrètement comment se présenteraient les œuvres à venir. C'est ainsi que j'ai découvert le plaisir de décrire, de trouver les mots adéquats, de faire passer une idée tout en ne décrivant qu'un processus et un état d'esprit.

Le texte devient la première étape d'une élaboration, la première couche derrière laquelle se profile déjà la suivante et toutes les autres. Il s'agit, en outre, d'une mise à l'épreuve. Cette façon de procéder me



permet de vérifier ensuite la justesse d'une intuition: l'idée de départ a-t-elle tenu ses promesses? y a-t-il coïncidence du projet avec le résultat? En même temps que je me fixe un programme défini, je me lance dans une expérience qui se développe dans la durée. Pendant que la pièce s'élabore, je prends des notes. Et lorsqu'elle est réalisée, j'aime décrire ce que j'ai fait en ayant le cheminement en tête. Raison pour laquelle mes textes sont toujours construits en deux temps. La description donne déjà une existence à l'œuvre. Elle prépare la pièce future et elle ouvre de nouveaux sentiers. D'où la formule « Entrer dehors sortir dedans » qui donne son titre à ce livre.



LC Une image m'a vivement frappée. Un soir tard, à Genève, dans votre cabine de chantier, vous me présentiez la maquette de votre projet d'aménagement de la jetée des Bains des Pâquis. Parmi les rouleaux de dessins et documents divers punaisés aux murs, vous m'avez montré une très ancienne photographie. On vous voit, fillette minuscule posée sur un bloc de pierre immense, entourée d'un chaos d'autres blocs monumentaux visiblement taillés de main d'homme. Ce cliché a été pris sur l'extraordinaire site de Puma Punku, la porte du Puma en langue aymara, où votre père, Alberto Perrin Pando, un intellectuel et cinéaste bolivien, vous emmenait fréquemment. Cet ensemble de temples et de bâtiments mégalithiques, construit par une civilisation pré-inca encore peu connue, se trouve non loin de Tiwanaku, dans l'altiplano bolivien, aux abords du lac Titicaca, donc proche de l'île du Soleil où vivait votre famille. Il était devenu votre parc de jeux. Vous m'avez raconté vos glissades dans les ruines tandis que votre père parlait avec les archéologues et filmait leurs fouilles. Cette photographie disait le travail de votre imaginaire, la magie exercée par ces lieux de votre enfance et parlait du projet lacustre dans lequel vous vous étiez lancée.

CP En effet, on m'avait demandé de réaliser une plage sur la jetée des Bains des Pâquis. Je me vois assise seule, tout au bout, à côté du phare d'Eiffel, à réfléchir. Et, tout à coup, à la place du lac, j'ai vu l'altiplano. J'avais retrouvé l'horizon sans fin, cette même ouverture immense qui va vers les montagnes. J'ai su alors ce que je devais faire. Je me suis rendue dans la carrière de Chamdor, à Hauteville dans le Jura français; j'ai choisi d'énormes blocs de calcaire doré que j'ai fait découper; puis je les ai installés et agencés sans les cimenter sur 60 mètres, le long de la jetée, en direction du large.

LC Cette composition d'enrochements, c'est un ouvrage de titan. Vous admettez donc que vous pouvez changer le monde à une tout autre échelle que celle de votre corps?

CP Attention: je ne cherche pas la monumentalité en tant que telle. Je m'impose de l'éviter et d'introduire ce qu'il faut de sensualité dans l'œuvre, même si l'objet est énorme. Dans le cas de la jetée, pour laquelle j'ai utilisé des tonnes de cailloux, j'ai voulu que chacune des pierres puisse accueillir un corps, deux au maximum. La plage reste à l'échelle humaine. Dans l'esprit du mouvement moderne et comme Georges Descombes ou Herman Hertzberger, architectes avec lesquels j'ai développé d'intenses échanges, j'estime qu'il faut travailler pour l'utilisateur, pas pour le geste.



lc Les œuvres intégrées à l'espace public ou à l'architecture forment un versant important de votre travail. Certaines sont visibles à Genève, la ville où vous vivez: la plage de la jetée des bains des Pâquis, justement, ou les jeux pour enfants dans la plaine de Plainpalais ou encore les portes du hall historique de la gare de Cornavin. D'autres se trouvent dans des lieux plus écartés. Il a fallu ce livre pour toutes les rassembler en images. Comment en êtes-vous venue aux pièces hors atelier?



cp Très rapidement, dès la fin de mes études en 1981, mon travail a intéressé un public d'architectes, particulièrement en Suisse alémanique. J'ai donc reçu des demandes provenant de ce milieu-là et ça ne s'est jamais arrêté. Une de mes premières occasions de travail hors atelier m'a été offerte en 1986 par Bernard Fibicher, alors commissaire d'une exposition de Pro Helvetia dans la vieille ville de Tübingen. Pour mon intervention, j'avais choisi un pont; j'ai travaillé avec une entreprise en maçonnerie pour le boucher et le transformer en une masse compacte recouverte de goudron. Lorsque, tout à coup, trouvant cette forme minimale trop impersonnelle, trop formelle, j'ai introduit un récit sous la forme d'un tout petit personnage qui soutient le pont, imité de ceux qui portent les colonnes des églises romanes de cette ville. Et ce détail a tout changé!

lc Votre palette de matériaux, comment l'avez-vous constituée?

cp Lors de mes études à l'École supérieure des beaux-arts de Genève, j'avais essentiellement fait de la gravure, beaucoup de dessin, un peu de photographie. Lorsque j'ai découvert les artistes que les musées et les galeries exposaient à l'époque, j'ai compris qu'on pouvait se servir d'autres outils pour l'art d'aujourd'hui. Je me suis lancée dans l'exploration des mille moyens que

j'avais envie de manipuler: livres d'artiste, sérigraphie, mouvement, lumière, films super 8 détournés... Après les Beaux-Arts, avec trois autres étudiants qui, comme moi, avaient été élèves des artistes Chérif et Sylvie Defraoui, j'ai ouvert un espace alternatif, une vitrine rue de la Servette, d'où le nom: Dioptré. Nous avons entrepris un projet ambitieux, imaginé comme une longue performance, *Les chasses du comte Zaroff*. Il comprenait une succession de seize expositions, une par semaine, d'artistes différents, deux publications, toutes sortes d'événements et de débats pour lesquels nous avons invité, entre autres, Jean-François Lyotard. Ce fut un moment important qui nous a permis de comprendre où nous nous engagions en prenant place dans le monde très concurrentiel de l'art.

C'est à Dioptré que j'ai monté ma première exposition. Je bouillonnais d'envies et j'ai exploité, à cette occasion, un éventail de matériaux que j'ai développé par la suite. J'ai présenté une pièce en plaques d'ardoise et lumière, une échelle en tubes de verre comprenant de petites mises en scènes, une balançoire métallique avec un contrepoids, une installation sonore avec l'enregistrement des bruits de la rue. Déjà, j'avais tendance à inviter le dehors dedans et inversement!



LC Dans votre manière de construire vos projets, vous faites preuve d'une précision, d'une minutie, d'une exigence formelle hyper aigüés. Mais si votre travail ne se limitait qu'à ces aspects, vous seriez très mécontente et sévèrement critique. Votre volonté de contrôle ne vous satisfait pas; vous reconnaissez cette tendance et vous la combattez tout à la fois.

CP C'est vrai; depuis le début, je ressens une tension entre ma fascination pour l'extrême perfection minimaliste et mon insatisfaction face à la pureté formelle. Survient toujours un moment où je cherche à la rendre impure. J'y vois quelque chose de morbide et j'essaie alors de lui superposer quelque chose qui la déstabilise.

LC Cette tension, vous l'exploitez et vous la transformez en une dynamique. Vous laissez aller le mouvement et vous le reprenez. Vos œuvres sont fortement et systématiquement construites, mais elles comportent aussi toutes sortes d'échappées. Prenez le cas des porosités, ces chaises que vous percez de trous pour les évider jusqu'à la quasi-immatérialité. On y trouve le geste répétitif, mais vous allez jusqu'au point de mettre la pièce en danger.

CP Désormais, je pousse l'exercice encore plus loin! Je ne me contente plus d'accepter le trou rond que fait l'outil. Je creuse autant que je peux puis, avec un autre outil, je pénètre à l'intérieur et j'évide le plus possible, tout en déformant le trou. La chaise finit par ressembler à une structure osseuse. Remarquez qu'on la reconnaît toujours. Mais tout s'ouvre, tout ondule. Je joue aussi avec le noir et le blanc pour rendre l'objet visuellement vibrant; je place ces chaises sur un socle bas, ligné en noir et blanc lui aussi, de sorte que, lorsqu'on tourne autour, elles vibrent également. Elles frôlent alors la disparition en se changeant en un dessin à trois dimensions.

LC Vous comblez ainsi votre tendance au contrôle: ces chaises ne s'écroulent pas! En les menant jusqu'au point de rupture, vous les mettez en danger et vous vous mettez aussi en jeu. Je relève en tous cas votre attention à vous-même; vous connaissez vos pulsions, vous sentez vos besoins et vous les exploitez. Vous travaillez aussi avec votre corps, vous cherchez le surpassement, comme une athlète. Cela se manifeste, par exemple, dans vos dessins.

CP Oui. Quand je dessine collée contre la feuille, sans jamais lâcher mon mouvement, ce qui me fascine et me permet de tenir, c'est l'idée que je suis en train de poser l'empreinte d'un état de mon corps qui ne reviendra plus jamais; c'est un fossile. Je ne représente rien, mais un moment très intime s'inscrit. Par ailleurs, je prends des décisions plastiques telles que la grandeur (celle de mon corps) ou la couleur. En fait, je réalise une performance qui dure le temps du dessin et dont je laisse une trace.

De manière générale, je suis incapable d'arrêter de travailler sur une œuvre tant que, à mes yeux, elle n'est pas habitée, tant que je ne la sens pas présente. Je me demande toujours: jusqu'à quel degré encore puis-je amener l'expression? Mais cette volonté d'aller le plus loin possible comporte le risque de frôler la destruction. Ça m'est arrivé quelques fois.

Ce qui m'importe le plus, c'est que l'œuvre à la fois sollicite le corps et lui échappe. Mes polycarbonates, par exemple, induisent cette dissociation: vous voyez l'objet mais si vous bougez, il s'éclipse. Perçu-perdu: tels



sont les termes de la métaphore. Mon travail d'artiste, c'est de résister au dressage de l'œil. C'est pourquoi je change sans cesse de formes. Mais si différentes soient-elles, mes œuvres ont ceci de commun : la recherche de ce point d'équilibre instable.

LC Vous dites : « J'essaie d'éviter au maximum de théoriser mon travail et pourtant j'adore le faire. » Vos propos sont habités par des lectures exigeantes, celles de Gilles Deleuze et de bien d'autres penseurs. Vous parlez de ceux de vos travaux qui jouent sur les phénomènes de discernement en vous référant à la théorie des « petites perceptions » de Spinoza et de Leibniz, selon l'interprétation qu'en a donné Deleuze. Vous vous méfiez du discours, mais la philosophie occupe une place certaine dans votre vie.

CP Oui encore une fois. Chez moi, la philosophie a toujours constitué une présence naturelle, et d'abord à la maison, par mon père. Sa bibliothèque en Bolivie était peuplée de tous les penseurs, de toute la littérature française de son temps. Cet intérêt pour la philosophie, j'étais la seule de ma famille à le partager avec lui. Mes lectures ont soutenu ensuite mon parcours de militante féministe ; j'ai rédigé mon mémoire de fin de collège sur le *Rire* d'Henri Bergson, celui de fin d'études aux Beaux-Arts sur Donald Winnicott et l'objet transitionnel. Etudiante, j'ai dévoré Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze et, dans une moindre mesure, Roland Barthes. Leurs propos sonnaient juste, je me reconnaissais dans ce qu'ils disaient ; j'avais trouvé des compagnons de route, un regard sur le monde. Cela m'a énormément enrichi ; j'ai découvert ainsi en moi la force de chercher mon chemin et de puiser à mon tour dans ces idées afin de construire mon travail. J'ai appris que je n'avais pas à les illustrer par ma sculpture mais que celle-ci s'en nourrissait.

LC Avec Gilles Deleuze, vous avez entretenu une conversation épistolaire...

CP Elle a débuté à la mort de mon père, justement. Un jour, sur une impulsion, je lui ai écrit une longue lettre manuscrite. Je lui expliquais à quel point ses livres m'aidaient, je lui disais aussi ma perte et ma tristesse. Cela ressemblait à un cri. Il l'a sans doute entendu, même s'il n'y a pas répondu. Mais cette première missive a ouvert la voie à des échanges qui se sont effectivement engagés par la suite.

A Marseille, où j'ai vécu pendant huit ans de manière assez solitaire, j'avais pris l'habitude de mettre en mots ce que je vivais, de noter ce qui pouvait alimenter mon travail ; j'ai rempli des cahiers entiers de mes lectures de Gilles Deleuze et d'autres. Ecrire, c'était une manière de m'approprier ce que je lisais et aussi de rendre présent un interlocuteur. Cette philosophie, qui traitait en même temps des affects, des concepts et des percepts, a contribué à me fortifier. Chez Deleuze, l'émotion importait autant que les connaissances les plus diverses en physique, en biologie, en anthropologie ou en littérature et il communiquait ses passions.

LC Votre enseignement en a bénéficié aussi.

CP Oui, lorsque j'ai enseigné à mon tour, moi qui n'avais fait « que » des études d'art, je me suis sentie autorisée et capable de conduire mes étudiants pendant deux ans au CERN pour des échanges avec les chercheurs. J'estimais important de leur transmettre la nécessité d'une pratique impliquée dans le monde, en rapport avec la recherche et ouverte à un maximum de domaines. Dans cet esprit, je les ai emmenés également chez un paysan, chez les architectes qui ont construit

le très controversé bâtiment Uni II à Genève, chez des artistes qui se servent d'autres outils que les leurs, le corps par exemple, comme la chorégraphe Simone Forti. Je n'ai jamais pensé qu'il était incongru d'introduire ces jeunes artistes plasticiens à d'autres univers; j'étais certaine que chacun d'eux pourrait y puiser quelque chose qui, d'une manière ou d'une autre, contribuerait à conforter sa pratique par la suite.

L'École des beaux-arts m'offrait la possibilité d'organiser des rencontres, de susciter des expériences entre étudiants et artistes que j'invitais dans des lieux que je pouvais investir. Je m'y suis plongée à fond. J'ai organisé des séminaires, j'ai suscité des échanges avec des intellectuels et des artistes importants, néerlandais et américains. J'ai retrouvé le plaisir de militer en travaillant auprès des étudiants et j'espère avoir participé à l'évolution de l'enseignement de l'art. Je concevais l'école comme un lieu d'irradiation. J'ai voulu y provoquer autant d'émulation et de stimulation qu'en suscitaient Chérif et Sylvie Defraoui. J'ai adoré ce métier; maintenant, ce sont les échanges avec les étudiants qui me manquent, même si je pense que j'ai eu raison de me consacrer entièrement à mon travail d'artiste.

LC Est-ce que vous vous reconnaissez dans le mot sculpture?

CP Je précise tout d'abord que je n'ai pas étudié la sculpture; je n'en connais aucune des techniques, ni celles du bois, ni celles de la pierre, et je n'ai jamais coulé de bronze. En fait, je bricole! Cependant, je me reconnais dans cet art par ma relation à l'espace et parce que, comme tout sculpteur, je procède par soustraction de matière. Aux Beaux-Arts, j'ai surtout appris et beaucoup aimé la gravure, qui travaille, elle aussi,

avec l'espace. D'ailleurs, n'est-ce pas ce que je fais avec mes dessins? Je gratte, j'enlève, je perfore...

Juste après l'école, avec un groupe d'artistes, j'ai squatté une ancienne usine de dégrossissage d'or située le long du Rhône – depuis, elle est devenue le Centre culturel autogéré l'Usine, dont nous avons été les pionniers. C'est là que j'ai eu envie de me lancer dans la sculpture et que j'ai trouvé mes premiers vrais matériaux. Pour l'exposition la plus importante de mes débuts, qui s'est tenue au Palais de l'Athénée, presque toutes les pièces ont été réalisées par assemblage de ce que j'avais pu récupérer sur place. Cet esprit pratique – travailler avec ce dont je pouvais disposer – cette capacité d'adaptation ont représenté un apprentissage très important; j'y ai trouvé une réelle liberté.

Je ne me suis jamais attachée aux pièces, je les modifie sans état d'âme. Dès le début de mon travail de sculpture, j'avais décidé que les œuvres ne prendraient pas de place dans l'atelier quand elles n'étaient pas exposées. Donc une fois démontées, il ne restait plus que des plaques toutes plates. Je n'oublierai jamais le visage blême de mon amie, la conservatrice Margit Rowell, qui m'avait invitée à exposer à la Fondation Miró, à Barcelone, lorsqu'elle a vu mes trente-cinq pièces étalées sur le sol à peu de jours du vernissage. Elle n'avait pas totalement réalisé qu'il suffisait de les remonter.

LC Vos œuvres ne sont pas arrêtées une fois pour toutes et jusqu'à la fin des temps. Elles peuvent bouger. En cela, et par bien d'autres aspects aussi, vous participez de l'art contemporain. Comment avez-vous pris cette direction?

CP A mes débuts, l'*arte povera* et le minimalisme ont eu un grand impact, non pas sur la forme de mon



travail plastique mais sur ma réflexion et ma position. Les œuvres éphémères d'un Joseph Kosuth m'ont émerveillée; j'ai été très sensible aux travaux des débuts de la Nouvelle Sculpture anglaise, ceux d'un Richard Deacon, d'un Tony Cragg, d'un Bill Woodrow. Je décelais chez eux une dimension baroque; ils voulaient se défaire des lois dogmatiques du minimalisme, ce qui me les rendait proches. De même, Morris Louis m'a beaucoup touchée parce que, plus qu'un peintre, il a été un grand sculpteur de la couleur. Par la suite, je me suis intéressée à Richard Long et aussi à Richard Serra, surtout lorsqu'il a pris des risques et décidé de rompre avec ses propres règles pour laisser libre cours à une sensualité quasiment érotique dans son travail avec les matériaux. Cela pour évoquer ceux que l'on catalogue désormais parmi les modernes ou les post-minimalistes.

Mes affinités me portent vers des artistes qui se livrent à des expériences hybrides, qui mélangent les langages et qui, ce faisant, en fabriquent de nouveaux. Des artistes qui donnent à l'espace autour de l'œuvre autant d'importance qu'à l'œuvre elle-même. Laquelle possède alors une espèce de disponibilité qui fait qu'elle entre en écho d'une manière différente dans chacun des espaces où elle est exposée.

En revanche, je me sens peu concernée par les travaux d'un Eduardo Chillida, par exemple. Je reconnais et respecte sa force plastique, son intelligence des matériaux et des signes, mais il relève à mes yeux d'une culture classique qui revendique une forme liée au socle. Que l'on place ses sculptures dedans ou dehors, leur relation à l'espace reste la même: elles constituent leur propre centre. Tout différemment, Constantin Brancusi joue avec les socles et, surtout, il travaille

les matériaux pour capter la lumière, ce qui fait que l'œuvre n'est jamais la même puisque la lumière varie. Et ça, c'est magnifique.

LC Une sculpture d'Eduardo Chillida relève d'une volonté de beau en soi, de beau absolu. Son projet, au XX^e siècle, diffère peu, somme toute, de celui d'un Rodin ou d'un Michel-Ange. Tous trois représentent une période de l'expression humaine où l'artiste se perçoit comme un dieu créateur dont les œuvres appellent l'admiration. Les contemporains, eux, se situent résolument sur la terre; ils s'éprouvent comme un fragment du monde, pas comme l'absolu du monde.

CP Ils sont l'inquiétude du monde. L'admiration, le monde idéal n'aident pas à penser; l'impact esthétique ne suffit plus. Voyez, *a contrario*, Anthony Caro, sculpteur anglais de la même génération que Chillida: voici un artiste qui développe un langage ouvert vers l'extérieur. Avec force, mais aussi avec légèreté et humour, il défend l'existence de l'œuvre, son importance et la nécessité de créer. Voyez aussi Roman Signer, Markus Raetz, Adrian Schiess, trois artistes qui m'ont beaucoup intéressée et dont je me sens proche. Ils ont été éduqués par l'art concret dont l'empreinte reste forte en Suisse alémanique. Eh bien, ils ont tout fait sauter! Ils se sont affranchis des frontières du tableau pour s'engager dans les directions post-abstraites qui leur sont propres. Ils se sont sentis libres d'utiliser des objets comme Signer, de mettre la peinture au sol comme Schiess, de sorte qu'elle se reflète dans l'architecture. Ou d'installer le dessin dans l'espace, comme Raetz. D'avoir été formés dans l'esprit très dogmatique de l'art concret suisse, qui reste d'ailleurs leur référence, ne les a rendus que plus virulents et subversifs. Leur ironie s'applique aussi à eux-mêmes; elle ne représente pas

une fin en soi, elle permet d'avancer, de penser l'art autrement. Sans renier quoi que ce soit de leurs origines artistiques, ils ont déplacé les enjeux de leur métier.

LC Dans *Si près, si loin*, le film que Michel Favre a composé avec vous en Bolivie, on vous voit déambuler silencieusement, vous arrêter pour méditer dans l'île du Soleil... J'ai pensé: tiens, elle prend sa place dans cet espace, elle retrouve cette lumière qu'elle a connue enfant et ses ascendants avant elle. Qu'est-ce qui transparaît de cela dans vos travaux ?

CP Difficile d'en parler. Je suis plutôt reconnue comme une artiste suisse. On trouve d'abord curieux que je sois née en Bolivie puis, très vite, on l'oublie. Or, il y a évidemment quelque chose dans mon travail qui vient de cette enfance en Bolivie. Et plus le temps passe, plus cela se fait présent. Que la Maison de l'Amérique latine à Paris ait choisi de m'inviter à exposer dans ses murs revêt une grande importance pour moi. C'est la première fois que le nom «Amérique latine» se trouve lié à l'une de mes expositions. Et ça me fait très plaisir.





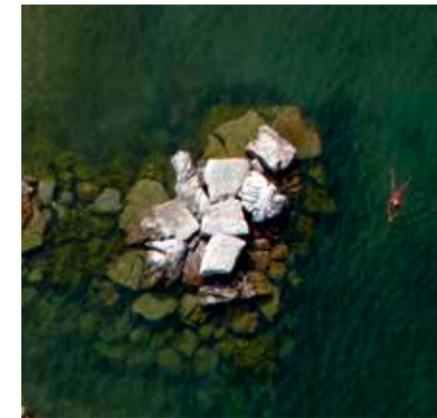
LA DÉCOUVERTE
2005

— *une plage calcaire*

Après la construction d'une plate-forme de solarium en bois aux bords des Pâquis de Genève, mon intervention devait prolonger la plage jusqu'au phare et assurer la fonction de brise-lames pour protéger la jetée. J'ai décidé de travailler avec le même type de pierre que celle qui recouvre la jetée.

Lors de ma première visite à la carrière de Champdor à Hauteville (Jura français), j'ai pensé au site archéologique pré-inca de Pumapunku, situé sur l'altiplano bolivien. Enfant, j'allais souvent m'y promener en famille. C'était un terrain de jeu extraordinaire. Le sol était jonché d'immenses pierres taillées, parfois cassées, entassées par le travail du temps. On pouvait les escalader, s'y cacher, se protéger de la pluie ou se laisser doucement glisser sur les grands aplats de granite.

J'ai pensé qu'un agencement du même type pouvait correspondre au contexte genevois. Sur les bords du Léman, sa réalisation a été possible grâce à une relation étroite entre divers savoir-faire : ceux de l'ingénieur, de l'architecte, du plasticien et des entreprises. La majestueuse étendue du lac, travaillée en toutes

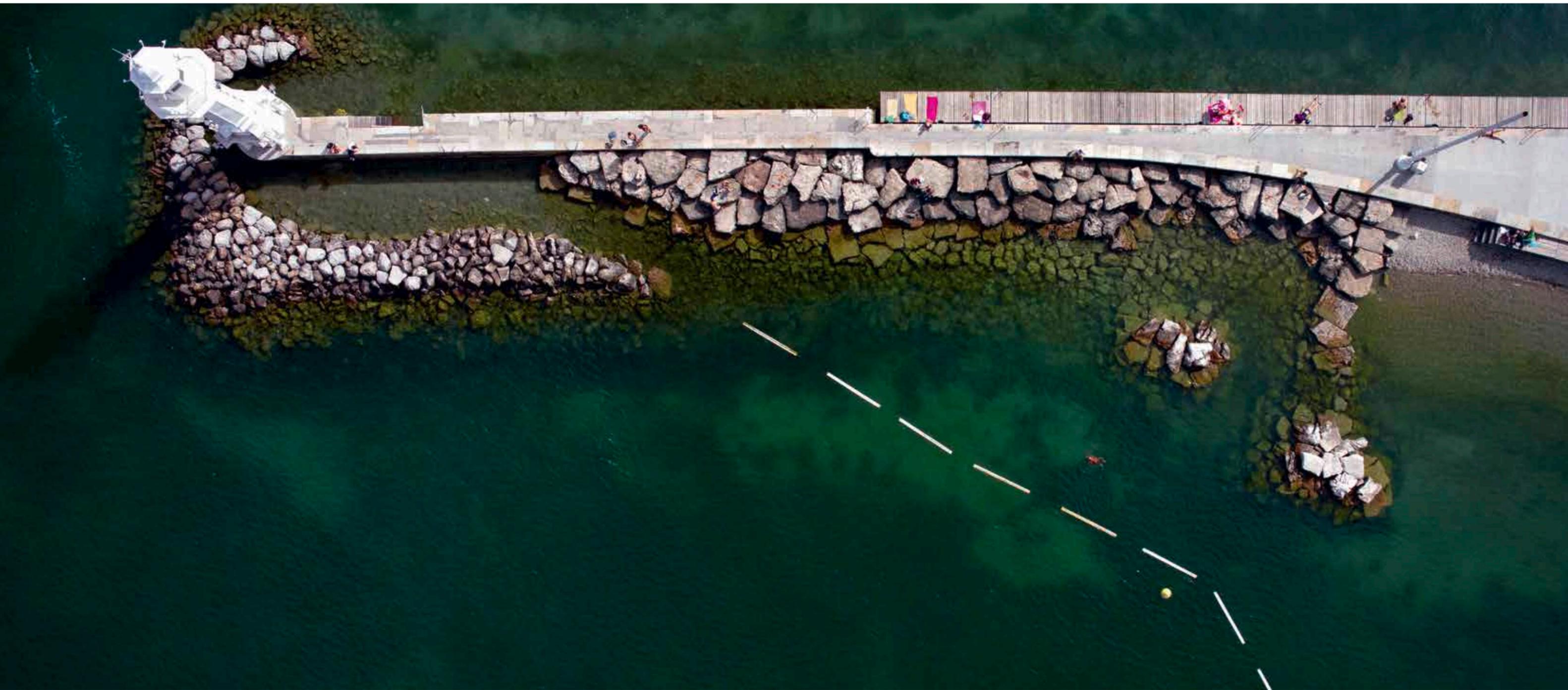


Intervention permanente
Bains des Pâquis, Genève
Calcaire de Hauteville, Jura
Collectif d'architectes, Genève

saisons par les forces de l'eau et du vent, nous a imposé une scrupuleuse entente avec elle pour mettre au point un dispositif plastique et technique apte à répondre à de multiples contraintes : protection de la jetée et de son phare construit par Gustave Eiffel, sécurité des utilisateurs ou encore nécessité de créer des cavités pour le frai des poissons, etc.

Il s'agit d'un espace transitoire minéral constitué, sur plusieurs niveaux, d'un assemblage méticuleux de blocs de calcaire du Jura associés selon leurs dimensions et leur épaisseur, disposés au pied de la jetée et faisant office de plage.

La roche provient du premier lit de la carrière. Il y a quelque vingt mille ans, il était recouvert d'un glacier qui l'a lentement poli et érodé. Les géologues l'appellent la découverte. Au fur et à mesure de la construction, nous avons alterné les faces lisses et celles où le glacier a laissé des traces clairement visibles. Chaque bloc s'articule avec précision avec ceux qui le jouxtent, pour des raisons de stabilité et de résistance à la houle. Mais aussi dans le but de déployer plastiquement un espace de vie proche des éléments de la nature sans pour autant trop nous éloigner du centre de la ville.









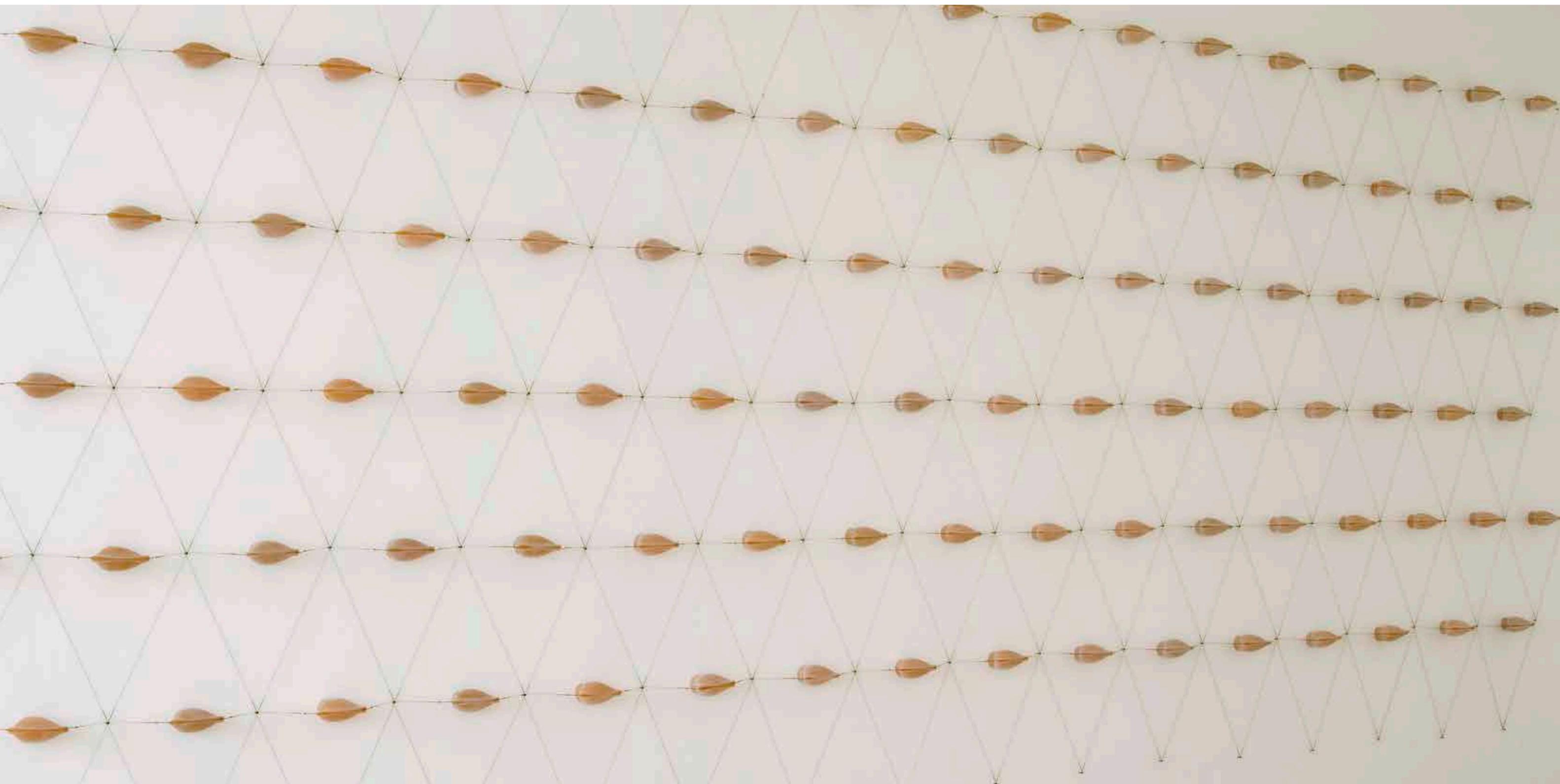


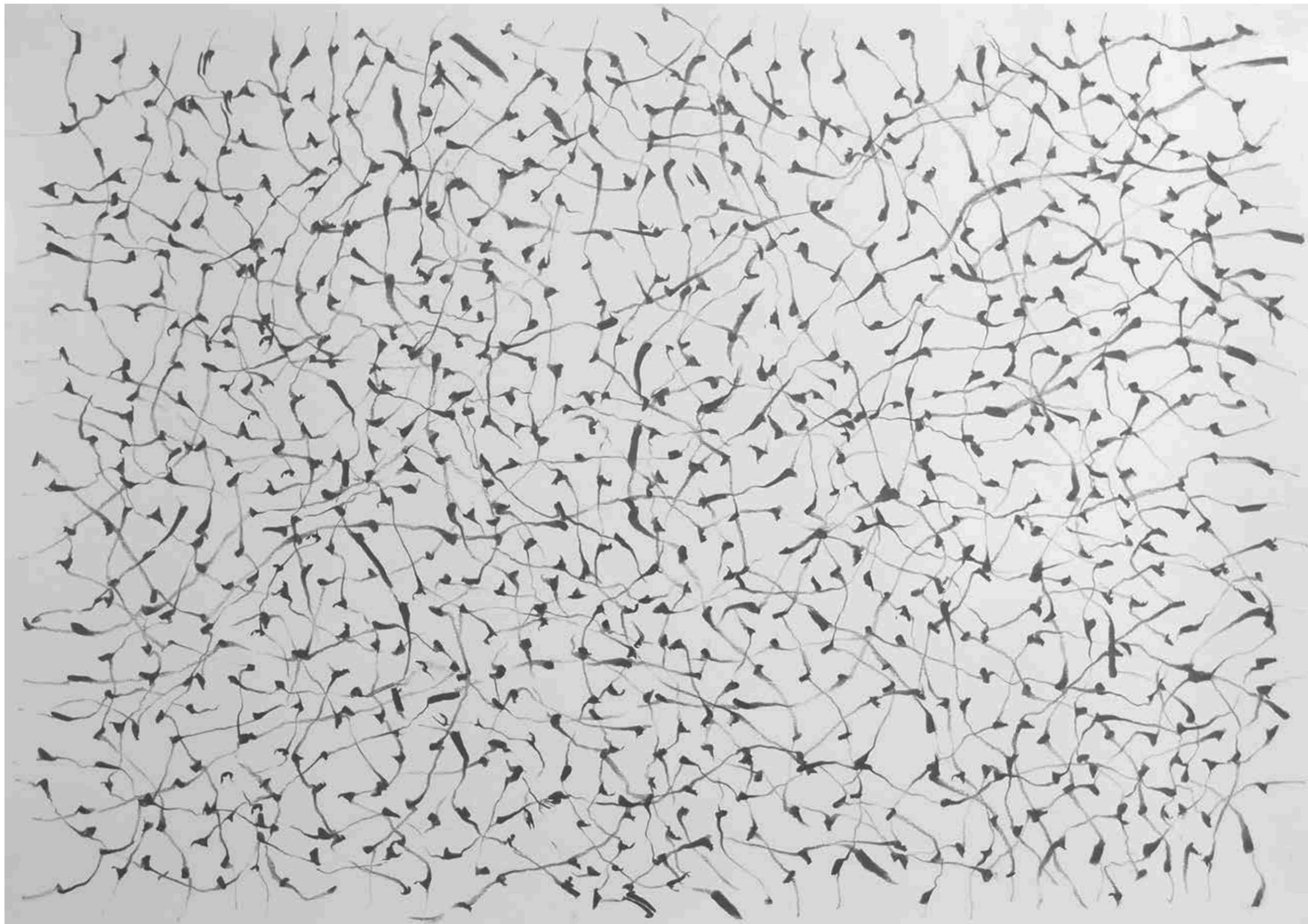
— pages précédentes
Glisse, contourne et perce
2014
crayons de couleur et mine de plomb
63 cm x 92 cm

TROPHIQUES
2013
Caoutchouc et hameçons
Dimensions variables

Déployé sur le mur, le motif provoque une première sensation. On est en présence d'une composition répétitive et ornementale. Lorsqu'on approche, chaque assemblage devient le déclencheur d'un autre récit qui évoque la tension et l'immobilité d'une

contrainte. Disposés de profil, des bulbes en latex composent une écriture minimaliste. Les points de friction et de fixation participent avec la même intensité à l'expression du langage.





Glisse, appuie et dérape
2014
mine de plomb
50 cm x 70 cm



BLEU GRENAY
2009

Intervention permanente
Place Daniel-Breton, Grenay, Nord-Pas-de-Calais
Pierre bleue du Hainaut, arbres fruitiers
12 000 m²
Architecte Georges Descombes

— *traverser le plateau*

La ville de Grenay n'est pas constituée de quartiers mais de plusieurs ensembles d'habitations nommés cités. Au début du XX^e siècle, les entreprises houillères de cette région du Nord-Pas-de-Calais ont imposé ce type d'urbanisation centré sur les puits de mine et les terrils.

Ici peut-être plus qu'ailleurs, pour appréhender les enjeux du contexte, il faut prendre le temps de faire quelques tours et détours dans les multiples lieux de la vie associative des habitants. Il est également nécessaire d'aller à la découverte d'un site paysager ponctué par une suite de terrils majestueux et de maisons en briques aux jardins alignés. L'intervention artistique *Bleu Grenay* consiste en une mise en relation d'éléments prélevés sur le site et articulés avec les qualités spatiales de la place, notamment son ouverture sur le ciel.

Au cours de la première phase de réalisation, la place a été dépouillée de l'épaisse couche de goudron qui la recouvrait. Il a fallu également corriger la déclivité du sol afin d'obtenir une surface horizontale jusqu'au bâtiment de la salle des fêtes. L'esplanade a ensuite été divisée en deux aires présentant une dénivellation de 90 centimètres entre elles et reliées par un large escalier et une rampe.

Le premier espace s'est mué en un grand plateau de pierre bleue du Hainaut. Sa texture de surface, légèrement ondulée, juxtapose en alternance des blocs polis ou rugueux. La roche, sédiment d'organismes marins fossilisés et cimentés par une boue calcaire, se colore d'une gamme de gris-bleu qui passe, selon l'intensité de la lumière ou la persistance d'une averse, d'une tonalité presque blanche à un bleu noir. Les faces lisses se parent de teintes claires, les faces rugueuses de teintes plus foncées. Cet assemblage fait

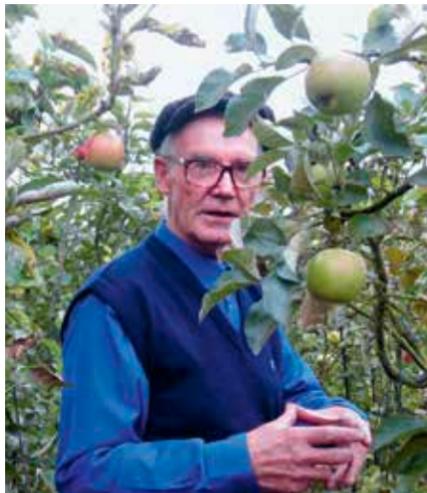


écho aux seuils de nombreuses maisons de la région, composés d'une marche allongée et polie en pierre bleue du Hainaut.

A l'extrémité de ce premier plateau, trois marches mènent de la texture pierreuse à une aire au sol formé d'un mélange de graviers. Ses teintes rouges répondent à la longue façade en briques du bâtiment de la Société de secours des mines. Elles se réfèrent à la pierre de schiste qui se forme lentement au centre des terrils et qui, souvent, recouvre le sol en divers points de l'espace public de Grenay.

Cinquante-quatre arbres fruitiers verdissent dorénavant l'esplanade: vingt-trois poiriers face au bâtiment de la Société de secours des mines et, sur le plateau bleu, vingt-quatre pommiers, quatre cépées ainsi que trois pommiers greffés par Jean Wisniewski. Cet ancien mineur d'origine polonaise a travaillé quarante ans au fond des puits. Depuis qu'il est à la retraite, il œuvre quotidiennement à la sauvegarde de la mémoire qui relie l'histoire des mines au territoire. Il écrit des poèmes, mène des visites commentées sur les terrils et prélève régulièrement des branches des pommiers qui y poussent pour les greffer sur d'autres espèces de son jardin. Il baptise les fruits de ces hybrides de noms tels que pomme de Grenay ou pomme des Guêpes.

Autrefois, quand le mineur se rendait au travail, il emportait avec lui un casse-croûte agrémenté d'un ou deux fruits du verger familial. Après la pause du déjeuner, il jetait les restes de son repas dans une berline remplie de déchets de charbon et de bois. La



berline était ensuite déversée au sommet du monticule qui, peu à peu, se muait en terril. Avec le temps, le poids et le frottement des déchets attisaient et alimentaient un foyer au centre du terril, dont la forte température cuisait la terre glaise et entraînait la formation de pierre de schiste. Chaleur, vent et averses créaient un microclimat favorable à la germination des pépins.

Les rencontres avec l'association des colombophiles de Grenay m'ont permis de découvrir que les passe-temps favoris des mineurs se transmettent aujourd'hui encore de père en fils. Quotidiennement prisonniers de l'obscurité et de la chaleur, les gueules noires occupaient une grande partie de leurs loisirs à soigner leur verger et à élever des pigeons. Chaque premier dimanche d'avril, l'association organise des concours, toutes corporations et nationalités confondues. Les pigeons, élevés, bagués puis lâchés par les colombophiles, reviennent à Grenay en provenance de la région parisienne, de Barcelone, Lisbonne ou Rome.

Face à l'entrée de la salle des fêtes trône maintenant une table en pierre bleue de 100cm de haut, 2000cm de long, 120cm de large et 8cm d'épaisseur. Elle sert aux lâchers des pigeons. Sur toute sa surface sont gravés le nom et l'emplacement des lieux qui ont fait de cette ville un patrimoine historique: terril de Noeux, cité des Musiciens, arbre de Condé, terril 5, cité des Cornailles, terril 58, cité 11, cité des Jardins, lotissement des Coulonneux, Nouvelle Cité, terril 80, cité 40, terril 49, Vermelles-Mazingarbe, cité Belgique, terril 51, cité Maroc, aire de Gascogne, résidence du Centre, cité des Alouettes, cité 5, Double Crassier.







PLACE BLEUE, HOUILLE NOIRE

Françoise Saerens

A l'aube du XIX^e siècle, la présence de houille dans le sous-sol du nord de la France entraîne une exploitation minière intensive. Inexorablement, les terres agricoles se couvrent d'ossatures métalliques qui biffent le ciel de leurs silhouettes. Dès 1820, fiévreusement construits, les corons — maisonnettes assemblées en bandes — grignotent les terrains près des mines. Il faut en effet concentrer les gueules noires autour de leurs lieux de travail. Progressivement pourtant apparaissent des cités pavillonnaires puis des cités-jardins. Simultanément, le paysage se transforme sous l'impact d'infrastructures monumentales, carreaux, terrils et puits de mine. L'économie de la houille règne désormais sur une humanité grouillante, du Pas-de-Calais aux confins du Hainaut.

Dans les années 1970, les houillères du Nord-Pas-de-Calais montrent les premiers signes de crise : fermeture de puits et démantèlement des infrastructures industrielles laissent les mineurs sur le carreau. L'arrêt définitif de l'exploitation s'accompagne de la rétrocession de terrains jusque-là gérés par les Charbonnages de France. C'est aux élus locaux qu'il incombe maintenant d'administrer un territoire façonné par le régime unique de la mine. Aux conditions de vie des individus, dégradées par le chômage, s'ajoute une cascade de charges pour les édiles municipaux, qui s'attellent courageusement à leur nouvelle mission : effacer les blessures infligées aux sols et aux humains, stopper le lent dépeuplement de la région. Grenay, 8730 habitants en 1962, 6698 en 2011.

Les programmes d'amélioration démarrent et se succèdent. Réfection des routes — simples chemins de terre en majorité —



Chute de chevalement de la fosse de la Grange, 1977, photo Claude Druelle / Centre historique minier de Lewarde, France

— page précédente
Grenay, Nord-Pas-de-Calais, France, 1967,
photo Bernd et Hilla Becher /
Musée des arts contemporains Le Grand
Hornu, Belgique

« Les populations sous le choc se retrouvent à découvert dans un paysage marqué des séquelles d'une période révolue. » — *Expérience et pauvreté*,

Walter Benjamin, Petite Bibliothèque Payot, Lausanne, 2011 (traduit de l'allemand)

reverdissement, etc. A Grenay, on plante plusieurs centaines d'arbres. En parallèle, l'habitat minier est peu à peu réhabilité. Conçus dans le cadre d'un objectif strictement fonctionnaliste, il se concentre surtout en périphérie de la ville de Grenay: cité du Maroc, de Belgique, des Brebis, cité 5, cité 40, cité 11... Ces noms valent mondes. Bien plus que repères géographiques, ils sont identifiants: aujourd'hui encore, l'habitant de la cité du Maroc par exemple considère, lorsqu'il se rend au centre-ville, qu'il rejoint un autre univers.

En dehors de quelques édifices publics légués par l'économie minière, le centre de Grenay, épargné par la fièvre constructive, s'est maintenu dans une sorte d'écart. Avec ses quelque 12 000 m², la place Jean-Jaurès n'était, avant l'intervention de Carmen Perrin, qu'une esplanade d'asphalte plantée de quelques platanes souffreteux. Alignées, des petites maisons individuelles bordent deux côtés. L'école maternelle, d'échelle modeste, la salle des fêtes, avec sa façade aveugle ornée d'un jeu de couleurs évoquant les années 1950, et le baraquement de l'école de musique, greffé à l'entrée du collège, composent une rangée d'objets disparates. Sur le dernier côté, tel un galon posé entre sol et ciel, le bâtiment de la Société de secours des mines étire une façade caractéristique de l'architecture privilégiée par les grandes compagnies minières.

Cet espace, immense, accueille le marché hebdomadaire et ses quelques camionnettes. Le dimanche, les voitures y affluent car les familles gagnent la salle des fêtes pour le loto, jeu de société couronné de prix divers. Plusieurs fois par an, par exemple à l'occasion de la ducasse¹, les manèges forains envahissent le parking ainsi reconverti en espace d'effervescence. Lors des célébrations nationales, parades de majorettes et défilés de l'harmonie municipale attirent la population. Ces usages composent une frise de motifs représentatifs des pratiques du pays. Il était certes impossible d'y interdire les véhicules motorisés, mais il revenait aux renovateurs d'enrichir cette banalité urbaine en réponse à une attente qui dépassait la stricte réparation fonctionnelle de cette platitude d'asphalte.

La place échouait ainsi à imposer une présence, car elle ne parvenait pas à articuler l'habitat individuel avec les équipements publics. Aux dires des historiens locaux, sa démesure s'explique par l'activité paysanne d'antan: à la saison des moissons, les communautés venues des fermes environnantes se regroupaient sur cette aire de terre pour y battre les céréales voire égrener les œillettes². En 2000, bitumée, l'étendue se découpait sous un vide immense. Lorsqu'elle ne se trouvait pas noyée sous les voitures, sa platitude et son amplitude évoquaient une plage à marée basse. C'est au seuil des années 2000 que la municipalité a décidé de requalifier le centre-ville. Un maître-d'œuvre a été retenu, qui était sur le point de finaliser son étude, lorsque la mairie prit connaissance de la possibilité de financer une œuvre d'art destinée à orner la nouvelle place.

L'auteur de ces lignes, à l'époque conservatrice à la Direction régionale des affaires culturelles du Nord-Pas-de-Calais (DRAC) reçoit un appel téléphonique. La voix déborde d'entrain. L'interlocuteur expose le contexte, revient sur le désir du maire et de son équipe municipale d'implanter une sculpture afin d'apporter à la toute nouvelle place Jean-Jaurès une présence symbolique et artistique. L'enthousiasme de cette proposition pourrait être communicatif s'il existait des précédents réussis dans ce territoire mis sens dessus dessous par la crise et empreint d'une nostalgie ineffaçable.

Tout en écoutant les arguments de cet homme de projet, je revois en pensée l'axe routier d'une commune voisine et ses multiples giratoires, sur lesquels s'était abattue une «statuomanie» gréco-romaine totalement décalée. Mon interlocuteur me confie que la municipalité dispose d'un petit budget pour mener cette opération à bien. Je rétorque que c'est une bonne chose mais que la mise en œuvre d'un projet de création exige aussi du temps, de la concertation, des réflexions... Un long silence interrompt notre conversation. Je ne sais plus si je lui ai décrit, en guise d'ultime argument repoussoir, la statue du mineur portant casque et lampe qui fait office d'éclairage public. Imperturbable, mon correspondant précise



La récolte de l'œillette (égrenage), vers 1900, photo Joseph Quentin / Musée des beaux-arts d'Arras, France

¹ La ducasse est une fête populaire annuelle de villages et de petites villes, dans la France du nord et en Belgique, organisée généralement le jour de la fête du saint patron du lieu. Les régions influencées par la langue flamande parlent de kermesse.

² Espèce de pavot dont les graines fournissent l'huile d'œillette.

qu'il répercutera mes informations et reprendra contact plus tard. Entre cet entretien et la première visite sur le site, je ne sais combien de mois se sont écoulés, pendant lesquels le désir et les convictions de ce maître d'ouvrage ont trouvé leur chemin dans mon for intérieur.

Une procédure de commande publique autorise une démarche d'accompagnement par un comité de pilotage pour définir le programme et garantir ainsi le succès d'une consultation: à Grenay, c'est le maire en personne qui a présidé et veillé à l'implication des participants. Le principe alternant prise de parole / écoute a très vite changé ce comité en une équipe affairée autour d'un puits à idées. Grâce à la sagacité du maire, les formulations, analyses et interrogations sont lentement remontées en surface et ont été précieusement recueillies, chacun contribuant au processus. Daniel Breton, maire communiste et fils de mineur, en homme politique dévoué à la cause de ses concitoyens, avait choisi des personnalités locales parfaitement capables de l'accompagner dans cette aventure.

Le comité de pilotage avait franchi le cap des premières analyses. Le canevas du programme avait pris en compte les usagers et multiples destinataires de cet espace public: riverains, écoliers et collégiens, familles, aînés en résidence de béguinage... Le projet de l'architecte avait été soigneusement soupesé. On progressait dans la formulation d'attentes où coexistaient partage, dignité, valeurs éducatives et sens de la transmission. Au cours de cette étape, chacun avait validé la nécessité de qualifier le vide. Le groupe nourrissait une ambition commune: accompagner tous les habitants, quels que soient leur âge et leur statut, dans la résurrection d'un lieu où devaient se conjuguer la rencontre, le dialogue et les relations de voisinage. Complémentaires, les propos des intervenants composaient une matière précieuse, fin tissage entremêlé de perceptions et d'aspirations. A des degrés divers, chacun, témoin ou héritier, posait un éclairage, risquait une question. C'était avant tout sur l'après-mine qu'ils portaient leurs efforts, faisant bloc autour des espérances de leur maire.

Pour ses interventions in situ, Carmen Perrin pratique une démarche très personnelle. L'observation aiguë des lieux constitue un préalable incontournable à son engagement dans un projet. L'imprégnation par l'environnement s'élargit aux usages, aux déplacements, aux situations. Processus qui alimente un recueil de faits, d'actes et de gestes susceptibles d'instruire le cheminement créatif de l'artiste, de la conception à la réalisation. Sa sculpture est le fruit d'une pensée située. Elle est en prise avec son milieu. Ce lent travail de sédimentation entre la plasticienne et le contexte a bien évidemment bercé la naissance de *Bleu Grenay*.

De plus, Carmen Perrin sollicite et interroge fortement la culture manuelle, notamment le maniement des outils. Elle n'aime pas tant tracer, relever, plier que se «re-trouver» dans un lieu afin de le transformer en espace d'expérience. Appréhender l'ordinaire, l'habitude, les attitudes, les rythmes, la monotonie – afin d'en relever les empreintes – constitue l'une des raisons qui a motivé sa venue à Grenay et sa présence soutenue dans la refonte d'un espace public.

Lors de sa première visite, le contact avec l'architecte est intervenu autour des plans et d'une maquette. La plasticienne est régulièrement revenue à Grenay afin de procéder à son immersion: arpenter les cités, observer l'habitat, rencontrer les habitants, visiter clubs et associations, approfondir l'échange avec l'équipe municipale. Un long séjour a suivi ses nombreux allers-retours, pendant lequel elle a fait de la place Jean-Jaurès son atelier. A cette occasion, pour approfondir les investigations, l'artiste a créé un groupe mêlant des étudiants de l'atelier de Yan Duvendak, de la Haute Ecole d'art et de design (HEAD) de Genève, et des jeunes artistes de la région.

Pour clore cette étape initiale, une fête a réuni les habitants. La place fut métamorphosée en un vaste champ de manœuvres. Deux diagonales de bougies délimitaient une nouvelle aire. Au centre trônait un immense chaudron rougeoyant et, à proximité de la salle des fêtes, s'élevait un énorme tas de feuilles mortes. Les collégiens et les enfants de l'école ont prêté main forte en se déguisant

«... Il faudrait ou bien renoncer à parler de la ville, à parler sur la ville, ou bien s'obliger à en parler le plus simplement du monde, en parler évidemment familièrement. Chasser toute idée préconçue. Cesser de penser en termes trop préparés, oublier ce qu'ont dit les urbanistes et les sociologues.» — *Espèces d'espaces*,

Georges Perec, Galilée, Paris, 2000
(réédition de 1974)

en maisons de carton. La place montrait ainsi les premières mesures de sa réhabilitation, les premières positions, infimes ou magistrales. Une façon de rassembler le tout — habitants et projet — sans rien contraindre. Quelques semaines plus tard, la ville annonçait que, dans la mesure où Carmen Perrin avait embrassé l'ensemble de la place, la commune renonçait à la proposition du maître-d'œuvre initial et confiait l'intégralité du projet à l'artiste. Qui remit son étude quelques mois plus tard. Quatre années de pourparlers furent ensuite nécessaires au montage du dossier. Le chantier de réalisation s'est déroulé, lui, sur douze mois.

La création de Carmen Perrin prend en compte les usages fonctionnels de la place: elle accueille le stationnement des voitures, autorise le passage des bus du ramassage scolaire ainsi que la circulation piétonne et s'ouvre aux activités quotidiennes, hebdomadaires ou ponctuelles, telles que fêtes et kermesses. Mais le parti retenu déborde la stricte fonctionnalité. L'artiste a circonscrit un périmètre de forme rectangulaire qu'elle a divisé en deux aires de caractère distinct. La plus vaste, au superbe sol bleu, s'étire sur les deux tiers de la longueur de la place. Elle repose sur un socle de remblais. Sa surface est conçue selon un principe de stéréotomie modulaire où alternent des blocs de pierre du Hainaut, tantôt taillés, tantôt polis. Cet appareil en damier intrigue par sa texture irrégulière et dense qui produit des vibrations de matière. Le plateau est bordé, sur ses deux longueurs, par un alignement d'arbres dont la stature établit un dialogue avec la façade de la salle des fêtes. Il cadre l'espace minéral et contribue à dynamiser la perspective.

Comment le parti de l'artiste et son écriture placent-ils *Bleu Grenay* dans la catégorie de l'art dans l'usage public? En prenant l'histoire du lieu en compte. Au début, la place Jean-Jaurès accueillait, entre autres, des activités agraires. Mais l'industrie minière a éradiqué la paysannerie et imprimé son hégémonie normative à l'ensemble du territoire. Le strict réglage des déplacements ouvriers débouchait sur une restriction de l'espace vital. Ce régime avait

restreint l'usage de l'espace public, influencé les conditions de vie, estampillé les pratiques de plusieurs générations. Les gestes répétitifs du boitage, du piquetage, du forçage, etc., ont forgé une noire chorégraphie. Qui a figé les corps dans une gestuelle caractéristique, encore décelable aujourd'hui.

L'artiste prend cette question à bras le corps et déploie un dispositif qui active l'expérience de l'espace public partagé, adapté à de multiples fonctions, ouvert à la diversité des usages. Ni monolithique ni univoque, la place, reconfigurée, absorbe l'histoire géologique et revisite celle des générations successives. L'espace se métamorphose en objet conducteur de rêveries. Manteau de pierre, immense ouvrage symbolique consacré à la mesure, dédié aux mains qui ont taillé, ajusté et assemblé cette carapace.

En imposant taille et polissage à la roche, l'artiste fait appel à deux types de marquage qui permettent de modifier le caractère de la matière. Homogène, la surface présente pourtant des textures variées. Qui réagissent subtilement à la diversité météorologique ainsi qu'à la lumière et ses transformations: sous le soleil, la matière pâlit et s'éclaire, l'humidité l'assombrit et, sous la pluie, la nappe devient moirée, frémissante de petites éclaboussures, de scintillements. Le sol puise ses ressources dans les ressorts de la géométrie, son caractère alternant polissage et entaille réhabilite le savoir manuel et l'intelligence technique.

Par son appareil minéral, ce plateau vaut surface de commémoration et de remémoration mais, lorsqu'on l'observe ou qu'on le traverse, il se fait aussi plage d'expérience. L'œil y voit les textures données par l'outil, le pied enregistre la résistance du matériau à ce même outil. Par sa modularité et sa répétition, le sol est un immense parcellaire; il révèle aussi les matériaux que l'on retrouve partout dans l'habitat. En choisissant la pierre bleue du Hainaut, qui construit les seuils des maisons et les soubassements, Carmen Perrin a retenu un matériau porteur d'une symbolique forte: celle qui signe le passage entre l'extérieur et l'intérieur, entre le dehors



Ouvriers dans une taille, vers 1900, photo Joseph Quentin / Musée des beaux-arts d'Arras, France





pages suivantes —

Résistances
2009
ressorts en acier
115 cm x 115 cm x 4 cm

Suspens
2008
ressorts en acier
115 cm x 115 cm x 4 cm

Un moment de faiblesse
2009
ressorts en tension
200 cm x 115 cm x 4 cm

W E I S T M A N S

SUSPENS

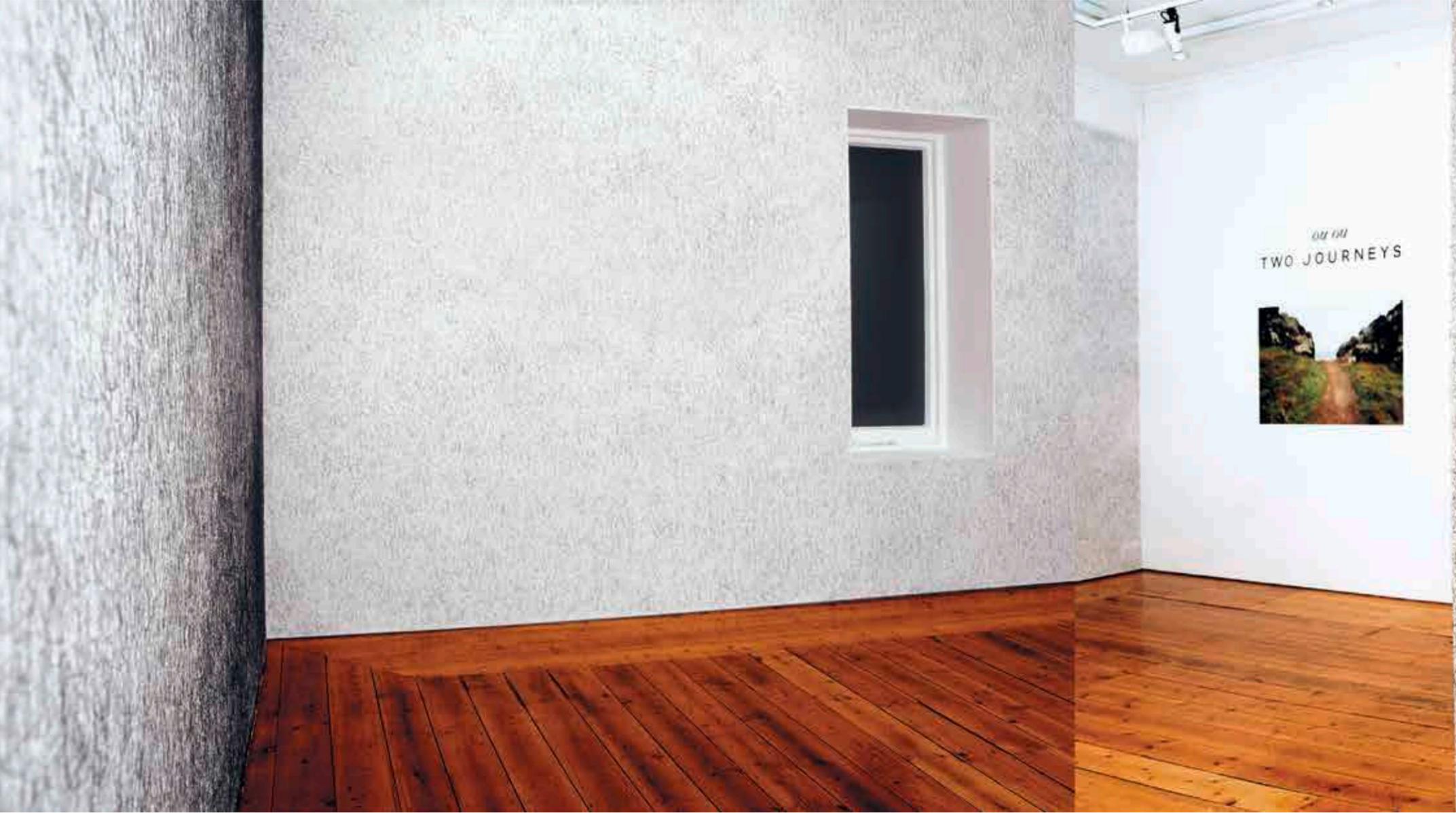
LES RESSORTS

J'écris des mots en écartant des ressorts avec l'extrémité des ongles du pouce et de l'index. L'écriture apparaît grâce à la succession des espacements répartis sur les longues et fines spirales en acier de 0,2 cm de diamètre. Je choisis des mots qui évoquent le jeu des forces physiques que je crée dans le matériau mais aussi les affects qui travaillent notre corps dans des situations de tension et de fragilité. Notre

corps en mouvement repose sur une suite d'efforts, dans un déséquilibre entretenu par l'ensemble de nos capacités. La multiplication des ressorts serrés les uns contre les autres crée une texture lisse et striée, sur laquelle le regard glisse jusqu'au moment où il bute sur les écartements de mots assombris par un fonds noir argenté qui permet de les déchiffrer.



• UN MOMENT DE FAIBLESSE



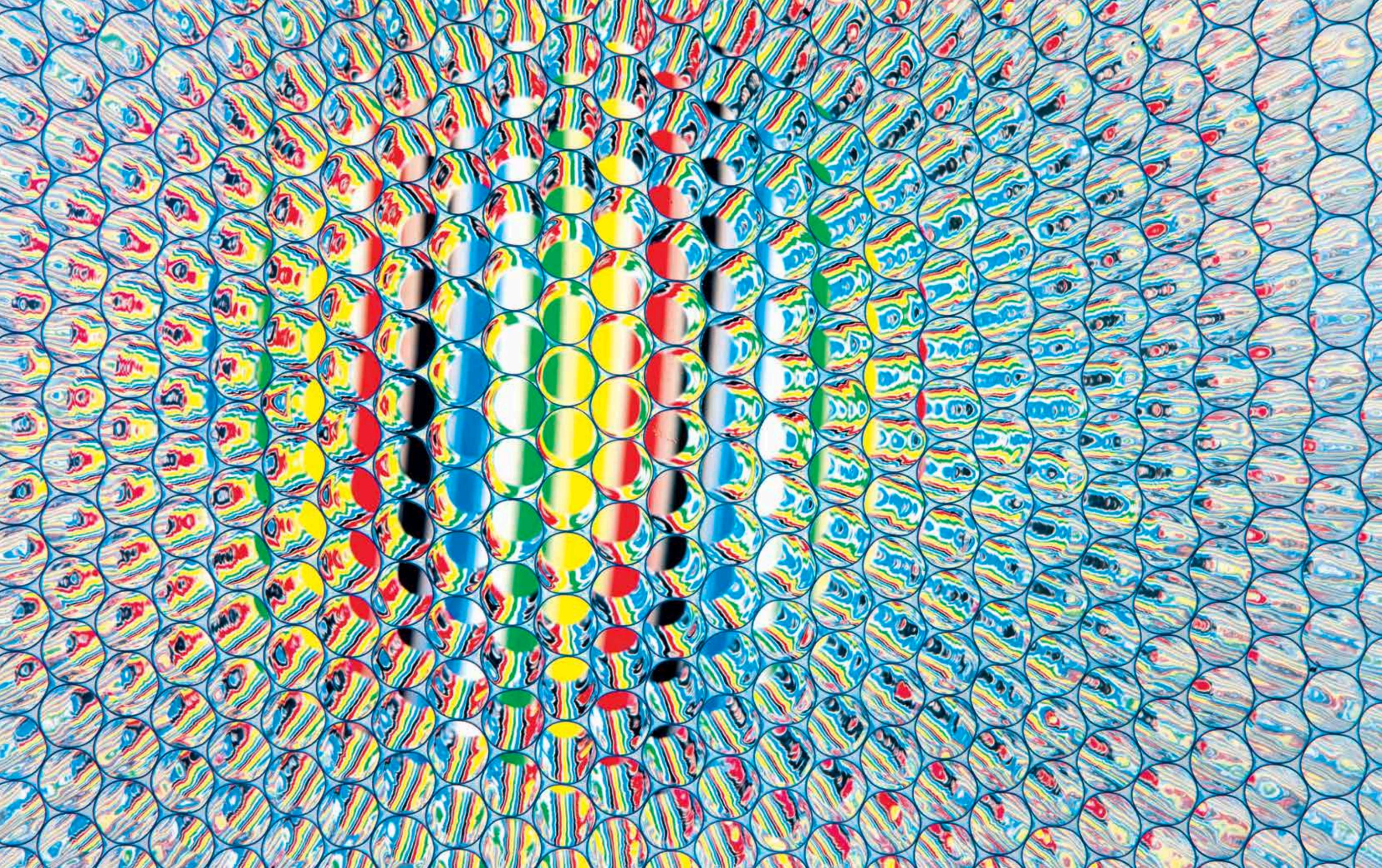


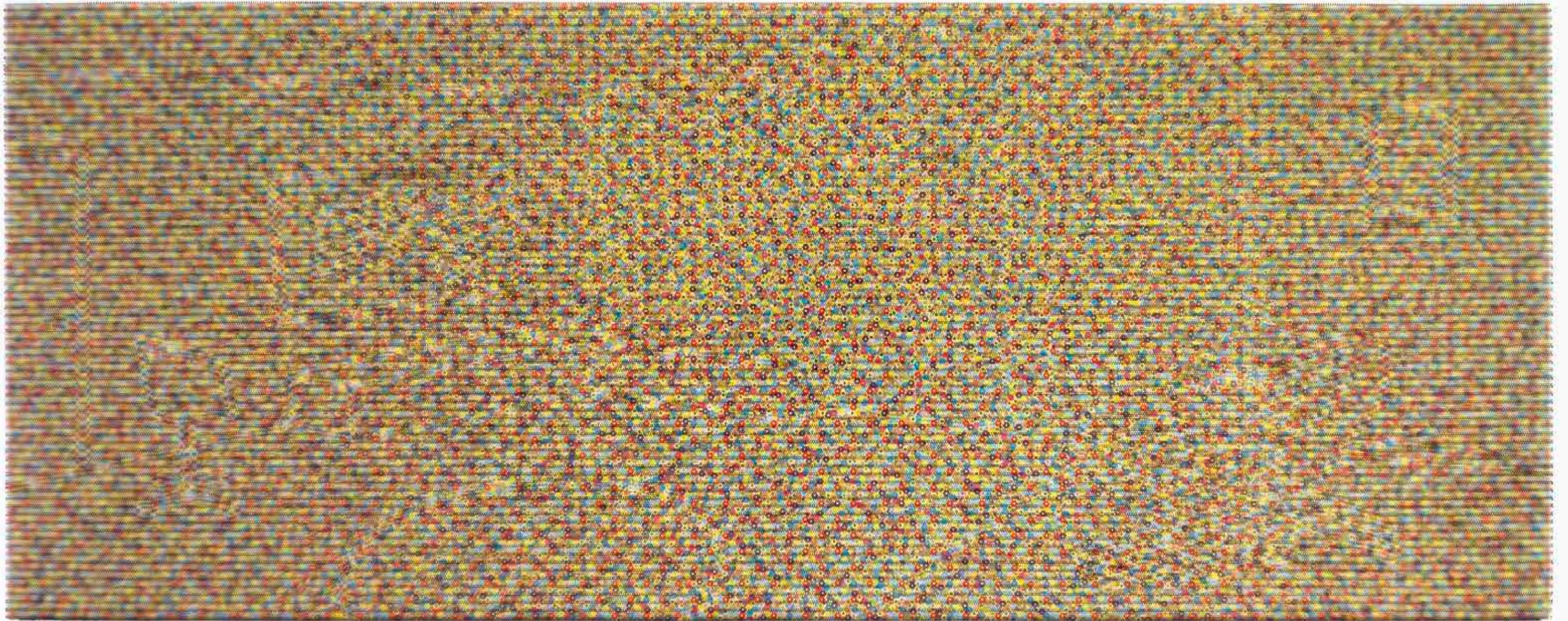
Encore et encore
2011
ressorts en acier
115 cm x 115 cm x 4 cm



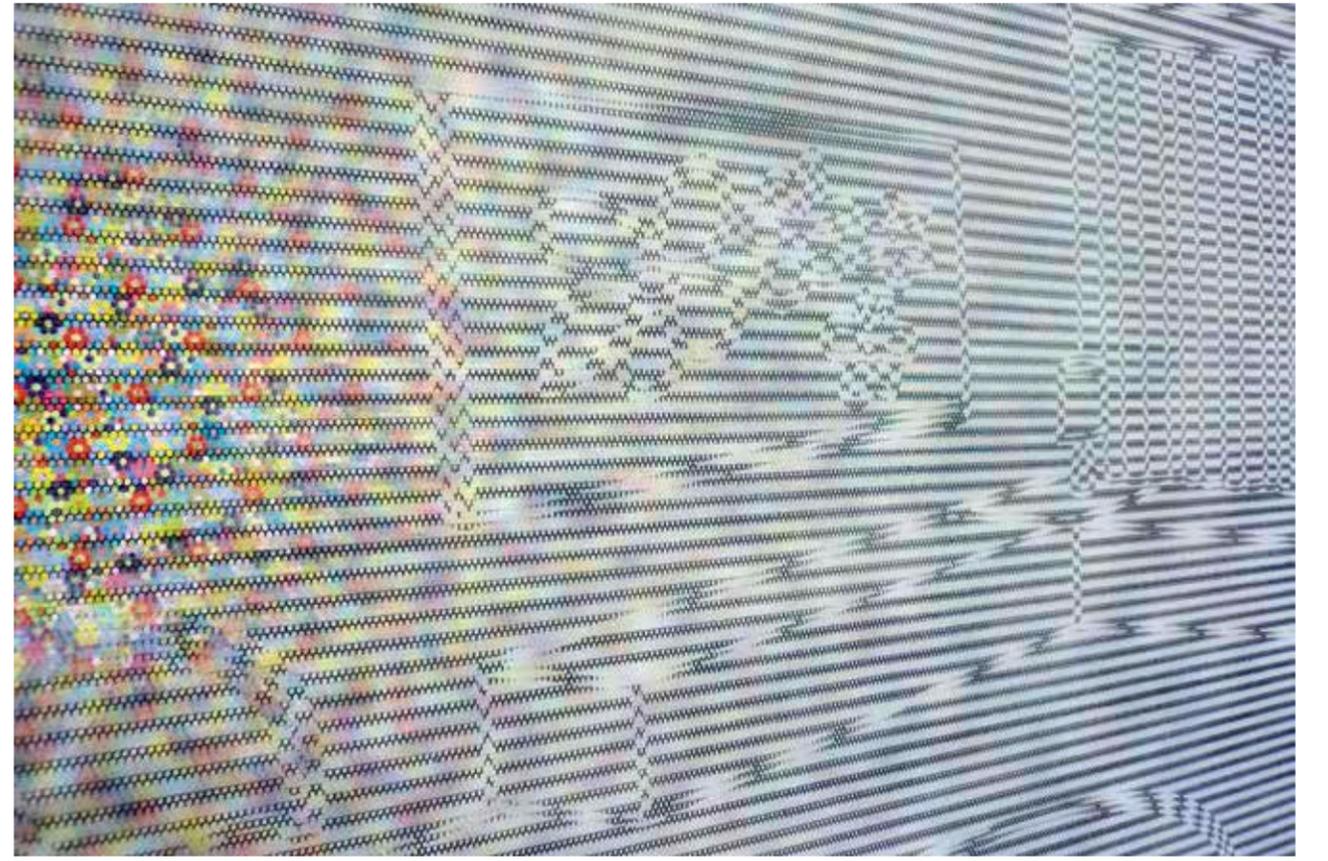
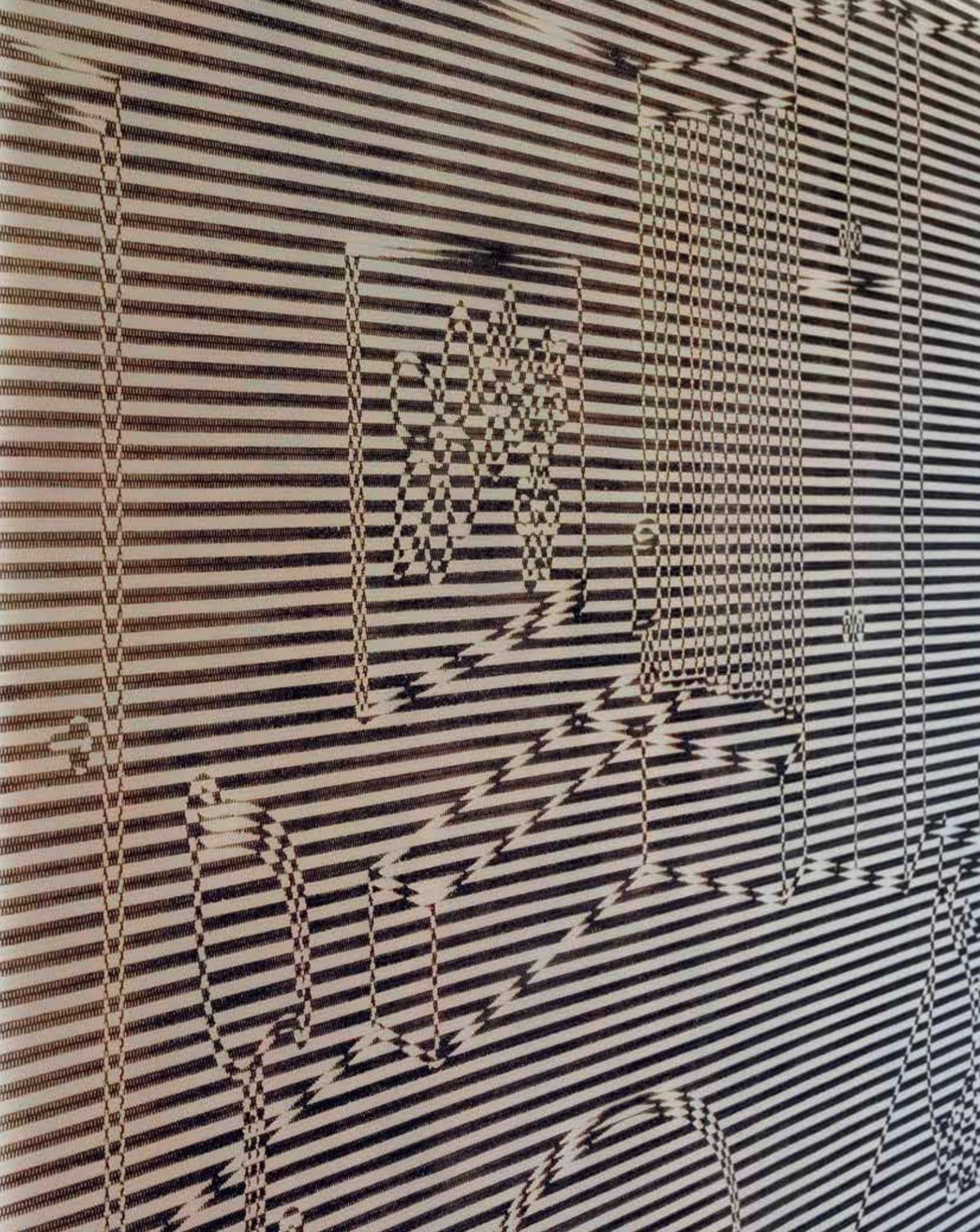
Résistances
2009
ressorts en acier
115 cm x 115 cm x 4 cm







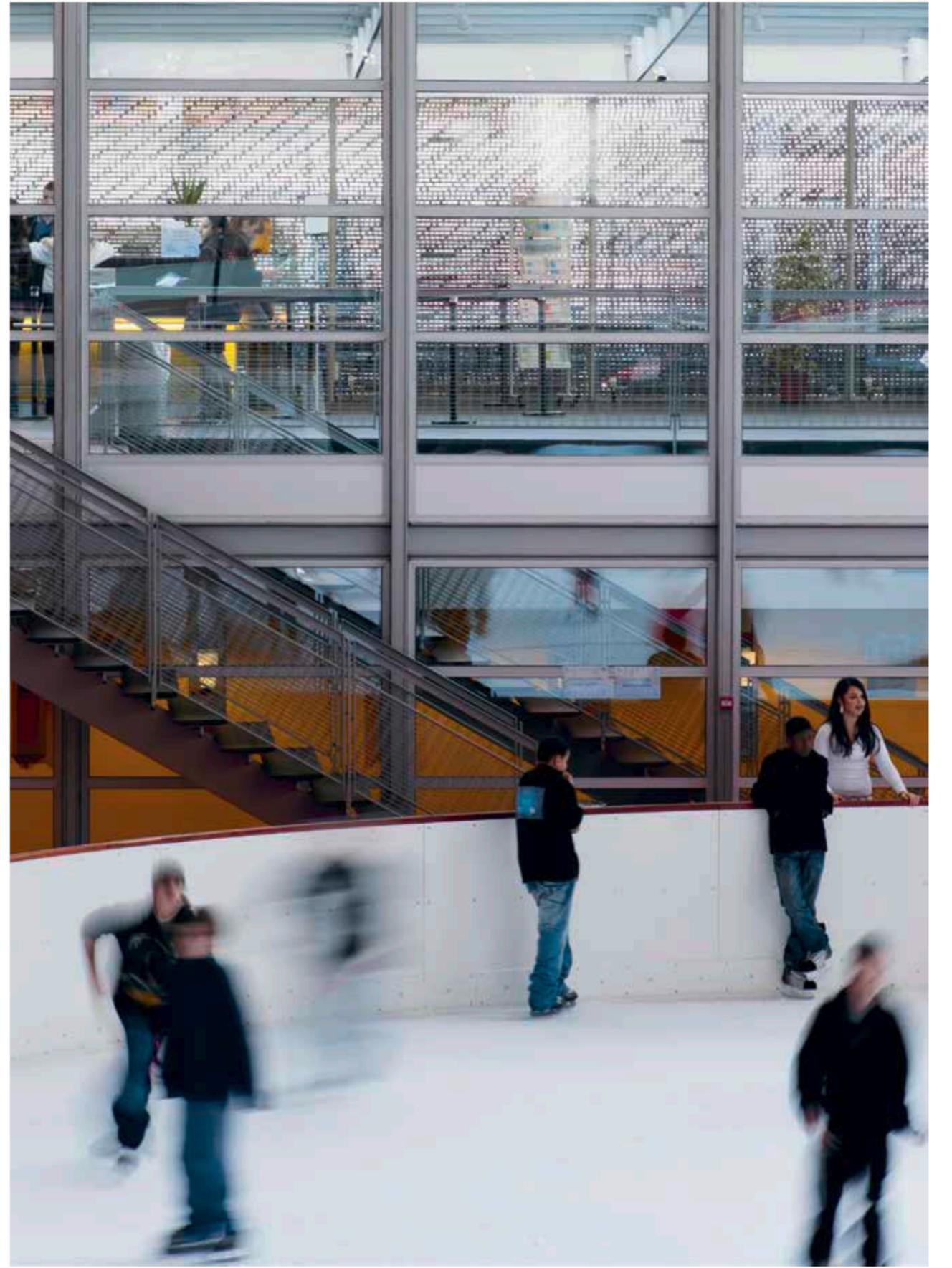
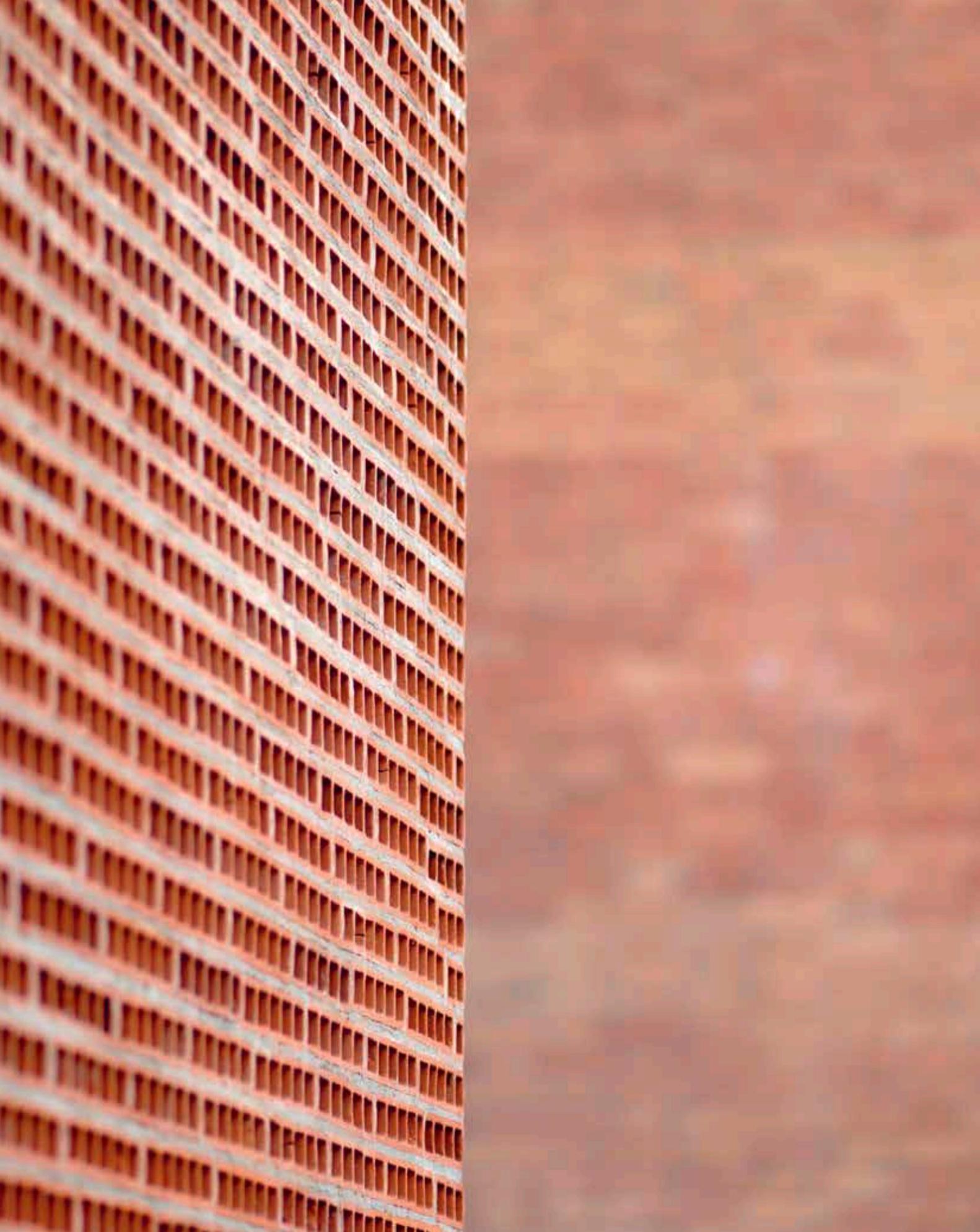
La chambre
2008
polycarbonate et couleur acrylique
200 cm x 100 cm x 4 cm





15:27





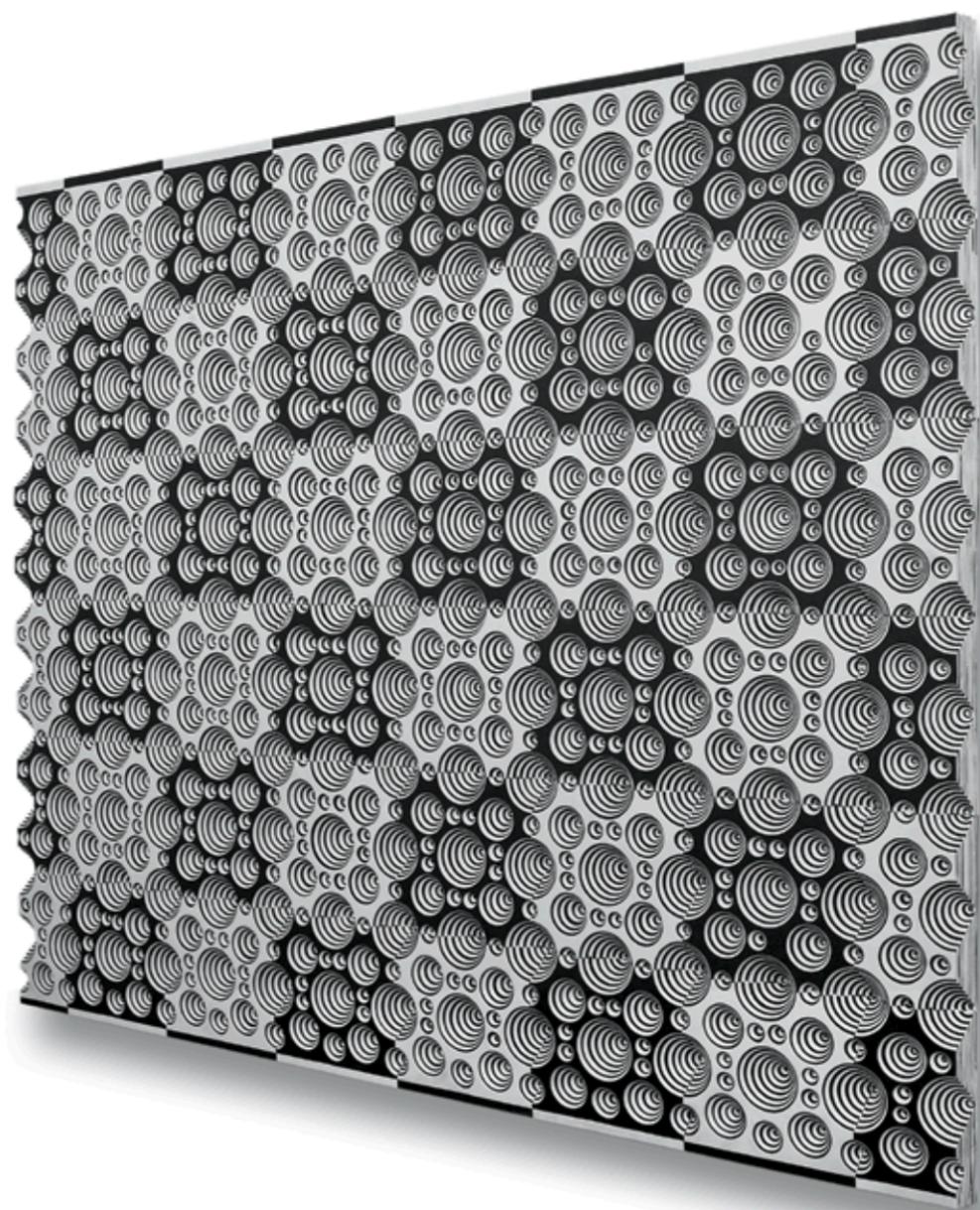




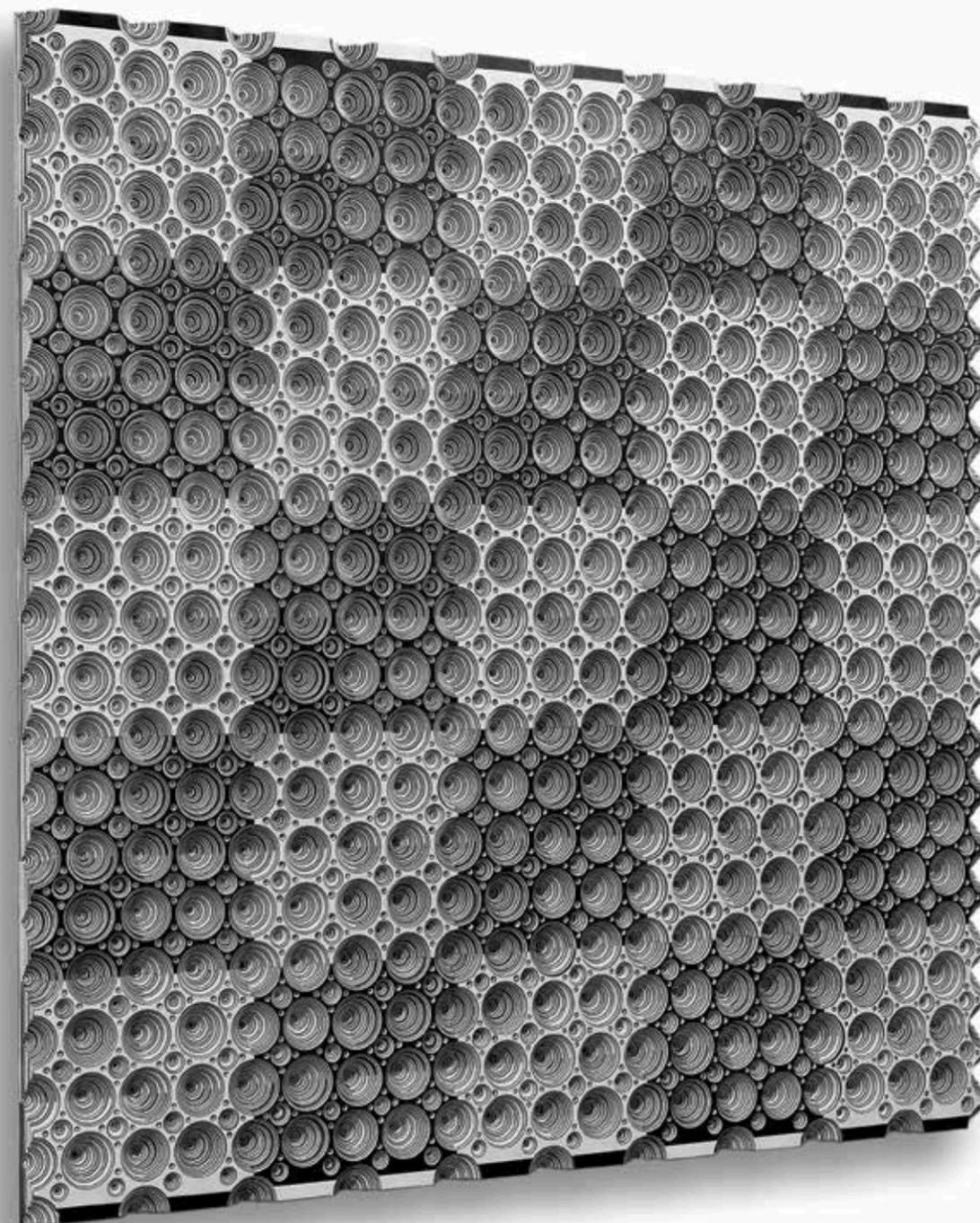
Forages, Fossile, siffleur
2013
impression numérique sur bâche
et perforations
100 cm x 140 cm x 11 cm



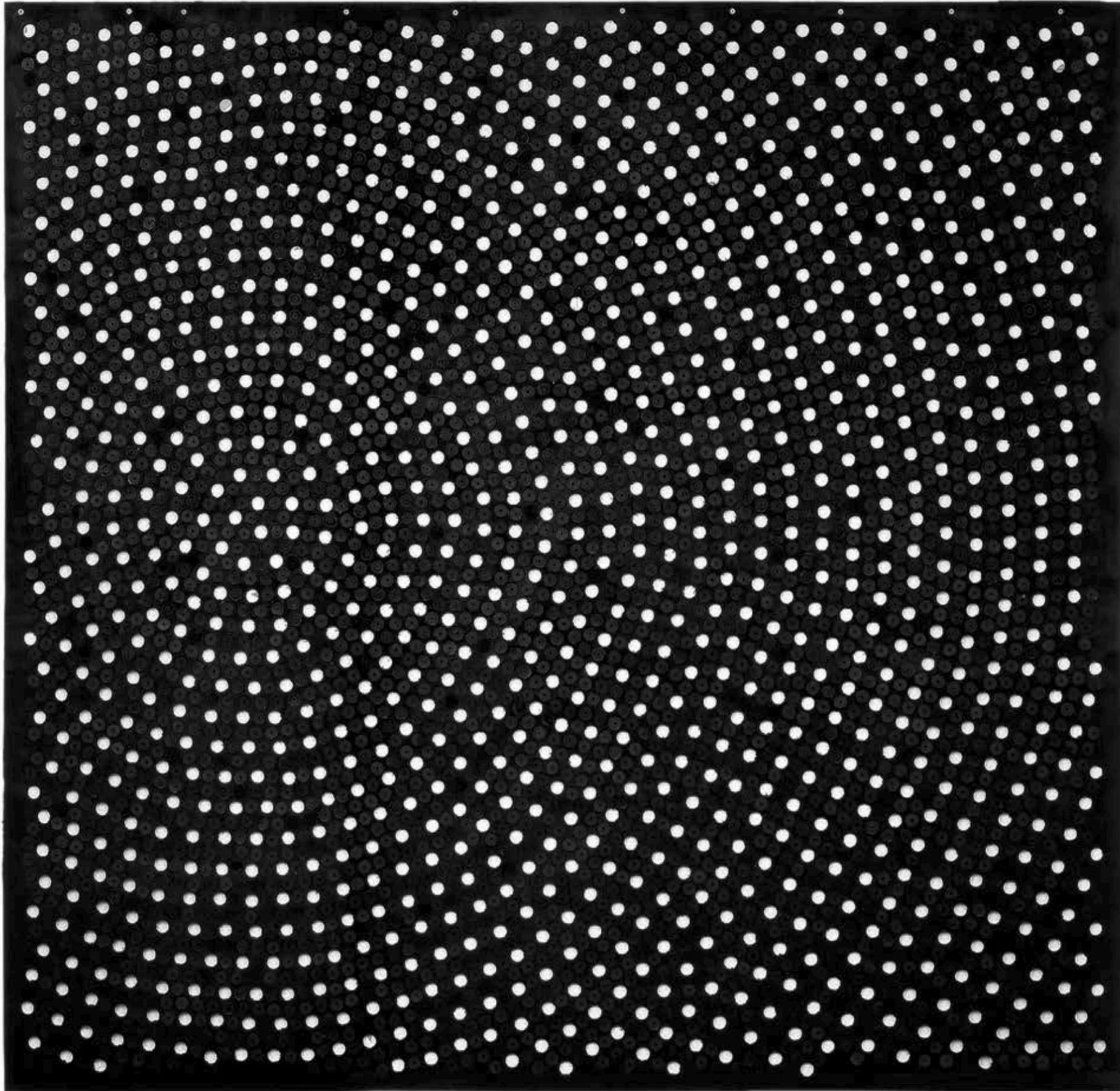
Climaxes
2013
perforation sur plastique polystyrène
et couleur acrylique
160cm x 60cm x 40cm



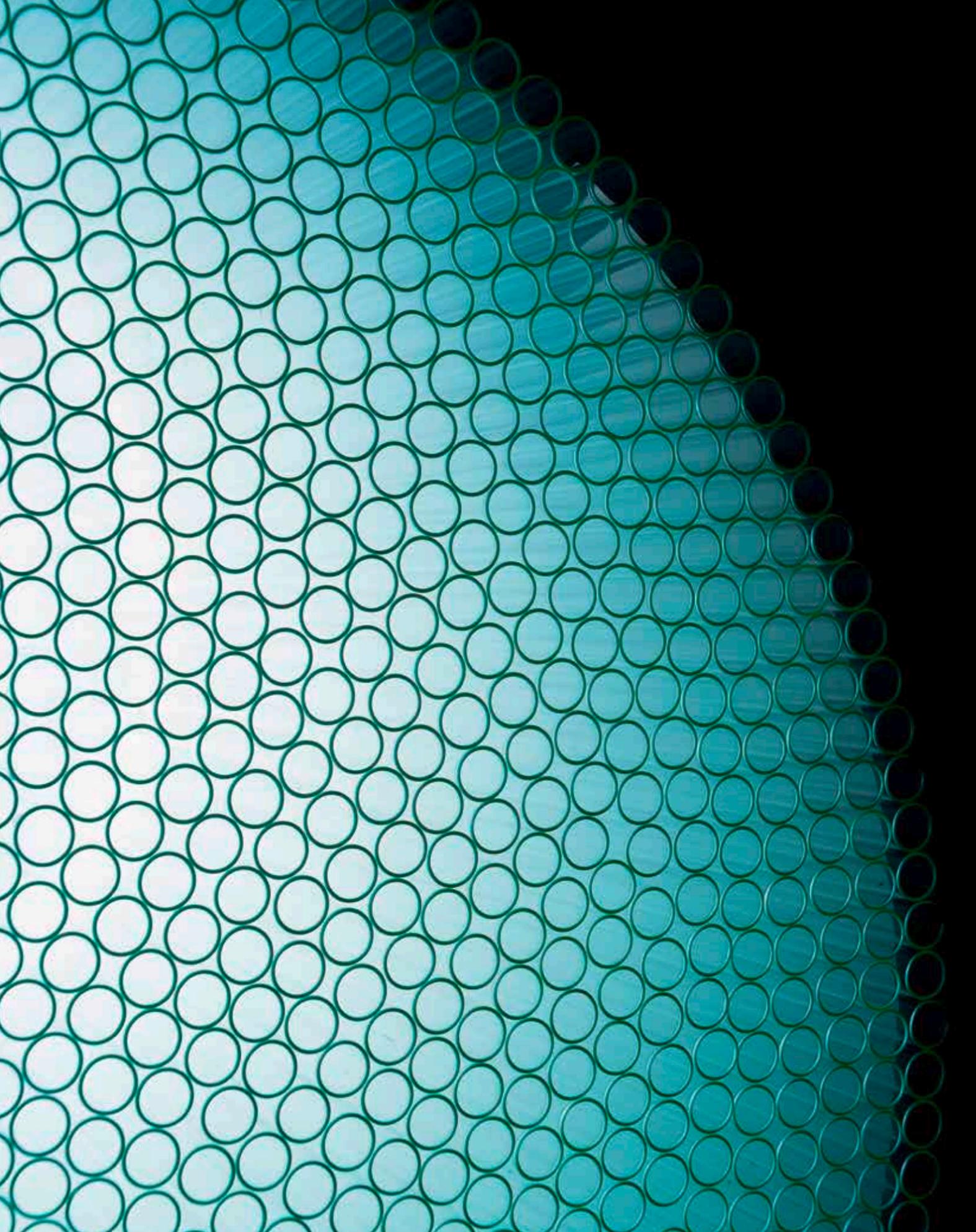
Forages, La dame creuse et superpose
2010
pvc perforé
96 cm x 128 cm x 4 cm



Forages, La dame creuse, alterne et superpose
2010
pvc perforé
125 cm x 125 cm x 5,5 cm



Sans titre
1992
caoutchouc perforé
200 cm x 200 cm x 1 cm
Collection Fonds cantonal
d'art contemporain, Genève

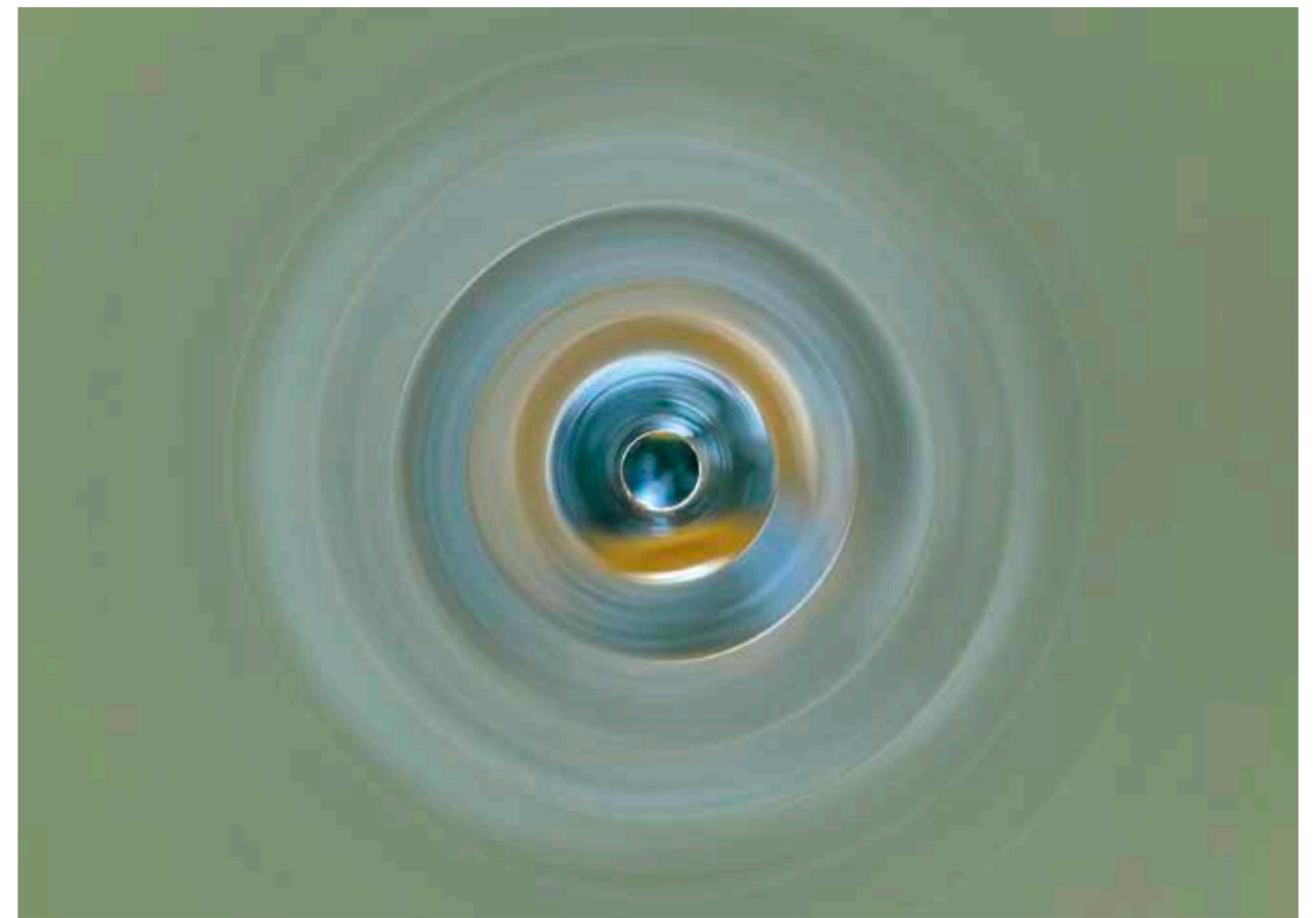


SI PRÈS, SI LOIN
2013

Installation éphémère
Tubes de verres incrustés dans une fausse paroi
Dimensions variables

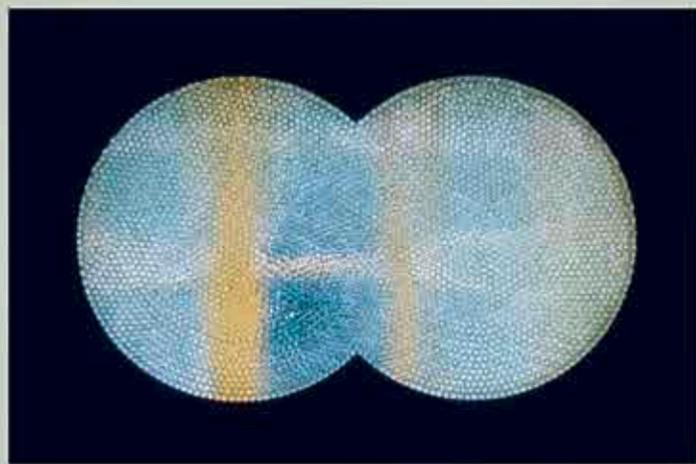
Cette installation comprend 2875 tubes de verre (longueur 120 cm, diamètre 2 cm, épaisseur 0,2 cm), placés perpendiculairement à une découpe dans la paroi, les uns contre les autres. Ils forment une masse translucide absorbée par la teinte verte du matériau. L'installation reproduit l'image arrondie que l'on obtient en utilisant des jumelles. Chaque tube participe à la porosité optique de ce dispositif qui laisse entrevoir

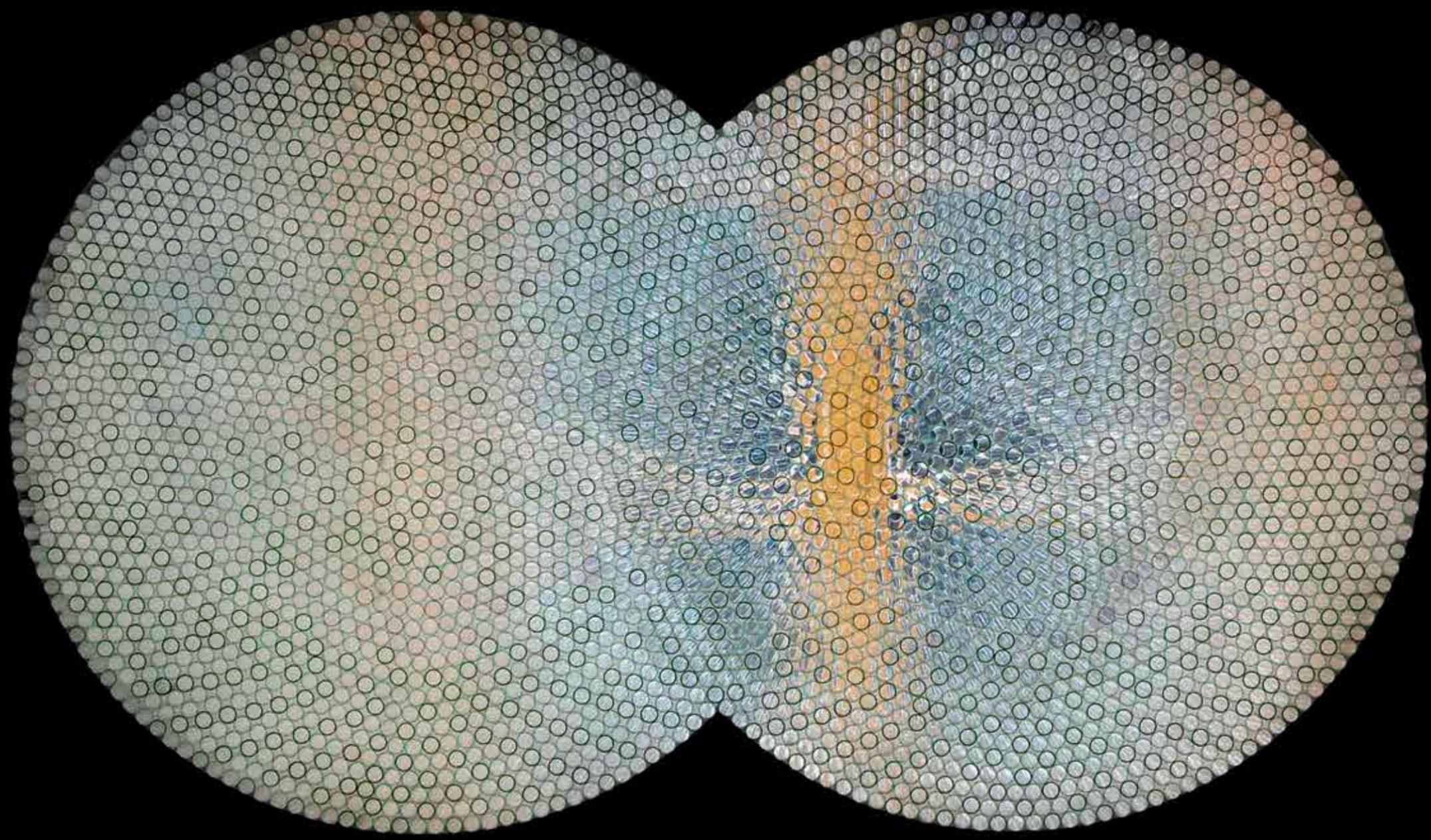
des fragments de ce qu'il occulte et capte une multitude de reflets présents dans l'espace que la paroi nous cache. A proximité de la sculpture et si le spectateur se déplace, les reflets tournent dans les tubes à la manière d'un kaléidoscope. Il faut reculer à une certaine distance pour deviner la présence d'une fenêtre et de ce qu'elle donne à voir du jardin et du reste du paysage.

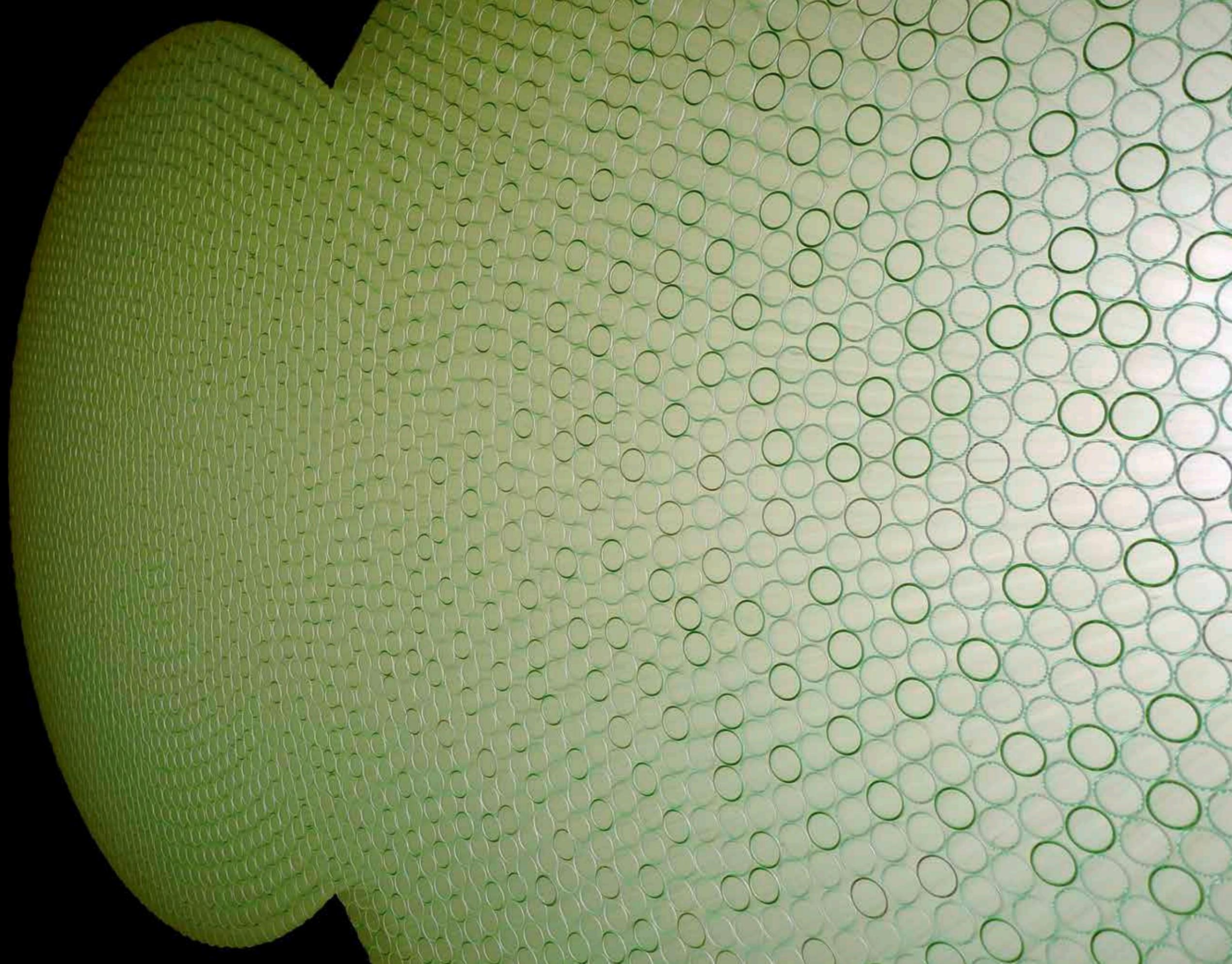


anhas,
ysage
oisson
es du
a main
e, il
able de
ur toutes
aysage.
nce

à peler un fruit, l'enfant n'a pas envie de partir. Une frêle est accrochée à sa ceinture. Il danse à l'intérieur d'une zone de terre et
de petites pierres, lève la tête et cherche des oiseaux. En montant ou à descendre, il voit les arbres et les feuilles et les fleurs
recroquevillée à l'intérieur d'un cocon brillant noir et blanc. Une frêle est accrochée à sa ceinture. Il danse à l'intérieur d'une zone de terre et
fermé. J'ai entendu chanter le cocon brillant noir et blanc. Une frêle est accrochée à sa ceinture. Il danse à l'intérieur d'une zone de terre et
rètement à l'intérieur d'un cocon brillant noir et blanc. Une frêle est accrochée à sa ceinture. Il danse à l'intérieur d'une zone de terre et
rapprochement à l'intérieur d'un cocon brillant noir et blanc. Une frêle est accrochée à sa ceinture. Il danse à l'intérieur d'une zone de terre et
Hier je suis allé dans un jardin à la maison et j'ai regardé le ciel et la terre. J'ai vu comment les fleurs et les
qui commencent à couler. Après une pluie de pluie, les fleurs et les
noires qu'ils appellent «la casca». L'extraction de cette pluie est une affaire très importante
Il fait quarante degrés à l'ombre.









Forages, Worried About You
2013
fourres de disques 33 tours perforées (années 70-80)
31 cm x 63 cm x 4,5 cm



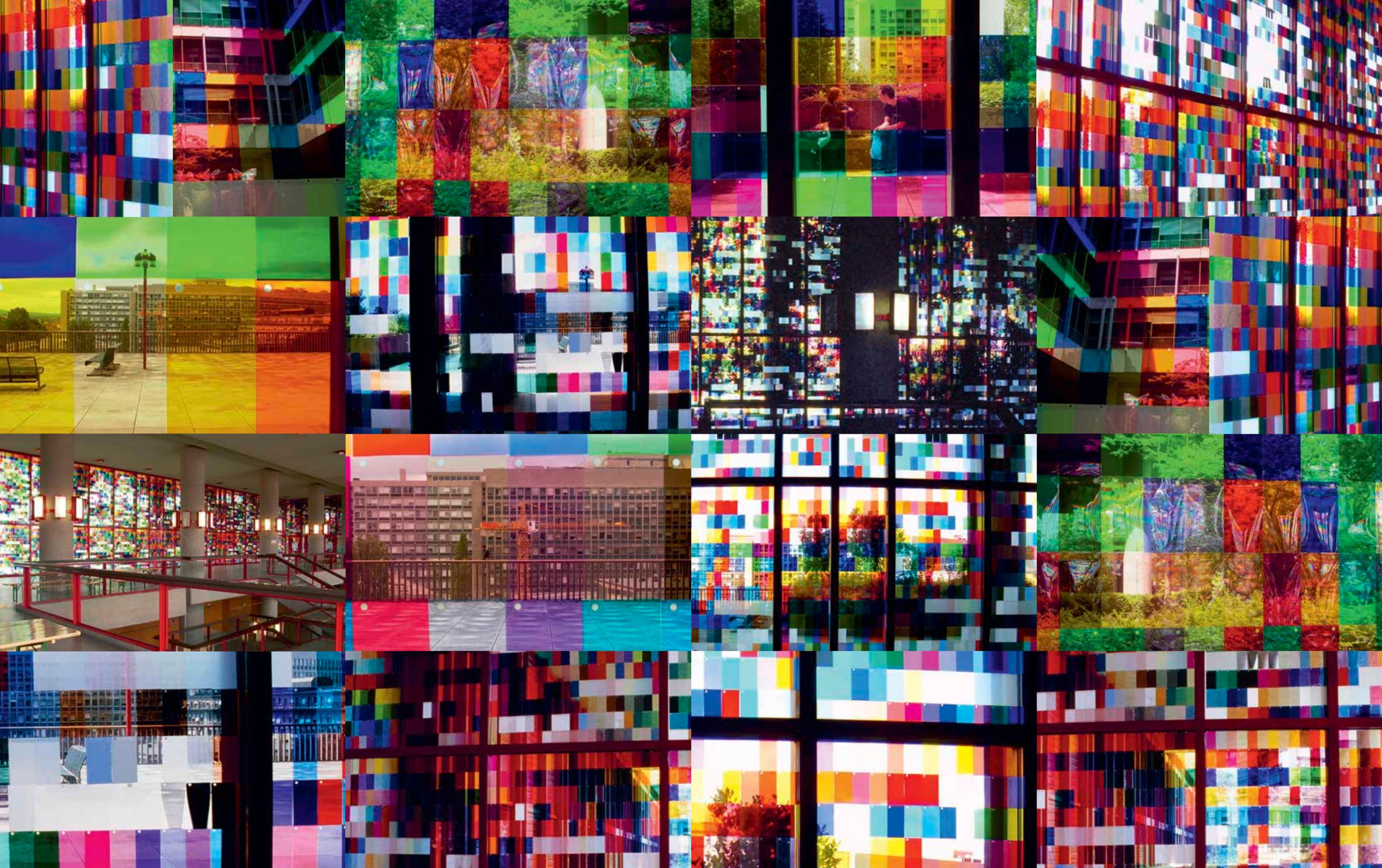
Forages, Jungle Juice
2013
fourres de disques 33 tours perforées (années 70-80)
32 cm x 63 cm x 4,5 cm



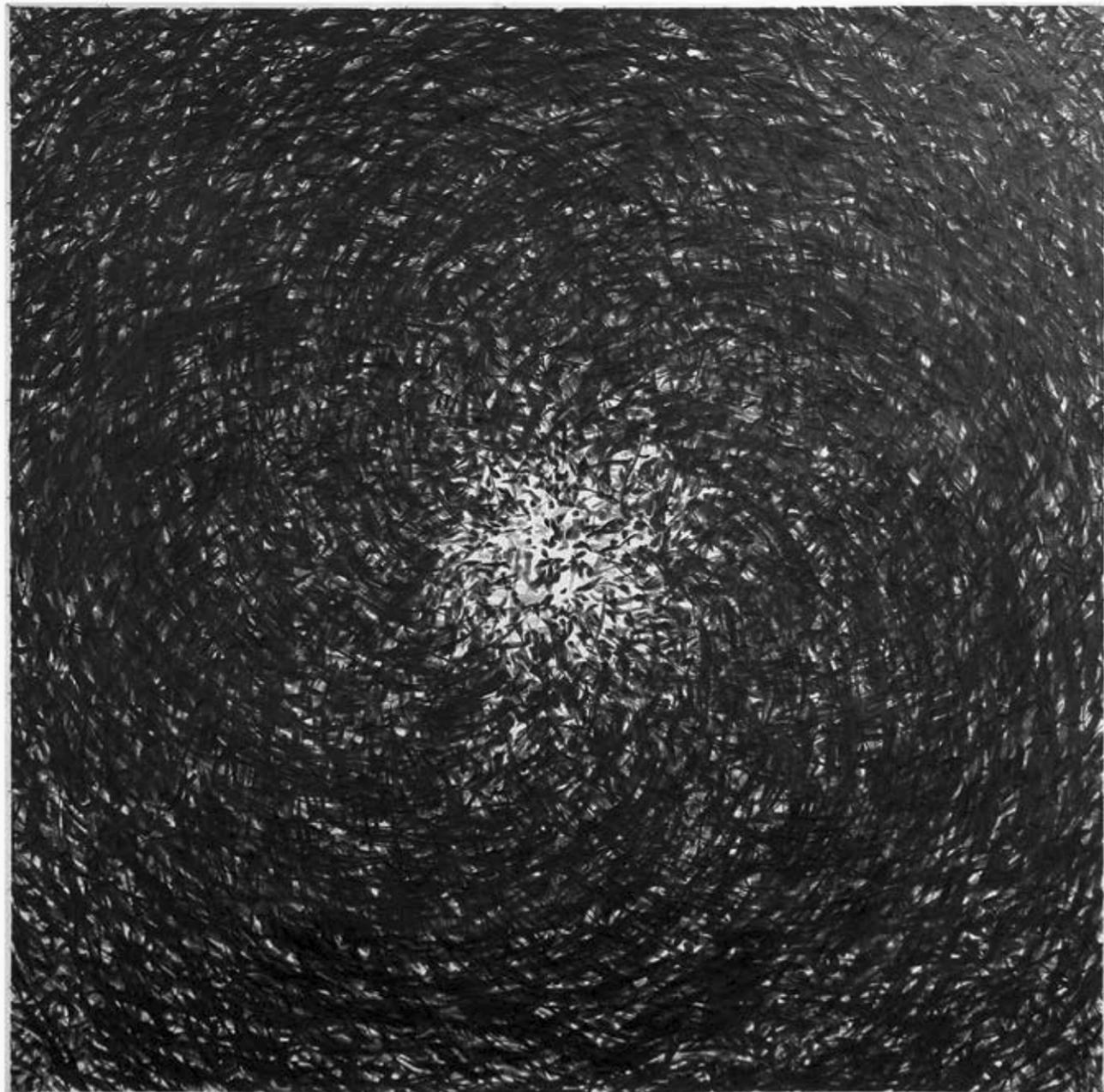
Tracé tourné 45T (vert)
2010
mine de plomb et crayon de couleur
115 cm x 115 cm



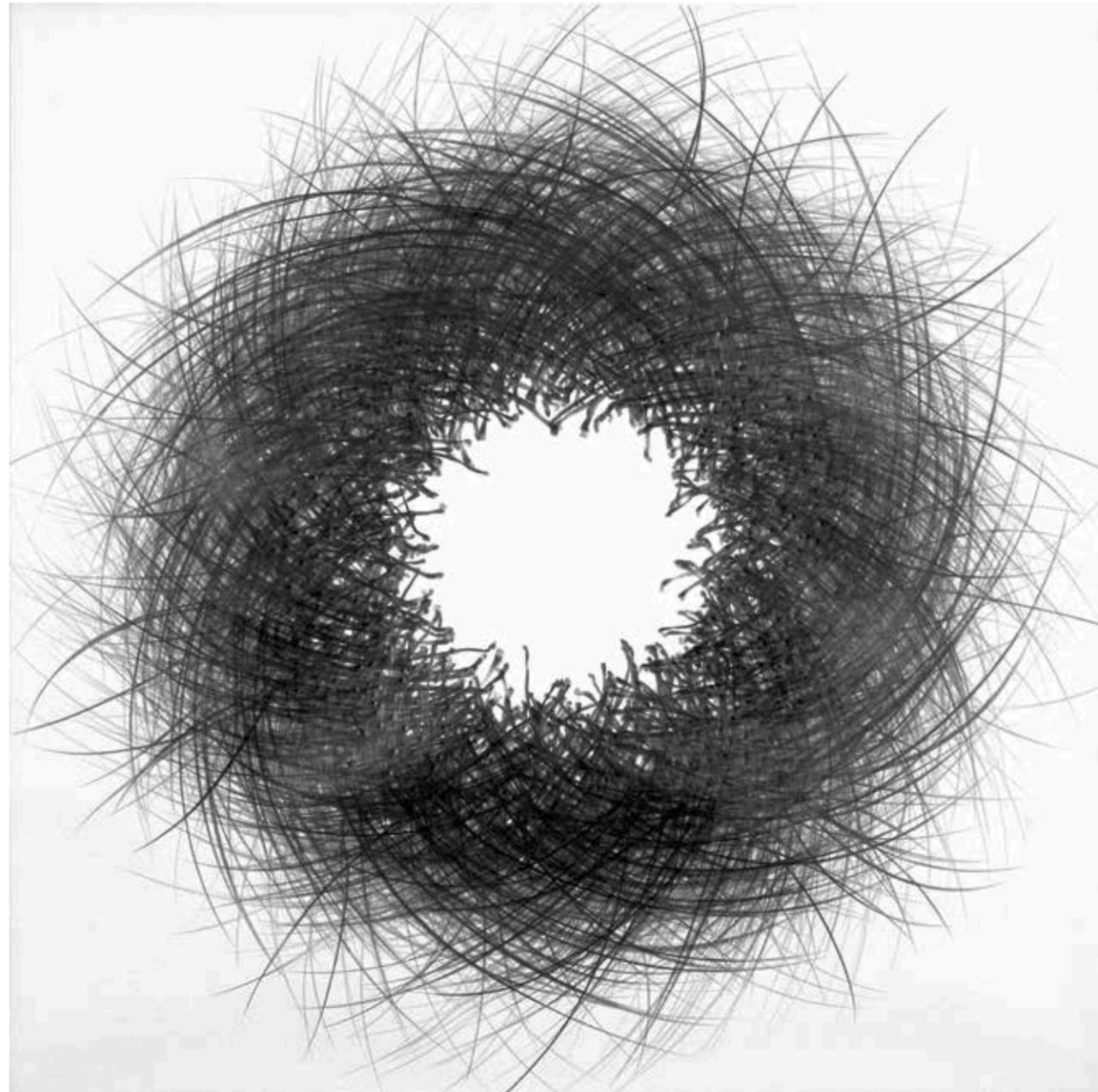
Tracé tourné 33T (orange)
2010
mine de plomb et crayon de couleur
115 cm x 115 cm



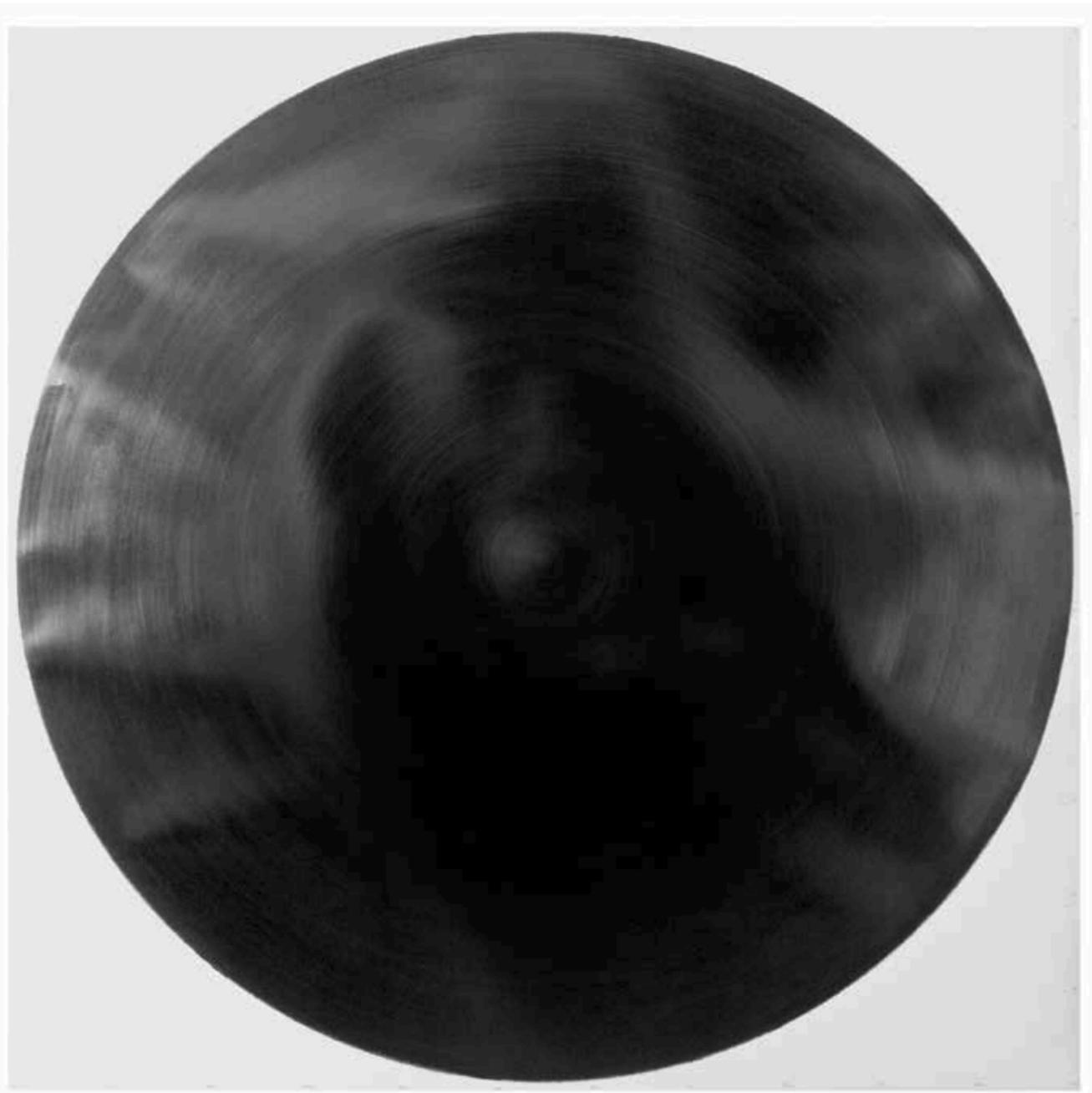




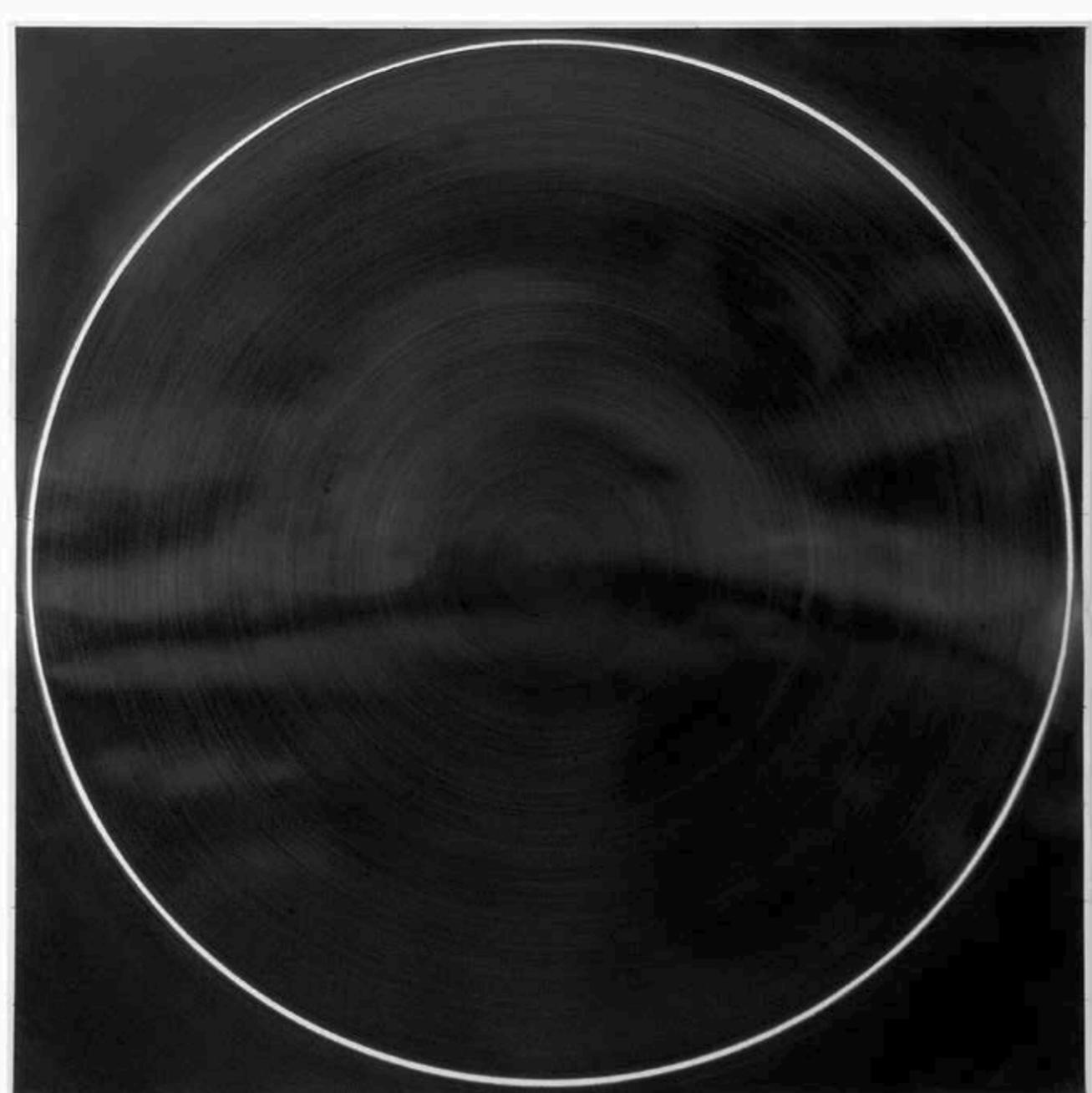
Tracé tourné frappé vertical
2009
mine de plomb
115 cm x 115 cm



Tracé tourné appuyé
2009
mine de plomb
115 cm x 115 cm



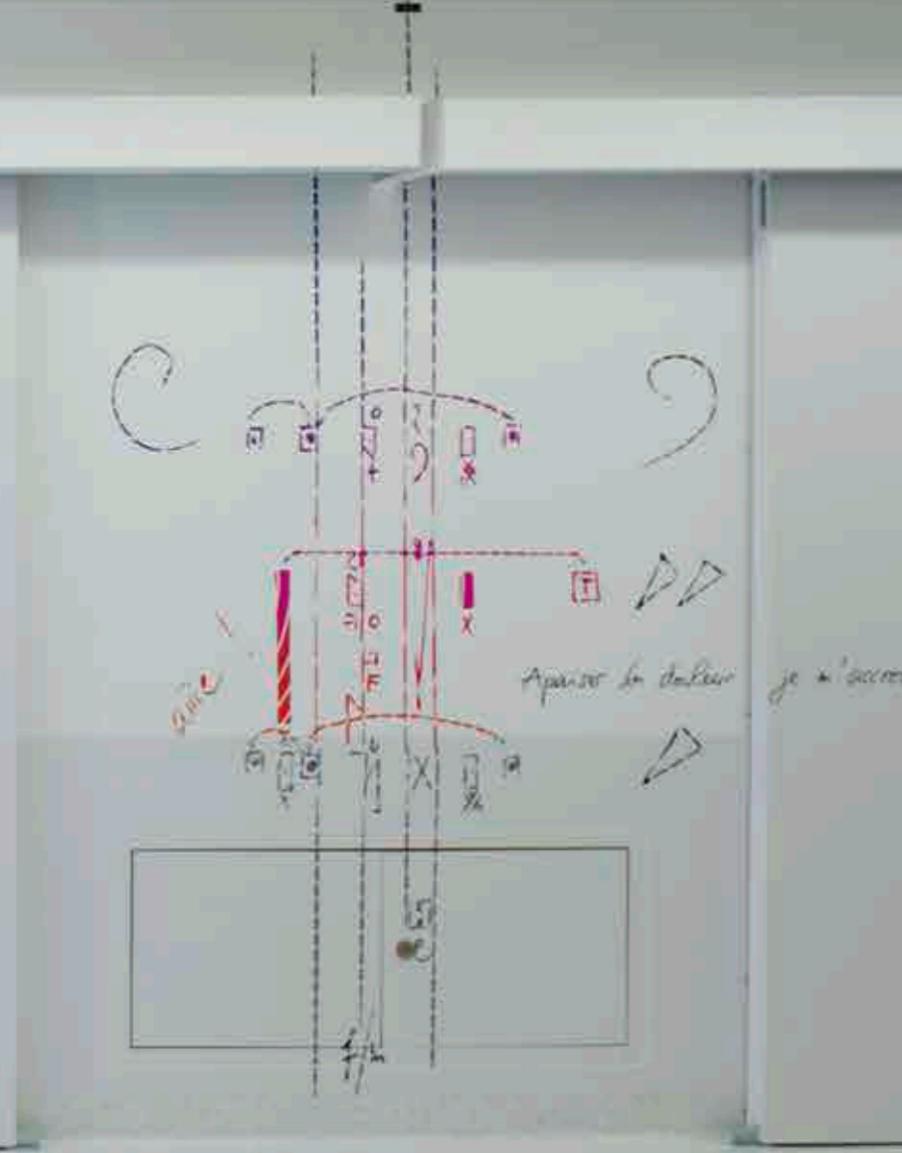
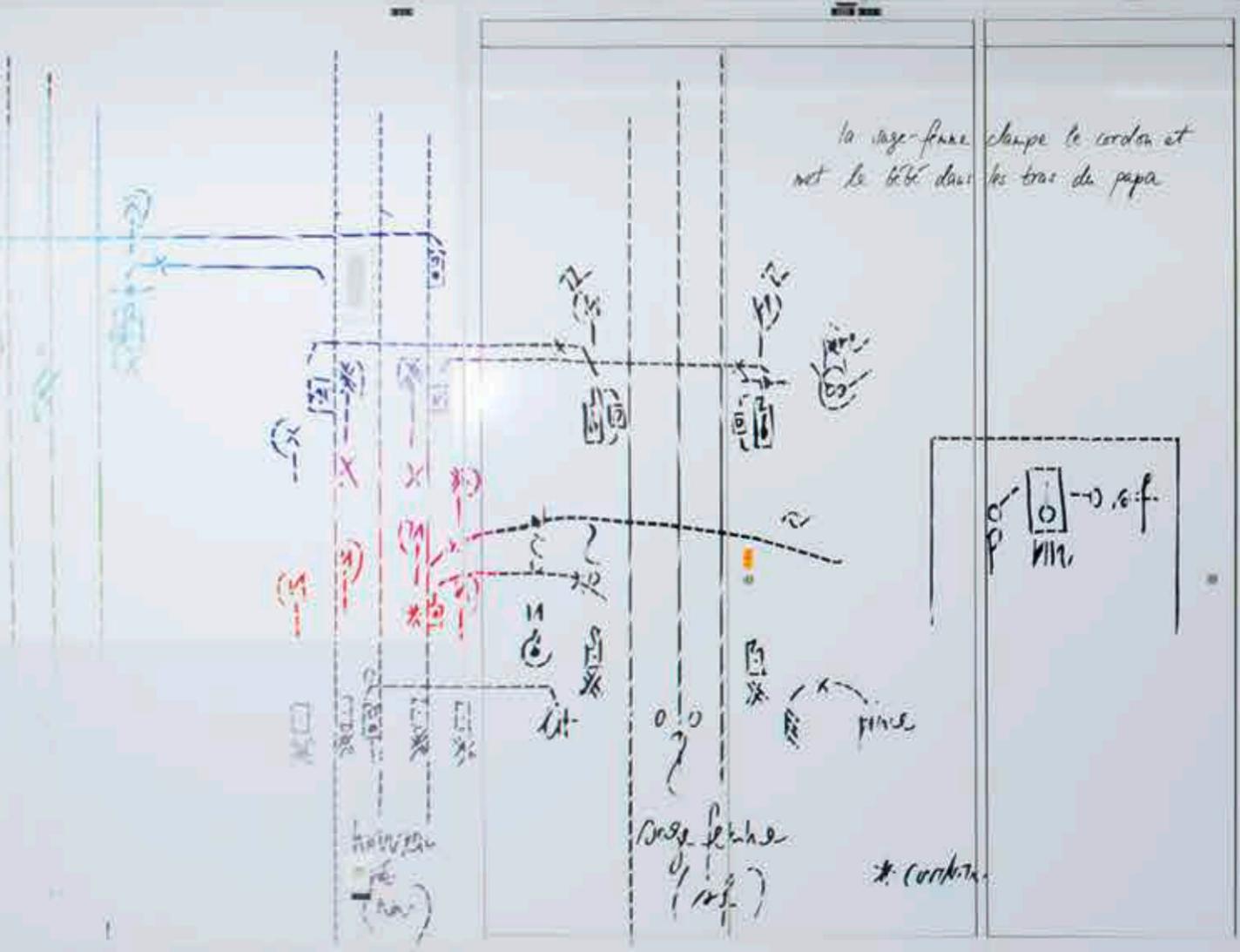
Tracé tourné noir
2009
mine de plomb
115 cm x 115 cm



Tracé tourné continu
2009
mine de plomb
115 cm x 115 cm



← Salles d'accouchements
 ← Salles de césariennes

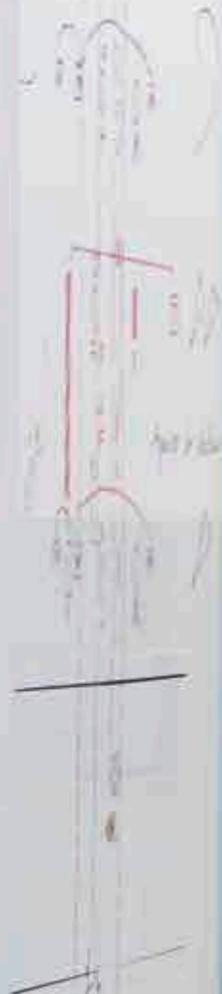


L'homme accompagne sa femme Elle a de fortes douleurs Il l'aide à marcher, elle s'appuie sur son bras, se défend et pose sa tête sur son épaule





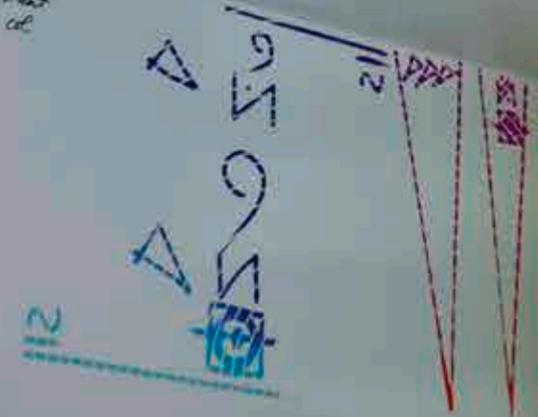
Bureau
Sages-femmes





le bébé, un doigt de pied

L'enfant est en train de naître.
Les contractions successives amènent
à l'ouverture maximale du col.



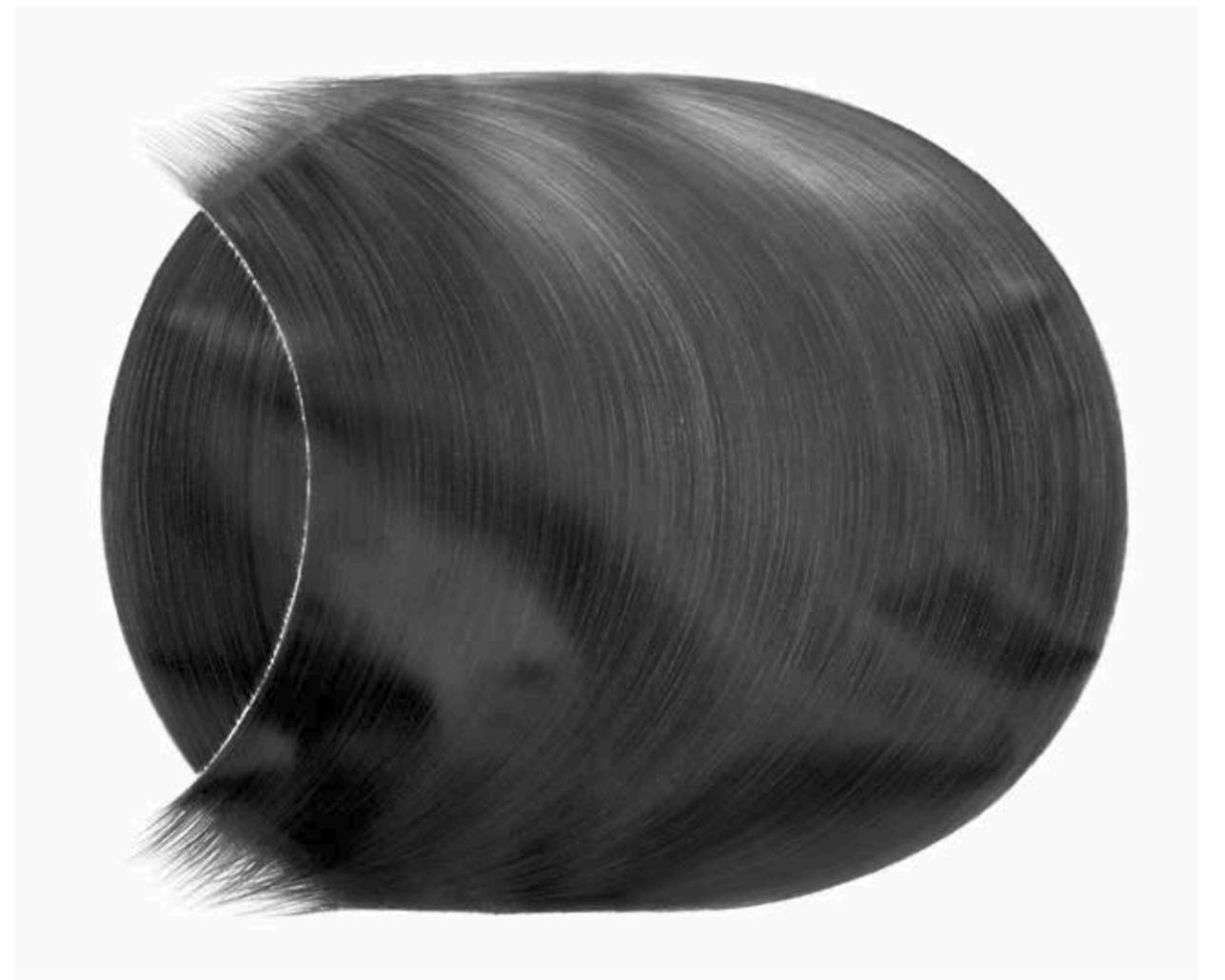


Se laver les mains





Tracé 8 (de gauche à droite et de droite à gauche)
2006
mine de plomb
152 cm x 176 cm x 5 cm



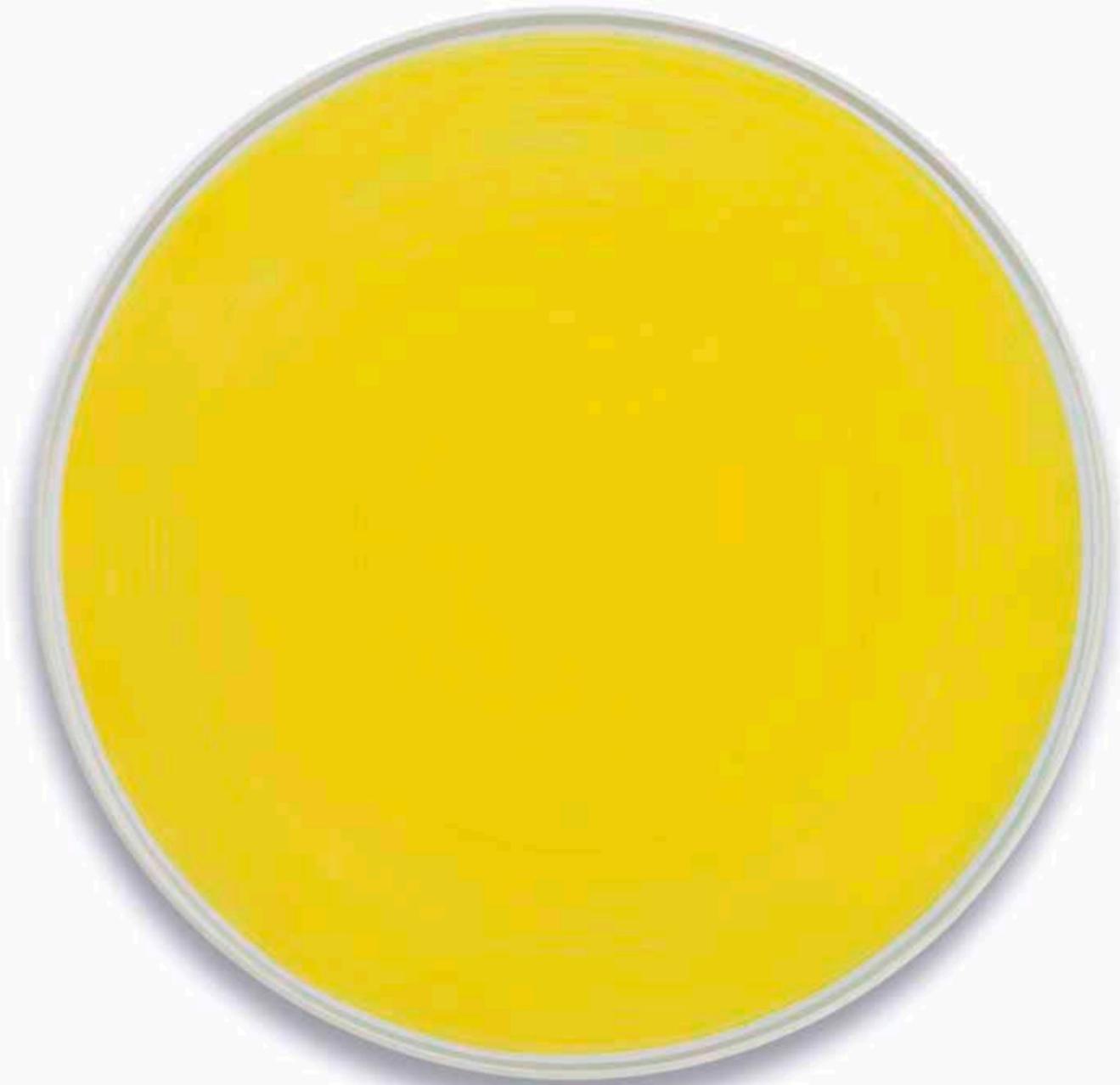
Tracé 7 (de gauche à droite et de droite à gauche)
2006
mine de plomb
148 cm x 178 cm x 5 cm



Tracé tourné monochrome vert
2013
crayon sur papier
diamètre 160 cm



Tracé tourné monochrome rouge
2013
crayon sur papier
diamètre 160 cm



Tracé tourné monochrome jaune
2013
crayon sur papier
diamètre 160 cm



Tracé tourné monochrome noir
2011
mine de plomb sur papier
diamètre 160 cm

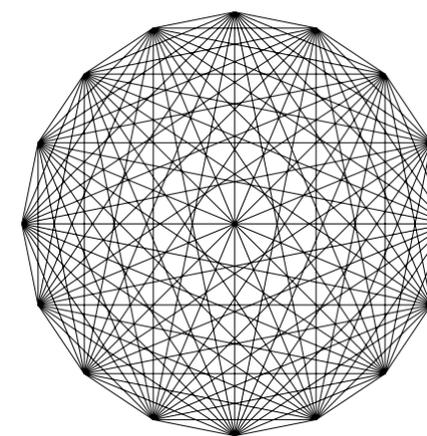
pages suivantes —
Dérives
2014
pastel à l'huile sur image imprimée
100 cm x 130 cm



— *pas de point fixe*

Sur une plaque apposée à côté de la porte, on peut lire Raum der Stille (Espace silence). Il faut déposer ses chaussures sur une étagère avant d'entrer dans un étroit local. Au fond, l'intervention artistique. C'est un lieu autre, qui ne ressemble en rien aux espaces du dehors que l'on vient de quitter. Aucune fenêtre. La lumière du jour pénètre par une ouverture circulaire de 100 cm de diamètre située au centre du plafond. Juste au-dessous, le sol présente la forme carrée d'un renforcement. On s'assoit autour. On peut également y accéder depuis une large marche qui l'entoure.

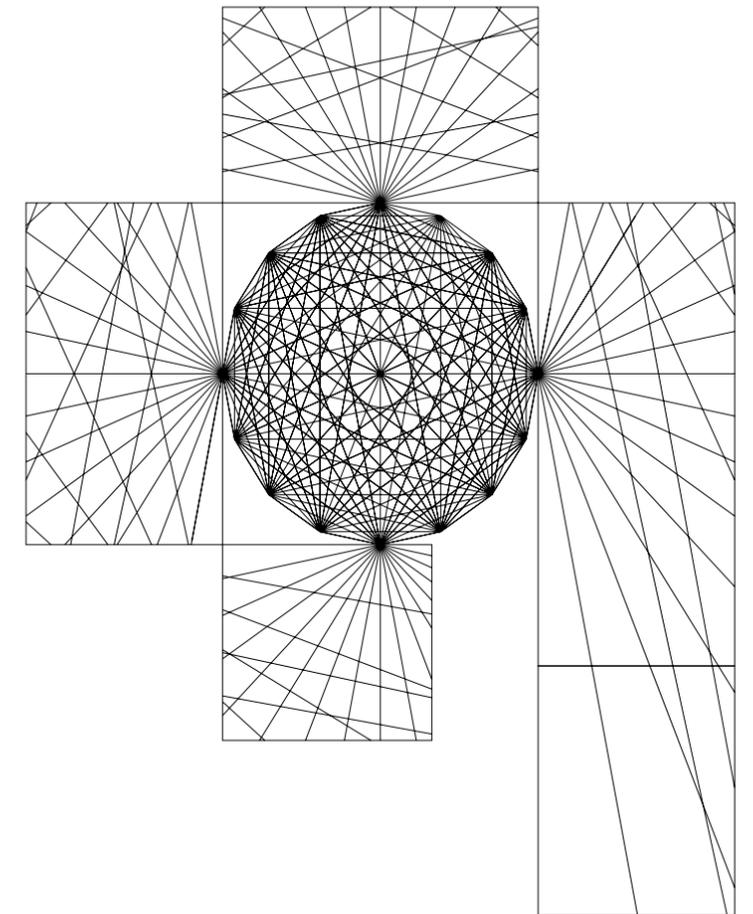
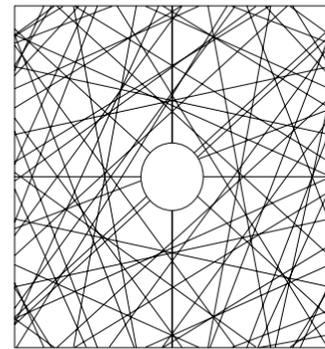
Dans un premier temps, on ne voit que des murs blancs, un sol blanc et les mouvements progressifs et parfois ténus de la lumière naturelle. Quand le bleu du ciel colore l'ouverture circulaire, la luminosité du soleil projette un cercle qui se déplace sur un mur. C'est alors que l'on commence à percevoir un tracé qui traverse le sol, les murs et le plafond. Ce dessin, constitué d'un entrecroisement de lignes réalisées avec de la résine transparente, représente un marteloire¹.



Abondamment présent sur les portulans, cet outil graphique faisait office de diagramme de calcul. Il permettait au pilote d'un navire d'estimer une direction sans autre aide qu'une règle de trois et un compas à pointe sèche. Le point obtenu était lu en relèvement et distance par rapport au prochain point de destination du bateau. Sa position n'était pas liée à un endroit particulier du portulan. Seule son orientation permettait de déterminer la direction à prendre. Associé à l'usage du compas magnétique (boussole marine) et à la rose des vents, le marteloire a inauguré la navigation par temps couvert et ouvert la route des grandes traversées. Il n'était plus nécessaire de distinguer les étoiles pour s'orienter.

Le dessin du marteloire m'a intriguée parce qu'il autorisait une navigation à l'aveugle. Son efficacité réelle dépendait de l'expérience et de l'intuition du marin, qui l'utilisait sans avoir d'autre repère que la direction des vents et l'indication de la boussole. Il m'a été utile dans la conception de cette chambre d'orientation, afin d'exprimer plastiquement l'idée du point relatif où j'imagine me trouver, un point fragile et mouvant à partir duquel je dois orienter mon chemin, construire ma pensée et rencontrer les autres.

¹ Réseau de lignes de vents (les rhumbs) sur un portulan (ancienne carte nautique) utilisé pour déterminer la route voulue par les navigateurs.



Quand je suis arrivée à Berlin, le 5 février 2012, le froid était vif et une couche de gel recouvrait les trottoirs. Mais le ciel était bleu et la lumière intense. Pendant deux mois, j'ai travaillé un jour sur deux dans l'atelier de la Wiesenstrasse. J'ai réalisé trois œuvres qui devaient compléter un ensemble qui allait être exposé en mars à la galerie Guy Bärtschi à Genève. Les autres jours, je les passais à marcher dans la ville, parfois avec un plan et parfois au hasard. Je marchais en moyenne huit heures par jour et je prenais des photographies de ce qui me frappait. Je cherchais à capter des signes et des atmosphères propres à chaque lieu que je traversais, sans a priori, juste à partir de sensations que j'éprouvais au fur et à mesure de mes découvertes.

Depuis la chute du mur, je n'étais pas retournée à Berlin et quand j'ai appris que j'allais bénéficier d'une bourse, je me suis bien gardée d'y aller avant le début de cette résidence parce que je voulais arriver là-bas avec les seuls souvenirs qui me restaient de mon dernier voyage en 1981. Ces marches intensives et quotidiennes ont duré jusqu'à la fin du mois de mai. J'ai accumulé environ 800 clichés. Très vite, je me suis aperçue que j'étais beaucoup plus à l'aise avec l'appareil de photo qu'avec la caméra vidéo, parce que mon regard sur la ville à travers la marche exigeait un rythme continu et fluide que l'utilisation de la caméra ne me permettait pas de maintenir.



Pendant ce séjour, j'ai lu des récits sur l'histoire de Berlin tels que *Une femme à Berlin, juin 1945* ou *Berlin Alexanderplatz* de Döblin ou encore *La disparition de Deborah L.* de M. Freund ou des textes de Bertolt Brecht. J'ai régulièrement assisté aux spectacles du Berliner Ensemble parce que, grâce à un

ami et metteur en scène berlinois qui vit maintenant à Paris, Matthias Langhoff, j'ai pu faire la connaissance de comédiens comme Angela Winkler ou le metteur en scène Manfred Karge. Au contact de leur travail, j'ai mieux saisi la situation paradoxale de Berlin que je captais lors de mes marches urbaines.

En s'ouvrant à la mondialisation, cette ville, comme beaucoup d'autres villes «internationales», semble doucement perdre son identité spécifique des points de vue social et

culturel. Le centre-ville exhibe une richesse et une activité commerciale agressives. Cette nouvelle réalité urbaine repousse de plus en plus loin du centre une population exclue de cet enrichissement. Dans cette population, il y a des Berlinoises, des immigrés et un nombre important d'artistes dont certains militent de plus en plus contre cette transformation culturelle et sociale des quartiers du centre de la ville. J'ai pu voir leur travail lors de la dernière Biennale d'art contemporain qui occupait un espace d'exposition dans le quartier de Mitte, là où se trouvait mon logement.

Au cours des semaines qui ont peu à peu laissé place au printemps, les terrasses du quartier de Mitte

se sont remplies de badauds et de touristes. De nouvelles boutiques de mode et d'accessoires de mode se sont ajoutées à celles qui étaient là, entre deux galeries d'art et deux épiceries bio. Je suis allée plusieurs fois à pied à mon atelier, en expérimentant des parcours différents, afin de capter comment et sous quelles formes cette frontière urbaine culturelle et sociale se constitue et se déplace. C'était une chance d'avoir l'appartement et l'atelier dans des quartiers si différents. Cela révèle au quotidien une réalité dans laquelle on se sent obligé de mesurer constamment la distance la plus adéquate pour tenter de comprendre le contexte qui nous entoure.

Un jour, j'ai découvert la Siedlung Onkel Toms Hütte de Bruno Taut, cité-jardin construite dans les années 30 et classée au Patrimoine mondial de l'UNESCO. J'avais lu que cet architecte était rentré d'un voyage à Londres, fasciné par les cités-jardins réalisées par Raymond Unwin à proximité de la capitale anglaise. Lors de mon séjour à Londres en 1993, alors que je bénéficiais pour la première fois de la Stiftung Landis et Gyr, j'avais visité ces cités-jardins. Aujourd'hui, à Berlin, j'étais donc curieuse de voir comment cette réalité urbaine anglaise avait inspiré Bruno Taut. Plus tard, je suis tombée sur un texte de Matthias Sauerbruch et Louisa Hutton, qui m'a encouragée à continuer de visiter toutes les constructions de Bruno Taut. Ces deux architectes, qui édifient actuellement de nombreux bâtiments à Berlin, revendiquent une filiation architecturale avec Bruno Taut par leur manière d'utiliser la couleur dans l'espace public. Je n'ai été déçue ni par les bâtiments

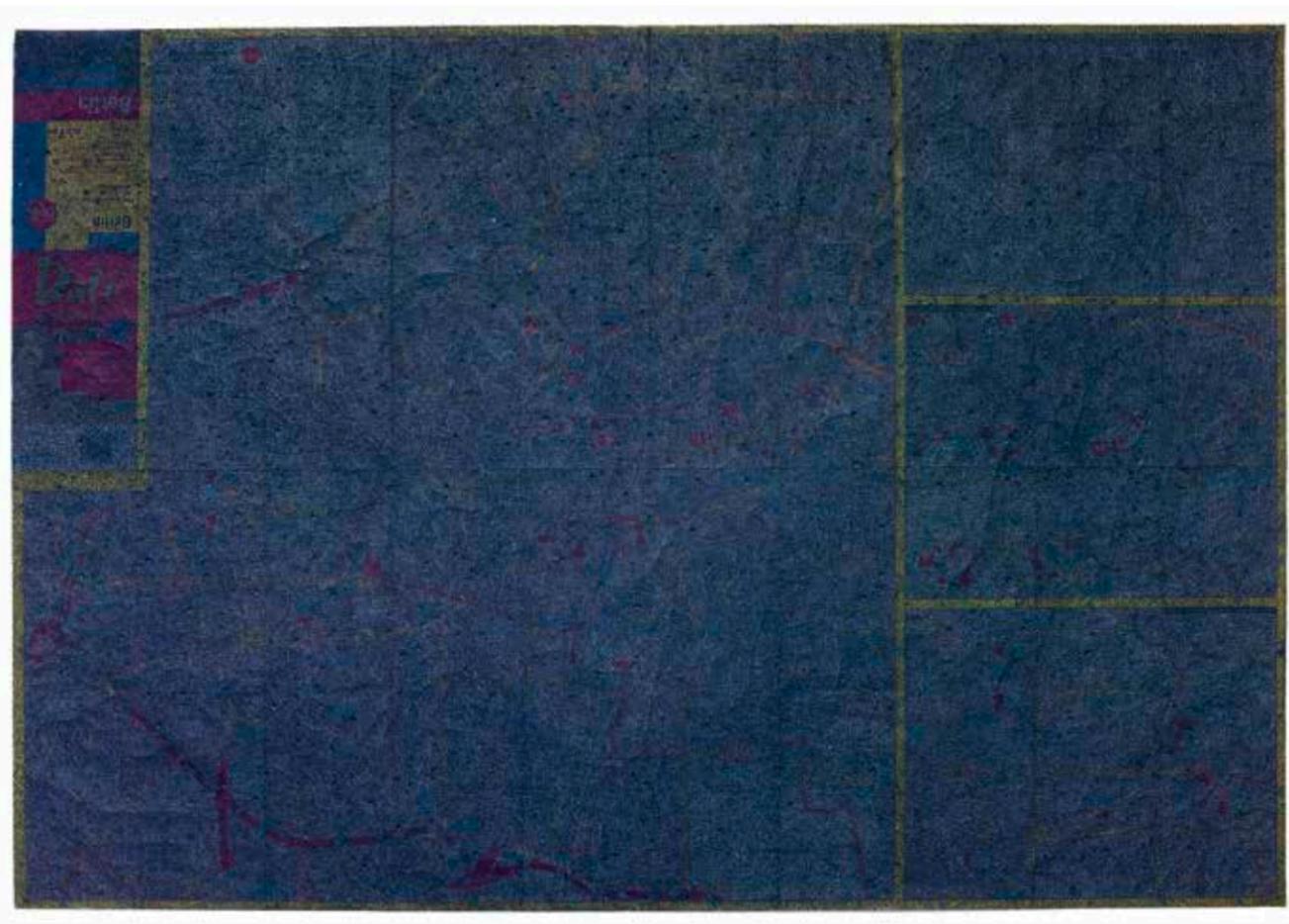
colorés de Sauerbruch et Hutton, ni par l'œuvre de Taut que j'ai souvent parcourue à pied et qui m'a beaucoup touchée. La rencontre avec cette création urbaine et architecturale a stoppé net mes marches quotidiennes dans Berlin.

Au fur et à mesure de mes visites dans ces cités-jardins, j'ai senti que je devais trouver une manière de travailler mon langage plastique à partir de ce que j'étais en train de découvrir. Ce n'est pas tant l'architecture qui m'a si fortement impressionnée que l'emploi de la couleur que Taut utilise comme un outil spatial lui permettant de relier le dedans au dehors, l'espace privé à l'espace commun des jardins, des parcs et des rues. La porte de chaque maison est colorée comme les façades ou les fenêtres et articule une géométrie qui évoque l'art du Bauhaus de cette époque.

Mes six dernières semaines de résidence à Berlin, je les ai passées à réaliser quatre dessins dans l'atelier, que je considère comme le début d'une série de superpositions de parcours. J'ai encore eu juste le temps de réaliser une pièce en caoutchouc mousse en quatre parties, qui est devenue une installation. Cette dernière œuvre évoque directement la couleur dans l'architecture de Bruno Taut.

Régulièrement, par temps chaud, j'allais me baigner à la grande plage des bains de Nikolassee. Le temps de cette résidence fut aussi pour moi un moment de méditation sur la mémoire et l'histoire de l'Europe, sur ce que l'on préserve pour ne pas oublier et ce que l'on découvre à la lumière d'un contexte qui ne cesse d'évoluer et de superposer les traces pour le meilleur et pour le pire.





— pages précédentes
La marche et les obstacles
2012
crayon gris et perforations
67,5 cm x 98 cm

Dali
2012
plan et neocolor gris
69,5 cm x 99 cm



Panoramique
2012
plan et neocolor noir
59 cm x 84 cm

— pages suivantes
Pharus-plan
2012
plan et neocolor noir
67,5 cm x 97,5 cm



ENTRER DEHORS SORTIR DEDANS
2012

Installation éphémère
30 portes Bruno Taut
Berlin
Caoutchouc mousse, verre
Dimensions variables

— *L'œil du cône*

Chaque élément de cette installation en quatre parties incrustées dans un mur repose sur un montage en caoutchouc mousse. De la grande pièce verticale sont issus les trois autres éléments. La pièce verticale est constituée de fragments, découpés et collés, prélevés sur des copies à l'échelle 1:1 de trente portes colorées conçues par l'architecte Bruno Taut au début des années 30 pour plusieurs cités jardins de Berlin. Chaque fragment, d'une épaisseur de 2 mm, est posé juste après le précédent avant d'être perforé à l'emporte-pièce.

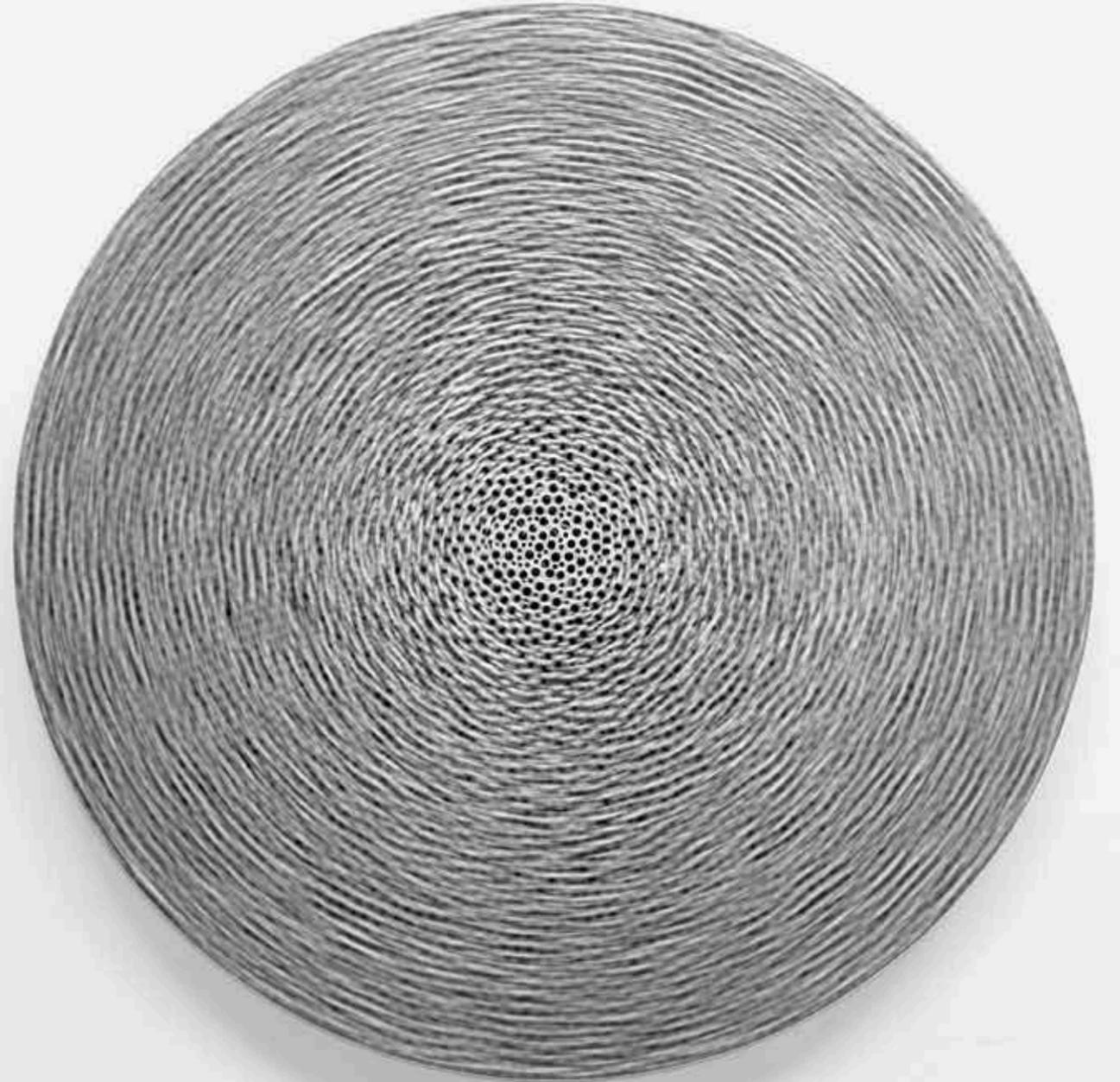
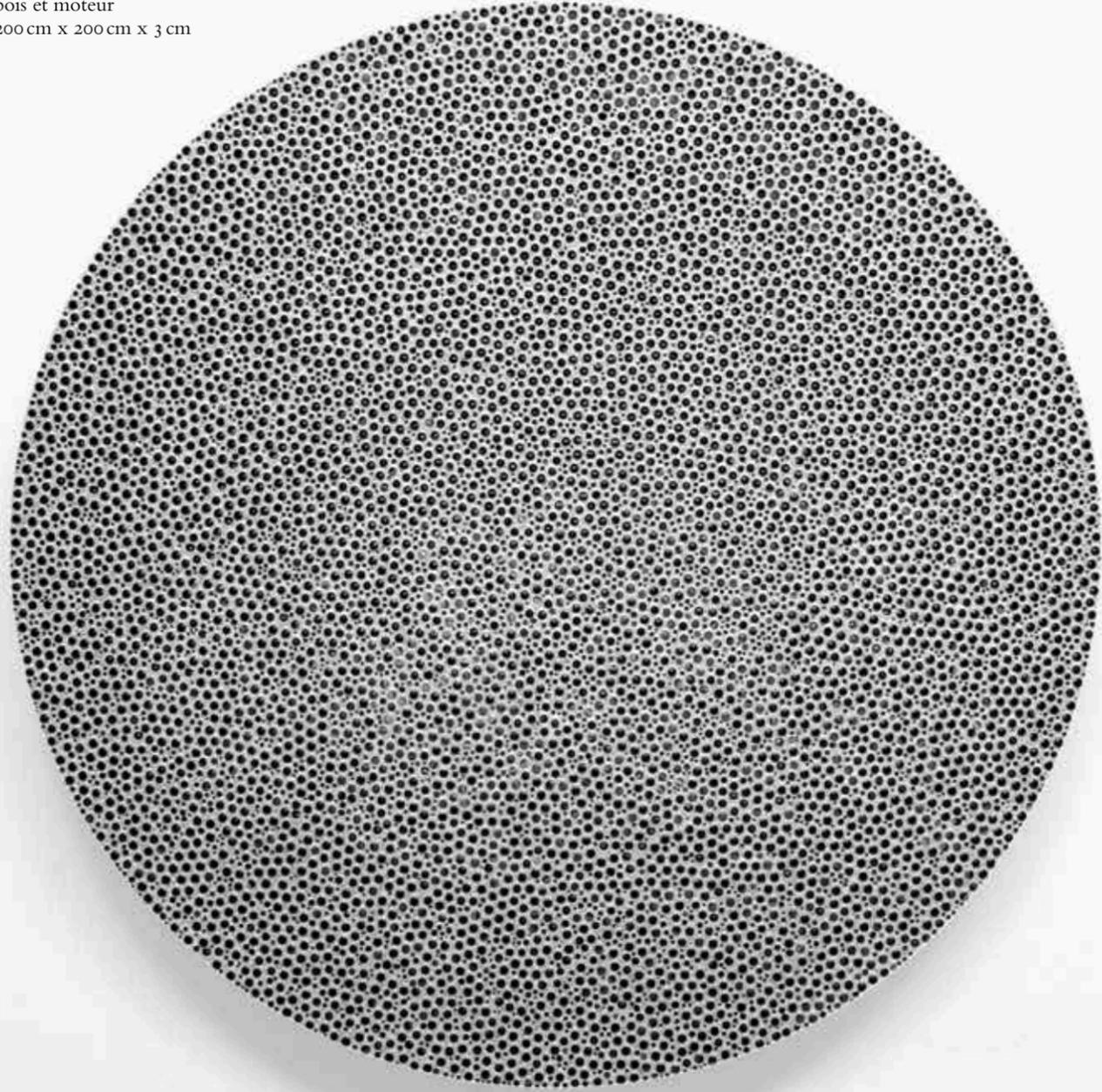
Chaque fragment issu des perforations est immédiatement récupéré et collé aux suivants pour former un des 522 cônes correspondant aux 522 perforations de l'élément principal. Chaque cône est ensuite collé au suivant pour former un double cône. Les doubles cônes sont assemblés en respectant la configuration

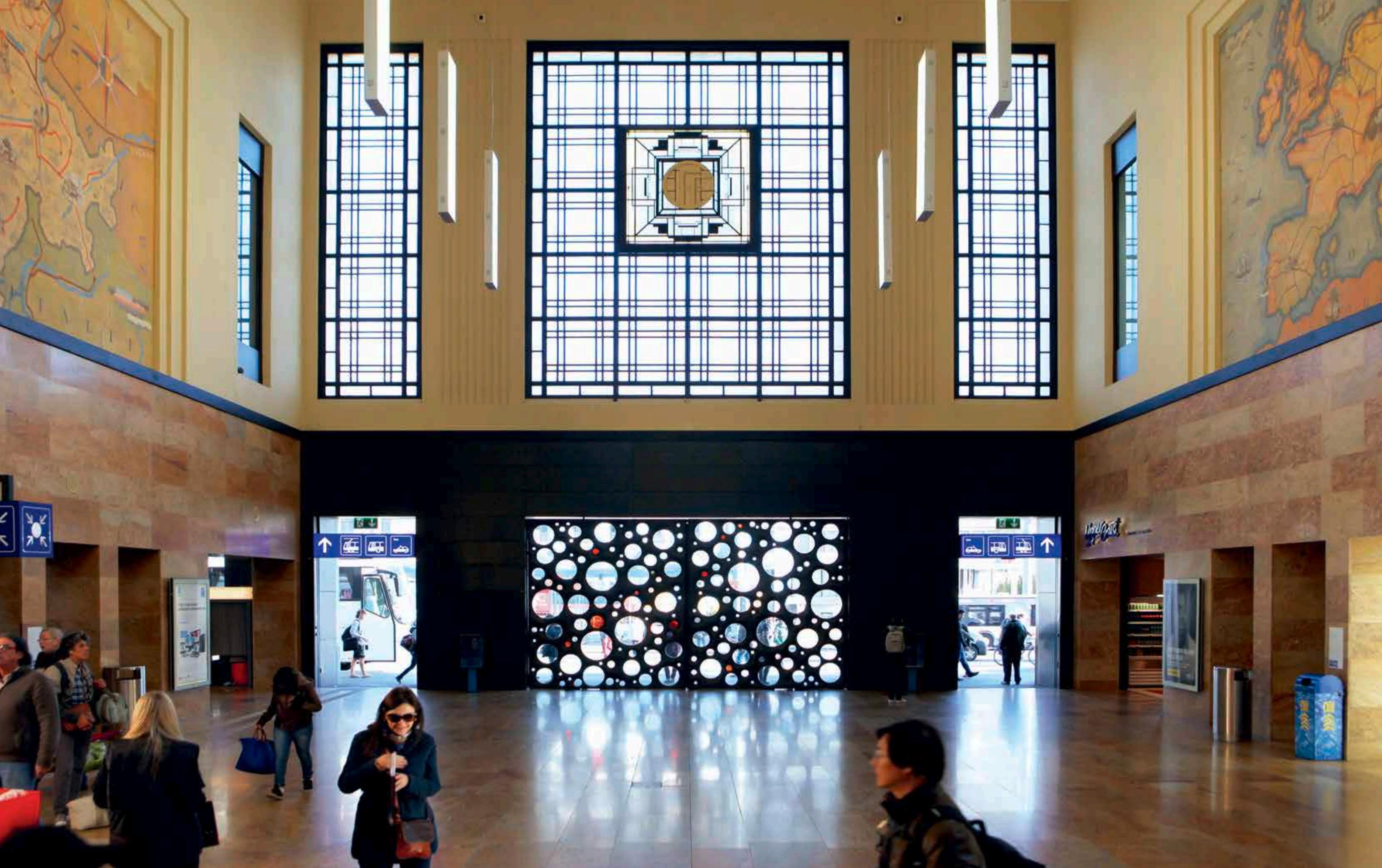
des lignes. Vertical, l'assemblage est ensuite basculé à l'horizontale pour donner forme à la fenêtre. Les deux autres montages sont réalisés avec des doubles cônes correspondant aux deux premiers et aux deux derniers alignements de perforations faites dans l'assemblage vertical. Ils sont retravaillés séparément pour respecter les dimensions des portes de l'architecte. A ces deux extrémités, les perforations doivent être en effet d'un diamètre inférieur et donner des doubles cônes de plus petite dimension.

Dans cette installation, ce n'est pas tant la forme architecturale des cités-jardins de Bruno Taut qui m'intéresse que l'emploi des couleurs. L'architecte les utilisait pour signifier un contexte urbain qui englobe et articule paradoxalement le dedans et le dehors à l'intérieur d'un même espace partagé. Dans les lieux urbains de Bruno Taut, la présence plastique de la couleur se fait seuil qui relie et sépare le dedans et le dehors sans les opposer.

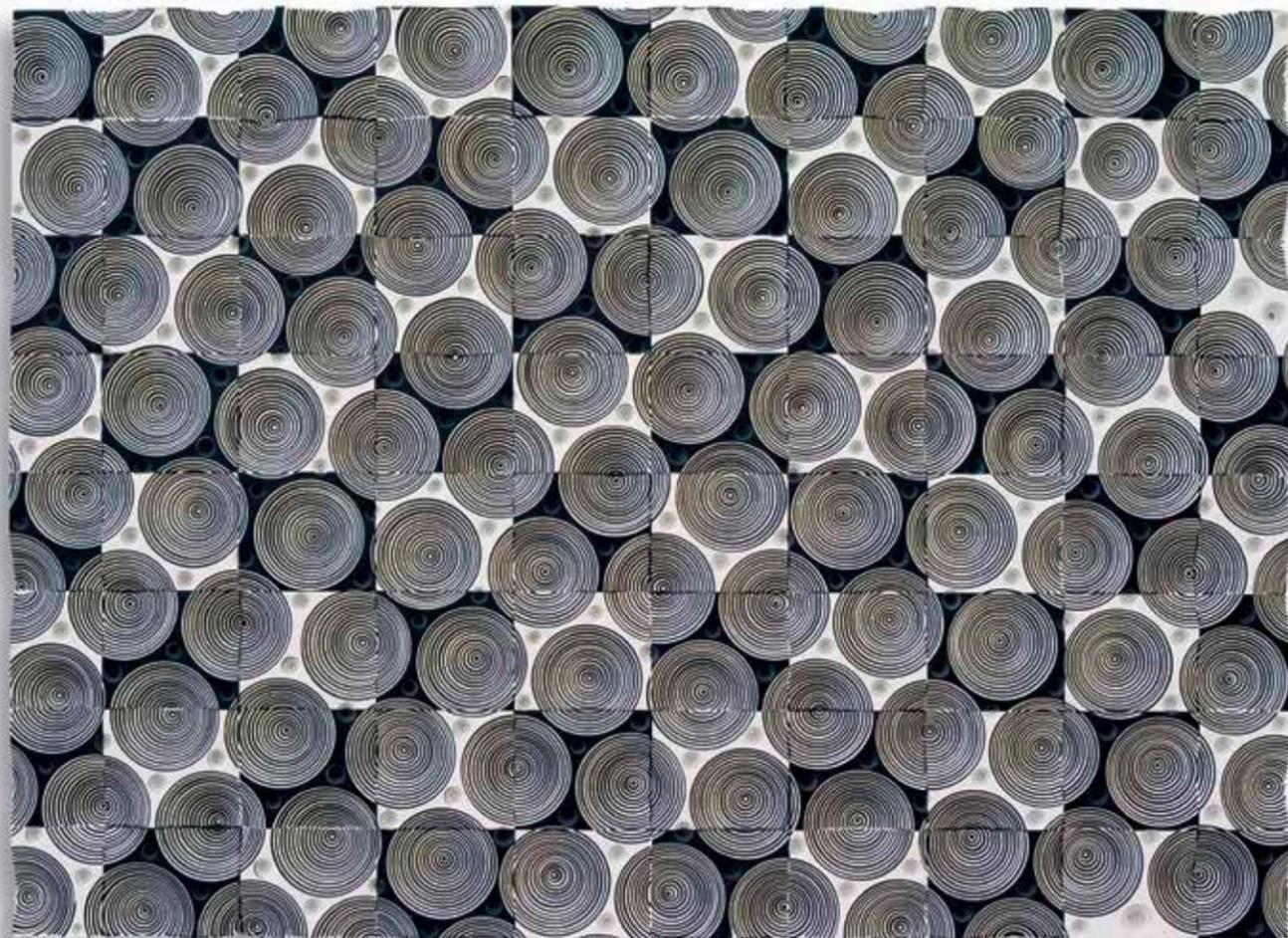


Tic tac toc
2008
yeux en plastique,
bois et moteur
200 cm x 200 cm x 3 cm

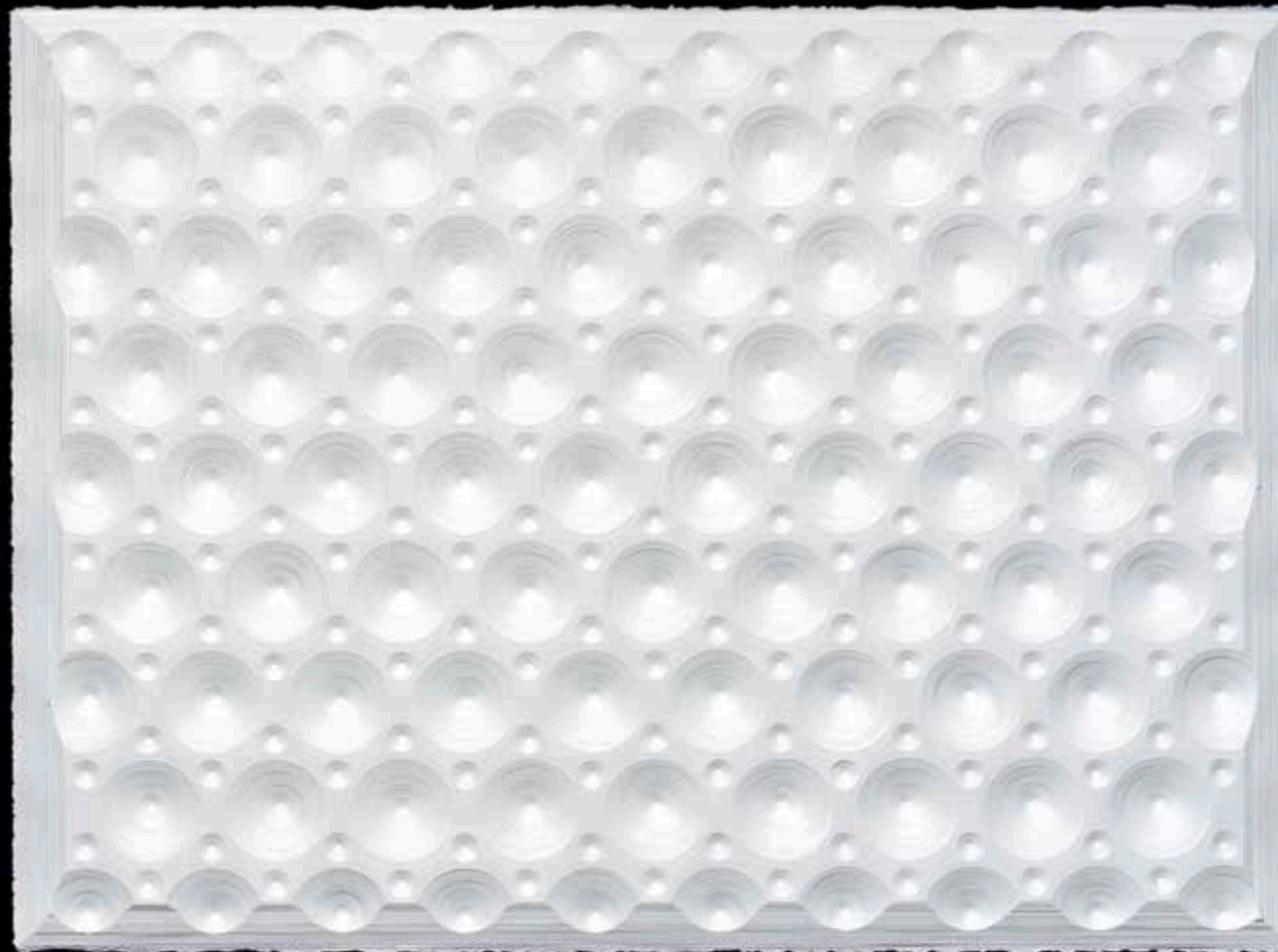




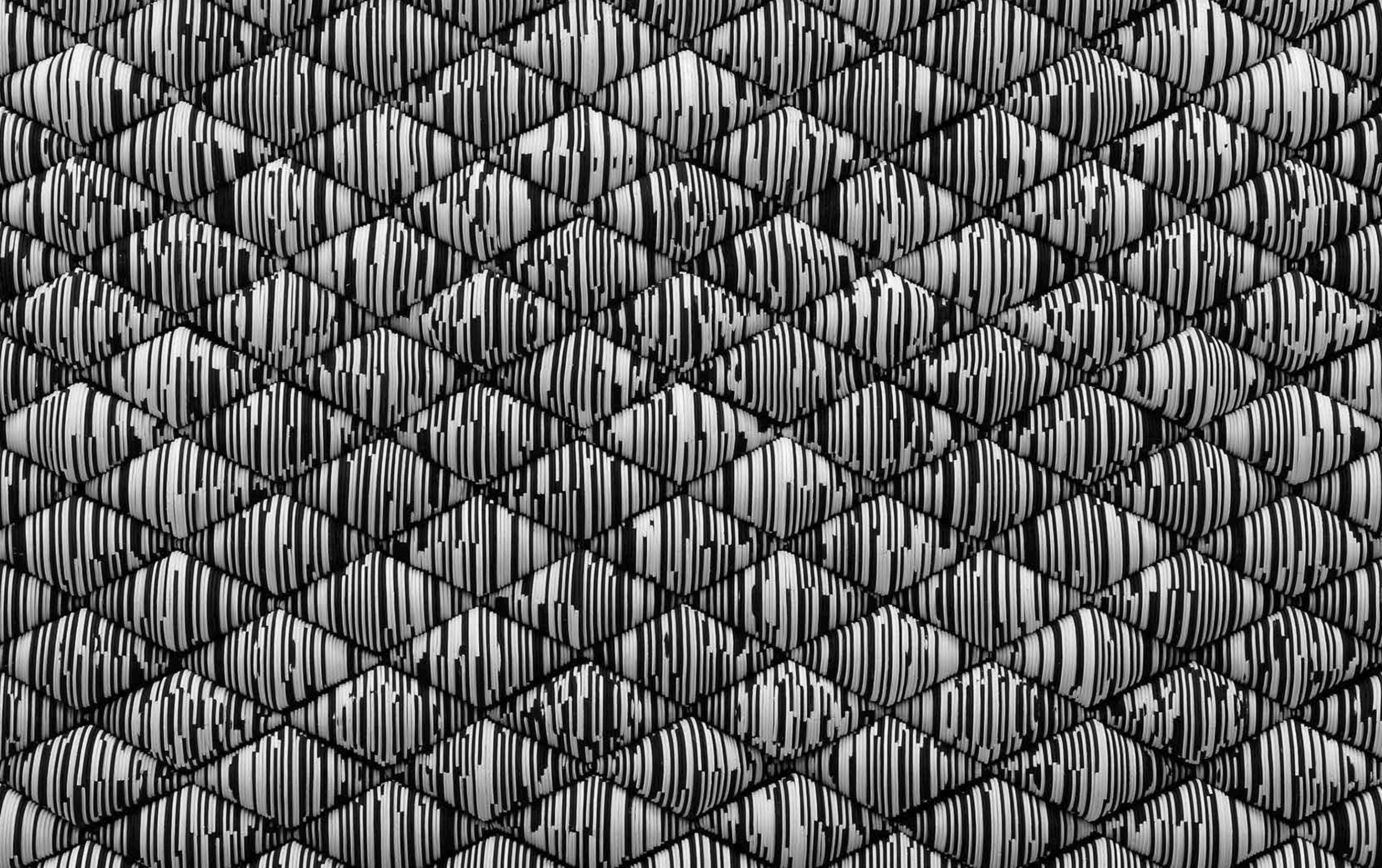


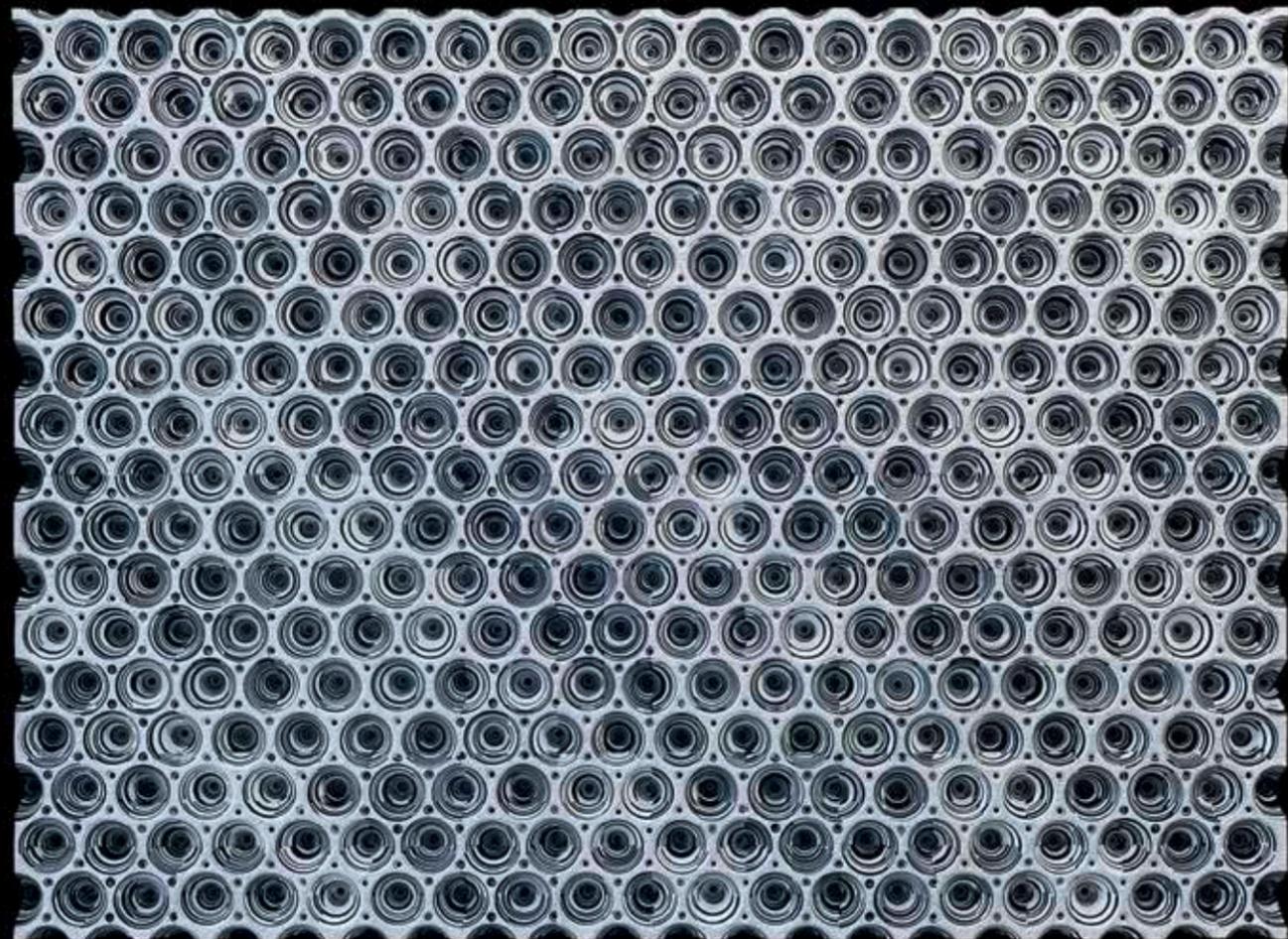


Forages, Elle creuse et superpose
2013
linogravure, gaufrage et perforations
50 cm x 70 cm
tiré à 3 exemplaires



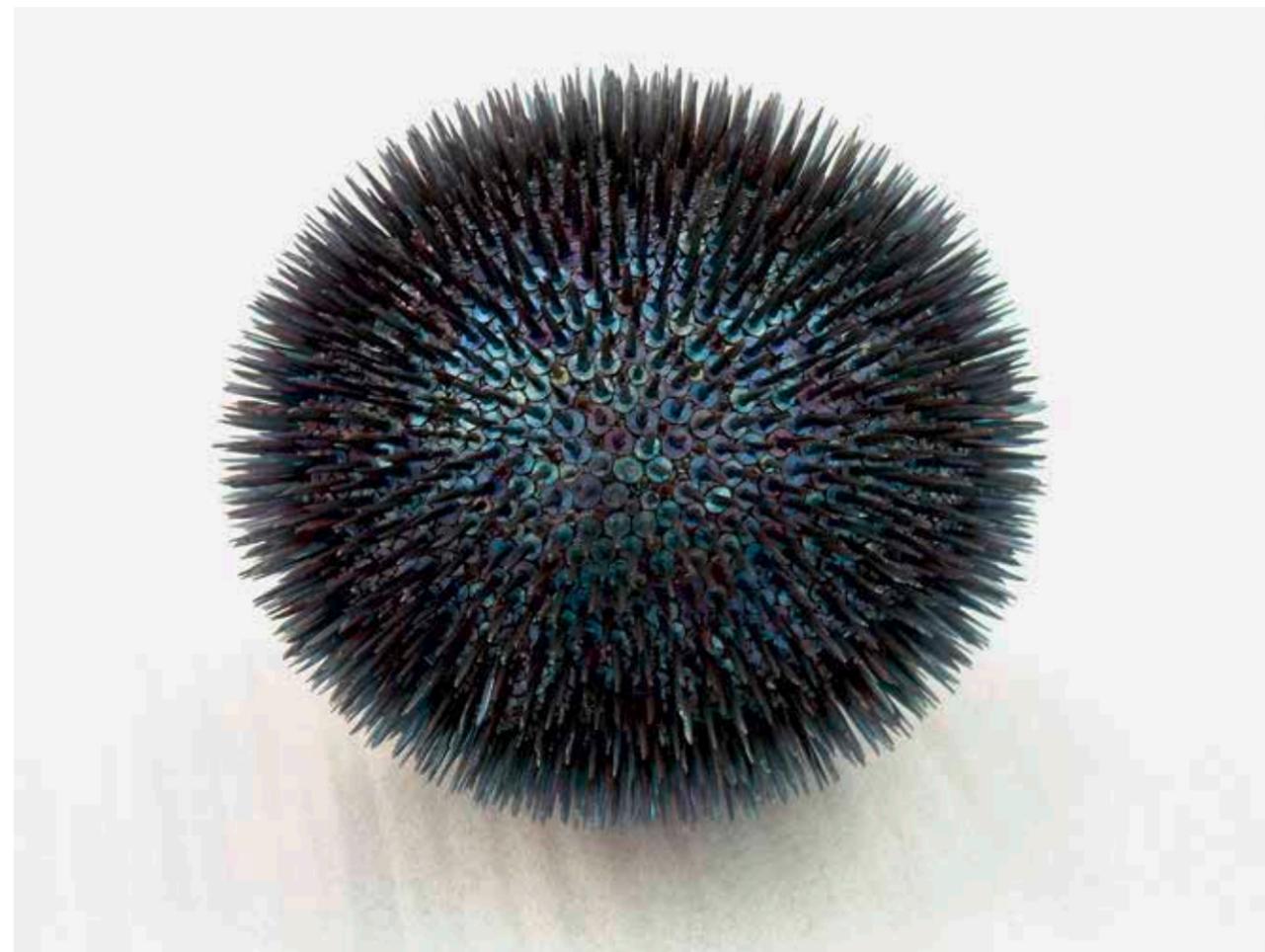
Forage, Elle creuse du blanc
2013
papier arche perforé
50 cm x 70 cm x 1,5 cm



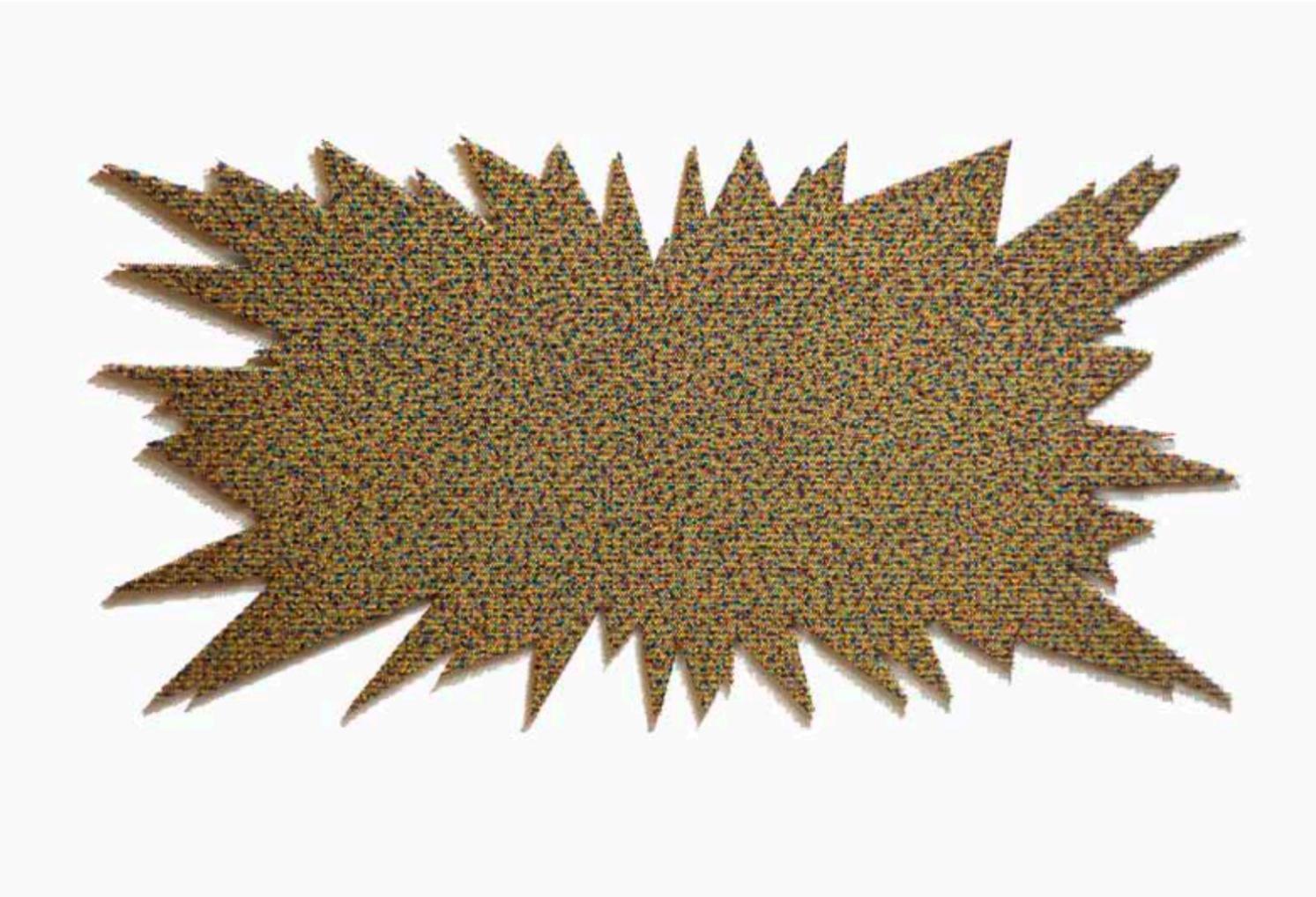


Forages, Captures
2012
caoutchouc mousse
120 cm x 80 cm x 15 cm

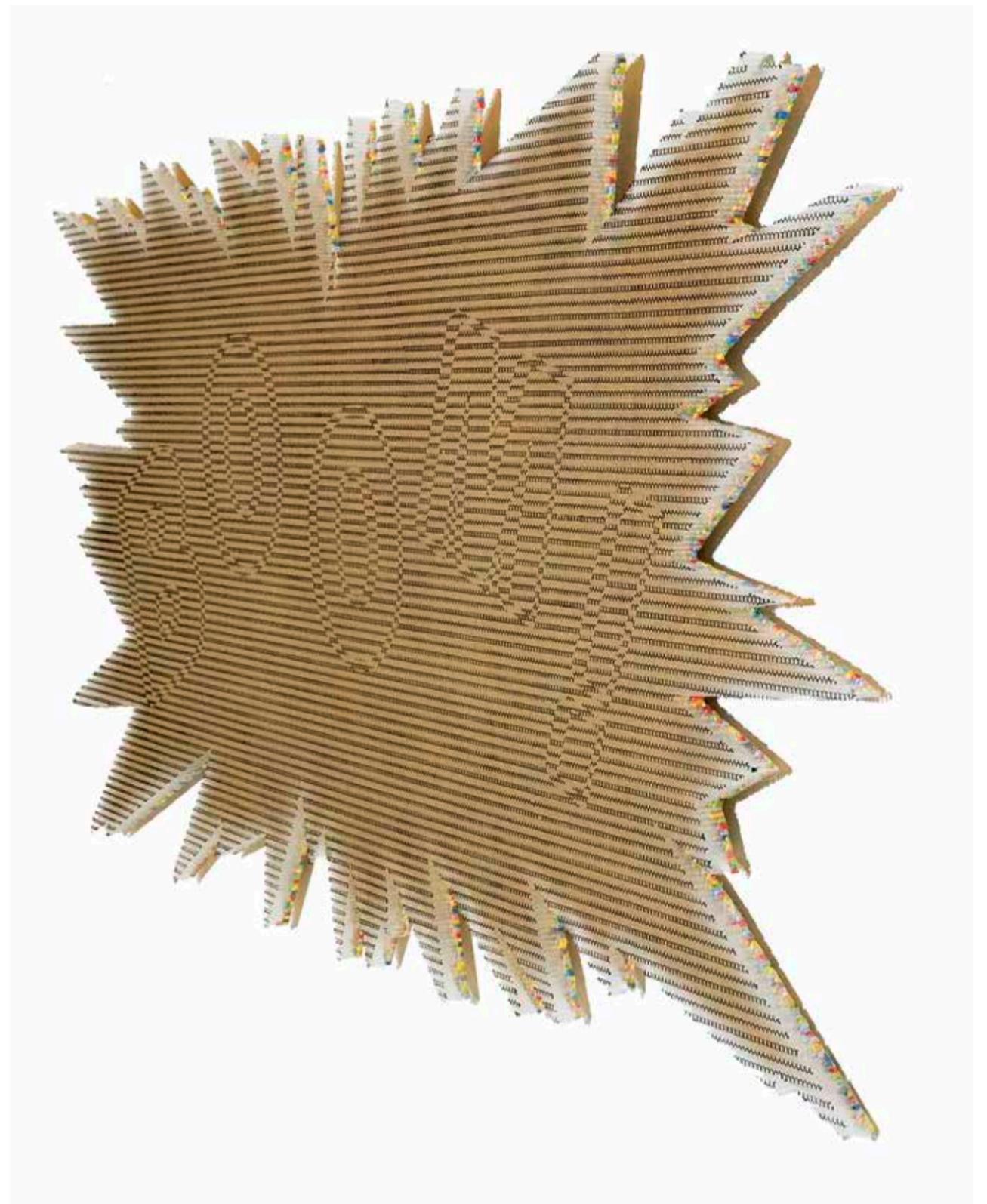
Forages, Capteur
2012
caoutchouc mousse perforé
110 cm x 143 cm x 15 cm



La distance juste
2013
coquilles d'œuf et semences de tapissier
200 cm x 200 cm x 33 cm



Boom
2014
Polycarbonate et couleur acrylique
103 cm x 200 cm x 4 cm



pages suivantes —
Précipitations (encore plus loin que la vitesse du projectile)
1982–2013
Installation éphémère
7 projecteurs pour diapositives
7 dessins sur film transparent
7 tiges de jonc
560 cm x 670 cm x 240 cm



Direction éditoriale

Carmen Perrin

© *Textes*

Carmen Perrin

Antonio Gumucio-Dagron

Lorette Coen

Françoise Saerens

Traduction de l'espagnol

Lorette Coen

Révision

Carole Lambelet

Graphisme

Pablo Lavalley

© *Photographies*

Jacques Berthet / Christophe Blaszkowski / Tres Camenzind /

Fabio Chironi (Aerial Works) / Claude Cortinovi / Bram Dauw / Georges Descombes /

Serge Fruehauf / Serge Hasenböhler / Cathy Karatchian / Robert Koppanyl (Lingota) /

Jacky Mace / Carmen Perrin / Nathalie Rebholz / Alberto Ricci / Marc Schellenberg /

Reinhard Zimmermann

Archives

Carmen Perrin

Photolithographie & Impression

Genoud Entreprise d'arts graphiques SA

Papier

Quatro silk 135 g/m²

Magno natural 140 g/m²

Kaskad jaune 100 g/m²

Typographie

Euclid Flex (Swiss Typefaces)

Bembo (Monotype Design Studio, Francesco Griffo)

Edition

Till Schaap Edition | Genoud / Berne et Le Mont-sur-Lausanne

© 2015 Carmen Perrin, Till Schaap Edition

Tous droits de reproduction, adaptation et traduction réservés pour tous les pays

ISBN: 978-3-03828-040-8



Achévé d'imprimer le 6 février 2015

sur les presses de Genoud Entreprise d'arts graphiques SA

Chemin de Budron D4, 1052 Le Mont-sur-Lausanne

www.genoudsa.ch

pour le compte de l'Association Les amis de Carmen Perrin