

le phare

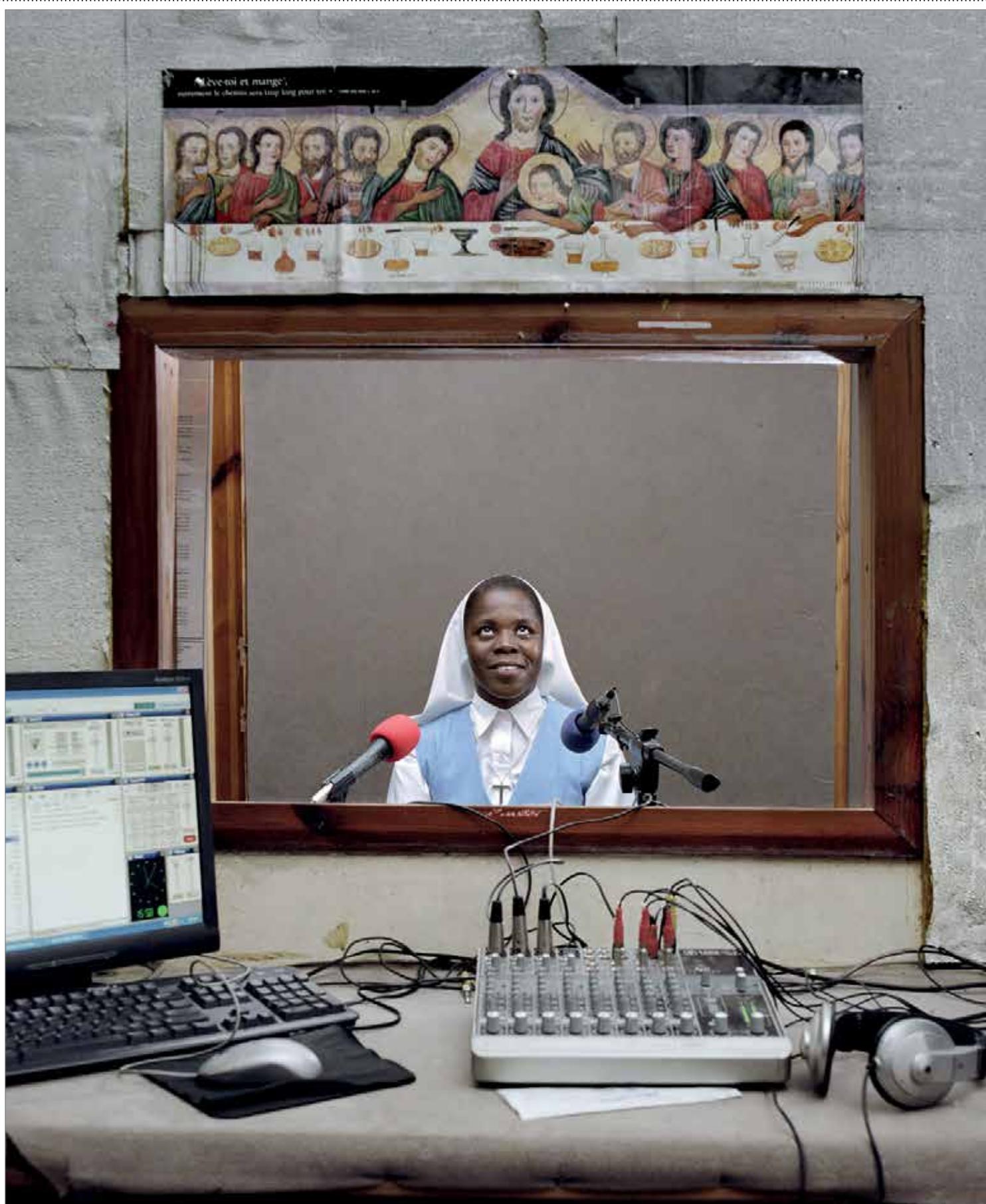
journal n° 15

centre culturel suisse • paris



SEPTEMBRE - DÉCEMBRE 2013

EXPOSITIONS • HEIDI BUCHER • CATHERINE CERESOLE • FLORIAN GERMANN / CINÉMA • CARTE BLANCHE À URSULA MEIER
• CARTE BLANCHE AU FESTIVAL DEL FILM LOCARNO / ARCHITECTURE • DAVID CHIPPERFIELD • NOUVELLES SCÉNOGRAPHIES AU MICR
DANSE / THÉÂTRE • FOOFWA D'IMOBILITÉ • EUGÉNIE REBÉTEZ • PHILIPPE SAIRE • ALEXANDRE DOUBLET / MUSIQUE • THE YOUNG GODS
• CARTE BLANCHE AU KILBI / GRAPHISME • FRANÇOIS RAPPO / PORTRAIT • SAM STOURDZÉ / INSERT D'ARTISTE • RENÉ BURRI



Paolo Woods, State
Sebastião Salgado, Genesis

Deux expositions au Musée de l'Elysée
Du 20 septembre 2013 au 5 janvier 2014

État de Vaud

Musée de l'Elysée
18, avenue de l'Elysée
CH-1006 Lausanne

Radio Men Kontre 95.5 FM, Men Kontre ("United Hands" in Creole) is the radio of the Catholic diocese of Les Cayes. Sister Melianise Gabreus is one of the stars of the radio. Even if there are no official figures, father Elysee, who runs the radio, affirms that Sister Melianise's program on daily life advice is extremely popular among listeners. More than 50 percent of Haitians are illiterate, and only 25 percent have regular access to electricity. But 90 percent listen regularly to the radio. Les Cayes, Haiti.

Sommaire

4 / • EXPOSITION

Heidi Bucher: la mue des espaces

Heidi Bucher

8 / • EXPOSITION

Endless Story

Florian Germann

9 / • EXPOSITION

Rock Memories

Catherine Ceresole

10 / • DANSE / THÉÂTRE

Tapis rouge et paillettes

Eugénie Rebetez

11 / • GRAPHISME

François Rappo: l'endurance des caractères

François Rappo

12 / • ARCHITECTURE

Architecture collective pour l'humanitaire

Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge

14 / • ARCHITECTURE

Deux bâtiments pour un musée

David Chipperfield

15 / • THÉÂTRE

Peter Zumthor, architectures en scène

Hélène Cattin & Anna Hohler

16 / • CINÉMA

Quatre nuits avec Ursula

Carte blanche à Ursula Meier

19 / • CINÉMA

Cinéma de frontière

Carte blanche au 66^e Festival del film Locarno

20 / • THÉÂTRE

Toute la jeunesse (blasée) de Platonov

Alexandre Doublet

22 / • PHOTOGRAPHIE

Citizen Burri

René Burri

23 / • INSERT

René Burri

27 / • NUIT BLANCHE

La partie d'un ensemble

Ingo Giezendanner

28 / • MUSIQUE

Kilbi Festival, à la ville comme à la campagne

Carte blanche au Kilbi Festival, Bad Bonn

30 / • ÉVÉNEMENTS DIVERS

Condensé d'histoire

Footwa d'Immobilité

Président intègre

Christophe Cupelin

Back in the Days

La scène musicale

underground suisse 80's

L'Odyssée, version machinée

Philippe Saire

32 / • PORTRAIT

Sam Stourdzé, l'œil qui écoute

39 / • LONGUE VUE

L'actualité culturelle suisse en France

Expositions / Scènes

41 / • MADE IN CH

L'actualité éditoriale suisse

Arts / Littérature / Cinéma / Musique

46 / • ÇA S'EST PASSÉ AU CCS

47 / • INFOS PRATIQUES

Couverture: Heidi Bucher, *Hautraum (Ahnhaus)*,

vers 1980-1982. © Photo Martin Kugler



Kilbi Festival, Bad Bonn, Dürdingen, 25 mai 2013. © Photo: Patrick Principe

Cartes blanches concertées

La programmation du CCS comporte régulièrement des cartes blanches ou, plus précisément, des cartes blanches concertées. Par cette démarche, nous nous attachons à mettre en lumière l'identité et l'action d'une institution ou d'une structure culturelle suisse que nous apprécions tout particulièrement. Nous le faisons régulièrement avec le Montreux Jazz Festival et le Festival del film Locarno, et nous l'avons fait ponctuellement avec l'école de théâtre La Manufacture, la revue d'art *Parkett*, le far° festival des arts vivants, le théâtre de l'Arsenic, le label musical Two Gentlemen ou les éditions littéraires Zoé. Leurs propositions nous ont permis de composer un contenu mêlant des Suisses à des artistes d'autres provenances, toutes ces institutions travaillant à un niveau international. Elles nous ont également donné l'occasion de découvrir des artistes et des œuvres, de consolider et d'élargir nos réseaux, et de diversifier les sensibilités qui nourrissent notre programmation.

Dans ce programme d'automne 2013, nous proposons trois cartes blanches. La première à Carlo Chatrian, nouveau directeur du Festival del film Locarno, qui compose une sélection de films emblématiques de sa vision du cinéma aujourd'hui. Six séances en deux jours pour esquisser les enjeux artistiques et stratégiques de son « festival de frontières », la plus importante manifestation dédiée au cinéma en Suisse.

La deuxième implique le Kilbi Festival de Dürdingen, qui développe aussi son activité à l'année dans son club le Bad Bonn. Défricheur, pointu, étonnant, convivial, ce festival est très respecté dans les milieux des musiques actuelles. Après le « Kilbi in exile » à Zurich en 2011 et 2012, cette année, le Kilbi se déploie à Paris! Son directeur, Daniel Fontana, a concocté un programme ambitieux et spécialement adapté au contexte parisien.

La troisième concerne une artiste. Après des cartes blanches d'un soir données cette année au plasticien Valentin Carron et à l'écrivain Jérôme Meizoz, c'est à la cinéaste Ursula Meier que nous avons proposé de réfléchir à un projet où elle pourrait constituer une famille artistique possible. Suite à deux ans de discussions intensives et à l'exploration de nombreuses pistes, c'est finalement sur quatre jours que la cinéaste a construit une passionnante plate-forme où se côtoieront des chorégraphes, une photographe, une chef opératrice, un écrivain, un comédien et plusieurs musiciens. Un tel projet est pour nous d'autant plus stimulant qu'il ne serait concevable ni dans un festival de films, ni dans une salle de cinéma.

Ces cartes blanches sont conçues sur la base de concertations avec des personnalités qui excellent dans leur discipline respective. Elles constituent à nos yeux un pan essentiel de notre programmation et nous permettent de proposer des projets inédits labellisés CCS, aussi excitants pour nous que pour nos partenaires de discussion. Nous espérons qu'ils le seront aussi pour vous, tout comme nos autres propositions pour cet automne 2013 qui s'annonce riche en découvertes.

— Jean-Paul Felley et Olivier Kaeser



Heidi Bucher, *Herrenzimmer*, processus de travail, vers 1977-1978. © Photo Hans-Peter Siffert, Winterthur

Heidi Bucher : la mue des espaces

Une fois n'est pas coutume, le Centre culturel suisse dédie une exposition à une artiste décédée. C'est que le travail d'Heidi Bucher apparaît aujourd'hui d'une force, d'une pertinence et d'une radicalité des plus significatives. Cette première exposition en France se focalise sur un corpus d'œuvres et de documents qui offrent une mémoire troublante des maisons fréquentées par l'artiste. — Introduction par Heike Munder et Philip Ursprung, avec des extraits de leurs textes parus en 2004 dans le catalogue d'une exposition présentée au Migros Museum für Gegenwartskunst à Zurich. Traduit de l'allemand par Daniela Almansi

● EXPOSITION

13.09 - 08.12.13
Heidi Bucher

■ « À sa mort en 1993, Heidi Bucher a brusquement disparu de la mémoire du monde de l'art. Ce n'est pas, comme on a coutume de le dire, que les choses "se soient calmées" autour d'elle. C'était le silence absolu. Si Heike Munder, deux décennies plus tard, reprend la discussion sur le travail d'Heidi Bucher, cela soulève des questions. Pourquoi le travail d'Heidi Bucher a-t-il sombré dans l'oubli ? S'agit-il d'un acte de refoulement de la part du monde de l'art ? Est-ce dû au fait que ses objets sont encombrants et composés de fragiles membranes en latex, désormais partiellement endommagées et diffi-

ciles à installer ? Et enfin : en quoi réside l'actualité de ce travail d'un point de vue contemporain ? Sommes-nous en mesure de l'observer dans une lumière nouvelle ? L'objet a-t-il changé ? Continue-t-il à vivre ?

Il serait logique d'expliquer la disparition du travail de Bucher de la mémoire du monde de l'art par le fait que ses œuvres sont inextricablement liées à sa personne, son apparence, sa capacité d'auto-affirmation. Il est en effet frappant de constater que la plupart des textes écrits sur l'art de Bucher dans les années 1970 et 1980 touchaient de très près sa personne. Cependant, ce phénomène s'applique à de nombreux protagonistes de l'art des années 1970, de Jean Tinguely à Bruce Nauman, de Joseph Beuys à Gordon Matta-Clark, de Judy Chicago à Ana Mendieta. La raison en est peut-être qu'en ces années-là, le monde de l'art était plus contrôlable qu'il ne l'est aujourd'hui. Cela pourrait être dû à la focalisation sur le corps humain et à l'aspect performatif de l'art de l'époque. Mais cela pourrait également être dû au fait que critiques et historiens, ne disposant pas de notions adéquates pour décrire ces formes d'art, se contentent (pour ainsi dire) de mettre les artistes au premier plan, pour les idéaliser ou les refouler, pour les déifier ou les diaboliser. En d'autres termes : la focalisation sur la biographie des artistes à moins à voir avec la structure des œuvres de l'époque qu'avec l'incapacité de l'historiographie de se représenter ces œuvres. » [...]

Philip Ursprung, *Interiors : Les espaces fragiles d'Heidi Bucher*, cat. Heidi Bucher, éd JRP|Ringier et Migros Museum, Zurich, 2004.



Heidi Bucher, *Bellevue*, processus de travail, 1988. © Photo Gaechter & Clahsen

Repères biographiques

Heidi Bucher est née en 1926 à Winterthur. De 1942 à 1946, elle fréquente les cours de mode de Johannes Itten, Max Bill et Elsie Giauque à la Kunstgewerbeschule de Zurich. Elle expose dès 1956 à Bâle, puis en 1958 à la World House Gallery de J. B. Neumann à New York, où elle côtoie notamment Hans Namuth ou Karel Appel. En 1960, elle épouse l'artiste Carl Bucher à Zurich. Avec leurs enfants Indigo et Mayo, ils s'installent à Montréal, à Toronto, puis en Californie, où Heidi Bucher expose ses *Bodyshells* et *Bodywrappings* au Los Angeles County Museum of Art en 1972. Elle se lie d'amitié avec l'artiste Edward Kienholz. De retour en Suisse en 1973, Heidi et Carl se séparent. Heidi Bucher expose en 1977 à la galerie Maeght à Zurich puis au Kunstmuseum de Winterthur en 1983. Elle meurt d'une tumeur incurable en 1993. En 2004, le Migros Museum à Zurich redécouvre son travail et présente sa plus importante exposition à ce jour.



Heidi Bucher, vers 1955.

« Pourquoi Heidi Bucher ? » est la question que Philip Ursprung me pose dans son texte. Je voudrais élargir cette question : « Pourquoi Heidi Bucher aujourd'hui ? »

C'est sa création par processus, l'absurdité de ses objets, l'utilisation d'un matériau qui n'est pas fait pour durer, son travail qui peut être lu depuis différentes perspectives selon la phase de réception et la décennie, et aussi la légèreté et la poésie qu'elle développe. L'intérêt de Heidi Bucher pour la métamorphose permanente offre de nombreux thèmes de discussion, du vêtement à la psychologie des espaces et des rêves, en passant par l'architecture. Des travaux basés sur le processus aux discours introduisant le temps de la nature objectale.

[...] Au milieu des années 1970, Heidi Bucher a commencé à plonger de vieux sous-vêtements, des chemises et des jupes dans du latex – leur ôtant ainsi leur fonction de vêtement. Elle a transformé ces moyens de voiler le corps féminin et masculin en une surface picturale presque plate. Le latex qu'elle utilisait pour la fixation est un liquide blanc naturel qui, en séchant, devient de plus en plus dur et foncé. Il prend la couleur de la peau et, par sa souplesse, ressemble également à une seconde peau. Ce processus de « latexification » a un effet de conservation – un peu comme lorsque des insectes sont saisis dans la résine synthétique. Mais qu'est-ce qui amène à ce processus de conservation ? Une codification de souvenirs d'une période allant des années 1920 aux années 1950 ? C'est une période associée à des relations strictement patriarcales et à des punitions domestiques draconiennes. Un passé dont on a essayé de se débarrasser dans les années 1960 et 1970, pour développer une nouvelle conscience de soi.



Heidi Bucher, *Hautraum (Ahnenhaus)* installé dans une excavation, vers 1980-1982. © Photo Vladimir Spacek

[...] Presque simultanément, Heidi Bucher a étendu ses œuvres du trempage d'habits dans la masse de latex à un processus de *Haütung* (« mue ») qu'elle appliquait aux meubles, aux fenêtres, aux portes et à des chambres tout entières.

L'artiste s'est dévoilée à travers les maisons de son passé : le *Borg* (1974-1977), son atelier à Zurich pendant les années 1970, la *Herrenzimmer* (« chambre de maître ») de la maison de ses parents (1977-1979) et de celle de ses grands-parents (1980-1982) à Winterthur. Elle a également travaillé sur des bâtiments historiques comme le *Grande Albergo* (1987) de Brissago, la clinique psychiatrique *Bellevue* (1988) de la famille Binswanger à Kreuzlingen au bord du lac de Constance ou la *Villa Bleuler* (1991) à Zurich, où se trouve aujourd'hui l'Institut suisse d'histoire de l'art. Heidi Bucher revêtait les murs, les plafonds et les sols de toile, puis de latex, puis arrachait cette « peau » comme un tout. Peler ces bâtiments était un processus excessif et difficile qui requérait un grand effort physique.

[...] La *Herrenzimmer* (« chambre de maîtres ») de la maison de ses parents, construite à Winterthur vers 1900, était une pièce typiquement bourgeoise, aux murs ornés de lourds lambris de bois et avec un parquet de chêne. C'était la chambre où était exposée l'impressionnante collection d'armes de son père. Après en avoir retiré la peau, elle l'a suspendue dans des salles d'exposition, conférant une légèreté à cette chambre lourde avec son passé familial implicite. Elle a également entrepris de couvrir d'une peau l'*Ahnenhaus* (« maison des ancêtres »), qui se trouve aussi à Winterthur. En suivant un plan pré-établi, elle a recouvert d'une peau de latex une pièce après l'autre. Après avoir retiré une de ces peaux de pièces, elle l'a fait voler à travers l'air au moyen d'une grue : un procédé qui laisse derrière soi la lourdeur de la pièce. C'était une tentative réussie de délocaliser une chambre, ou plutôt sa reproduction de 25 mètres carrés, et de lui conférer la liberté de l'envol. Une autre peau de pièce, retirée de l'*Ahnenhaus*, a été installée dans une excavation de chantier dont le sol était marqué de sillons comme un jardin zen, permettant ainsi symboliquement à la chambre de faire la paix avec son histoire. Une autre œuvre provient aussi de l'*Ahnenhaus* : le revêtement de peau du sol du corridor de l'entrée. Le résultat était une peau de 10 mètres de long, avec toutes les rayures et entailles que la vie avait laissées dans le carrelage. Heidi Bucher a accroché cette peau de sol comme un trophée au mât de drapeau de la maison et l'y a laissé flotter, comme l'intestin d'un animal.

Plusieurs morceaux de cette peau retirée sont comme une copie, mais emportent avec eux des traces de bois, de mortier et de pigments colorés – les traces de l'utilisation et de l'usure par de nombreuses générations au cours de nombreuses années. Ce qui reste, c'est une pièce « nettoyée » des traces du passé. [...] Mais arrêtons-nous sur la notion de l'image en tant que mémoire de l'espace où se déploient des histoires familiales sur plusieurs générations. Cela signifierait que la *Haütung* ne représente qu'un moment, c'est-à-dire une couche de la libération de l'histoire, et que ce processus doit être répété encore et encore, jusqu'à l'anéantissement de toutes les traces. Ce processus est donc aussi un processus d'appropriation à travers toutes les couches de la patine – et par conséquent, une possibilité de se libérer du passé. La maison peut être possédée à nouveau et écrire une nouvelle histoire. Mais qu'advient-il des peaux enlevées, qui portent les traces du passé comme des tatouages ? Le travail en tant que tel implique-t-il une focalisation sur le processus comparable aux travaux de Gordon Matta-Clark ou de Rachel Whiteread,



Heidi Bucher, vue intérieure de la Villa Bleuler, processus de travail, 1991. © Photo Jean-Pierre Kuhn

où la transformation de la maison est également au premier plan ? Si le processus était l'aspect le plus important, le résultat serait secondaire, mais Heidi Bucher a catalogué et étiqueté toutes les peaux, en fournissant dans certains cas des indications pour l'accrochage. Les maisons deviennent ainsi une archéologie « sobre » d'histoires personnelles. Mais cette archéologie a elle aussi ses limites de durabilité car, comme on l'a appris par la suite, le latex n'est pas du tout un matériau éternel. La lumière et l'air modifient sa consistance et sa couleur. Aujourd'hui, les peaux de pièces ressemblent réellement à de vieilles peaux laissées par une mue. Cela implique une question : Heidi Bucher a-t-elle produit ces œuvres pour qu'elles durent, ou considérait-elle leur importance comme provisoire, ou du moins limitée dans le temps ? De même faut-il s'interroger sur l'importance du processus de *Haütung* en tant que tel. En effet, Heidi Bucher a régulièrement fait documenter ce processus. Ces documentations ne sont pas seulement un témoignage, mais aussi un élément essentiel de l'acte de transformation. » ■

Heike Munder, *L'Écllosion*, cat. Heidi Bucher, éd JRP|Ringier et Migros Museum, Zurich, 2004.

Remerciements

À Mayo et Indigo Bucher, à la galerie Freymond-Guth et au Migros Museum für Gegenwartskunst de Zurich.

Endless Story

Avec l'exposition *Geomental Process Area/Fat City/Paris*, l'artiste Florian Germann plonge le visiteur dans un monde artistique complexe où s'étale un riche tissu d'histoires. — Par Raphael Gygax

Traduit de l'allemand par Daniela Almansi

● EXPOSITION

13.09 - 13.10.13

Florian Germann
Geomental Process Area / Fat City / Paris

Repères biographiques

Florian Germann est né en 1978. Il vit et travaille à Zurich. Son travail expérimental a notamment fait l'objet d'une exposition personnelle au Migros Museum für Gegenwartskunst de Zurich en 2011, accompagné d'un livre édité chez JRP|Ringier. Il est représenté par la Galerie Gregor Staiger de Zurich. Son exposition au CCS est sa première en France.

■ Comme point de départ de son cycle d'œuvres à grande échelle, Florian Germann s'appuie sur des figures historiques comme Napoléon, des motifs mythologiques-fantastiques comme la lycanthropie (du grec *lykos*, « loup », et *anthropos*, « homme », correspondant donc au motif du loup-garou), ainsi que sur des phénomènes naturels ou paranormaux tels que celui du Poltergeist. Il les soumet à une description et à une réécriture entre-tissant moments factuels et fictifs. Du point de vue esthétique et formel, ses installations fonctionnent comme un mélange d'instruments physiques et de sculptures modernistes qui, dans l'espace d'exposition, ressemblent à un agencement expérimental dont les rapports de signification se superposent progressivement, comme un réseau subtil. Les éléments sculpturaux individuels pourraient être décrits comme faisant partie d'un cadre narratif ou comme les points culminants d'un récit. Il s'agit donc moins d'imaginer ces œuvres individuelles en tant qu'objets hermétiques que de reconnaître, quelque part au milieu, les contours du travail. C'est dans ce sens que Germann décrit son propre travail : « Ce que je fais ne correspond pas à une approche scientifique classique, mais plutôt à une ap-

proche intuitive. [...] Je travaille de façon progressive et additive. Je pars d'un point donné et procède de celui-ci au suivant. Cela finit par donner une sorte de schéma de circuit, comme dans un cycle d'alimentation, et anime les énergies spirituelles entre les différentes parties. »

Outre son intérêt pour des figures, motifs et domaines de savoir issus de la littérature, du cinéma, de l'histoire et des sciences qu'il utilise dans ses agencements sculpturaux, un des aspects récurrents du travail de Germann est la transformation des énergies. Ses objets et sculptures – il se sert souvent de métaux tels que le laiton et l'argent – passent fréquemment à travers un processus qui prend la forme d'« actions », et dont le spectateur ne peut que déchiffrer la trace sur les objets mêmes. Ces actions ont généralement lieu dans l'espace d'exposition avant le vernissage, en l'absence du public. Lors de son exposition au Migros Museum für Gegenwartskunst, les spectateurs pouvaient reconstruire mentalement ces actions à partir du décor et des traces restantes. À bord d'un véhicule en forme de table avec une finition en laiton, l'artiste avait parcouru à toute vitesse une sorte de piste qui traversait la salle, et ses réactions corporelles (sueur et urine) étaient restées imprimées comme un souvenir sur la surface du métal fortement oxydé. Dans la trace de vert-de-gris qui en a résulté – ainsi appelle-t-on le processus d'altération des surfaces en laiton et en cuivre suite à leur réaction avec l'atmosphère –, on pouvait reconnaître l'empreinte des fesses et des jambes, l'impression d'un corps sur une surface, le portrait d'un état.

À l'occasion de son projet d'exposition au Centre culturel suisse, l'artiste poursuit son intérêt pour la transformation des énergies, comme l'indique le titre *Geomental Process Area / Fat City / Paris*.

À l'image de ses précédents projets, son point de départ est un processus bien connu en géologie – la sédimentation, c'est-à-dire le dépôt de particules, de liquides et de gaz sous l'effet de la gravité. Ce processus de longue durée produit des structures et des formes qui, dans le cadre du travail de Germann, permettront de créer une ville. Comme matériel, il utilise une résine préparée à partir de la plante de cotonnier. Cette résine se caractérise par la variété de formes qu'elle peut prendre. À l'état solide, elle ressemble à du caoutchouc résistant. À la cuisson, elle devient transparente et reste ainsi quand elle durcit à nouveau. Cela évoque des associations avec les ectoplasmes – la matérialisation d'apparitions fantomatiques – tels que nous les connaissons à partir des films de fantômes. L'artiste va couler des maquettes architecturales qu'il rassemblera ensuite dans une basse cuvette rectangulaire en métal, afin de les couler une seconde fois en une sorte de « splash piece » (pensons aux actions de l'artiste Richard Serra). Le résultat sera la maquette d'une ville translucide, enveloppée dans un « cocon ». Pour Germann, la sédimentation ne constitue pas seulement l'instrument qui donnera forme à son travail, mais est également une métaphore de la pensée qui anime ce cycle d'œuvres. Ainsi les processus cognitifs sont-ils étroitement liés à ce principe – la construction d'un souvenir qui se constitue couche après couche. Ce procédé additif permet une approche subjective à ce qui s'est réellement passé. La *Fat City* de Germann peut donc être décrite comme la reconstruction d'un souvenir – une « ville invisible » à matérialiser avec tous ses secrets. ■

Raphael Gygax est curateur au Migros Museum de Zurich.



WR/*Geomental Process Area II (Blind City Version)*, 2012–2013. © Florian Germann. Courtesy Galerie Gregor Staiger, Zurich



Sonic Youth en concert au CBGB, 13 décembre 1981, New York. © Catherine Ceresole

● EXPOSITION

18.10 - 08.12.13
Catherine Ceresole
Other Music

Le livre *Catherine Ceresole - Beauty Lies in the Eye* (Edition Patrick Frey) paraît au moment de l'exposition.

Rock Memories

Depuis 1979, Catherine Ceresole photographie des concerts. Des fauves de la no wave new-yorkaise aux groupes actuels, ses photos résonnent de l'énergie sauvage de la musique électrique. — Par Emmanuel Grandjean

Repères biographiques

Catherine Ceresole est née en 1956. Avec son mari Nicolas, elle part pour New York en 1979 où elle photographie et se lie d'amitié avec bon nombre d'artistes et de musiciens du *downtown* dont Sonic Youth, Christian Marclay ou encore Liquid Liquid, qui illustrent leurs pochettes d'albums et divers projets des clichés de la Suisse. Son travail a fait l'objet de plusieurs expositions (Circuit à Lausanne, galerie Saks à Genève ou encore une collaboration avec l'artiste lausannois Francis Baudevin au Centre culturel suisse de Paris en 2011) et publications (*No Wave*, *Sonic Youth - Chaos imminent*). Elle vit et travaille à Rolle et à Majorque.

■ La mémoire du rock no wave vit à Rolle. Dans une maison cossue près du lac Léman, où elle occupe le rez-de-chaussée avec son teckel à poil dur, ses milliers de négatifs soigneusement archivés et la collection de vinyles de son mari Nicolas avec lequel Catherine Ceresole décide en 1979 de quitter la tranquillité vaudoise pour le tumulte de New York. Histoire d'aller puiser à la source une musique électrique qui ne passait pas en Suisse. Trop pointue. Trop punk, surtout. « À part les Stones qui jouaient à Berne, c'était le désert. Le Paléo n'existait pas, ni le Gurten, ni la Dolce Vita », explique la photographe qui s'envole donc pour l'Amérique, officiellement pour faire une école de preneur de son. Officieusement, il s'agit pour le couple d'aligner chaque soir après l'étude le plus de concerts possible. « On devait partir deux semaines, on est resté dix ans. Avant notre départ, j'avais reçu un petit appareil, un truc pour touriste qui prenait des images en couleurs. Je l'ai embarqué à un concert. C'est là que j'ai eu l'idée de le sortir et de prendre une photo de ce que j'avais devant moi. »

Personne ne pense alors à immortaliser les performances des Swans, Glenn Branca, Lydia Lunch ou encore Sonic Youth qui vont durablement changer la face de l'underground. Bruitiste, dissonante et improvisée, la no wave lâche ses fauves sur la new wave et ses harmonies sagement troussées. Son premier cliché ? « Suicide et Johnny Thunders au Peppermint Lounge en 1981 », répond du tac au tac celle qui conserve une mémoire phénoménale des dates, des noms et des lieux. « Un mois plus tard, le type qui gérait le label 99 Records me signale un groupe épataant qui se produisait au CBGB. Il s'appelait Sonic Youth. C'était leur deuxième concert. On devait être six dans la salle. » Catherine Ceresole fait comme d'habitude : elle dégaine son appareil, se pose devant la scène et mitraille les musiciens. Sauf que cette fois, elle va montrer ses tirages aux intéressés. « Thurston Moore a adoré. Il trouvait que je sentais bien

la musique. On ne pouvait pas me faire plus beau compliment. Ça m'a encouragée à continuer. » D'autant que le guitariste de la jeunesse sonique fait passer le mot : il y a dans le coin une Suisse qui prend les jeunes groupes en photo. C'est le dé clic. Catherine Ceresole enchaîne les prises de vues. Jusqu'au jour où Lydia Lunch pique une crise. Dérangée par les crépitements du flash, la chanteuse la plus trash de la scène new-yorkaise stoppe net son concert. « J'ai d'un coup décidé de travailler exclusivement en lumière naturelle et en noir et blanc. » Pour impressionner la pellicule, elle pousse la sensibilité de son film dans ses derniers retranchements. Ce qui donne ce grain si particulier à ses tirages, qui dégagent une énergie sauvage, la beauté magnifique du rock en train de se faire. « Je me suis toujours considérée comme une dilettante, pas comme une photographe pro et encore moins comme une artiste. Ma motivation a toujours été le plaisir et faire plaisir. Je donnais systématiquement mes images aux groupes, qui les utilisaient ensuite pour leur promo. En échange, Nicolas et moi recevions des disques et des pass pour assister aux concerts *backstage*. »

Depuis quinze ans, le retour en vogue des *eighths* pousse Catherine Ceresole à ouvrir ses archives. Elle prête ses clichés pour des livres, les expose en galerie et dans les centres d'art contemporain. « Cela dit, je n'ai jamais pensé que ces images seraient un jour montrées ou publiées. Pour moi, il s'agissait avant tout de souvenirs. »

Au CCS, elle présente une large sélection de photos « prises de 1981 à nos jours, aussi bien à New York qu'ailleurs en Europe ». Un choix qui vise à rendre compte de la densité de la production, de l'énergie, de l'engagement et de la fidélité sur trente ans de la photographe envers les musiciens, dont plusieurs sont devenus culte. Sa première monographie, éditée chez Patrick Frey et qui rassemble 400 images, paraît simultanément à l'exposition. Car revenue en Suisse en 1991, Catherine Ceresole n'a pas pour autant « raccroché ». Elle continue d'impressionner sur pellicule des groupes d'ici mais aussi les anciens jeunes loups de New York devenus rock stars lorsqu'ils tournent dans la région. « Nous ne sommes jamais retournés là-bas. L'occasion ne s'est jamais présentée. On y a vécu des moments fabuleux. Ce qui s'appelle la chance d'être au bon endroit au bon moment. » ■

Emmanuel Grandjean est journaliste spécialisé dans le design et l'art contemporain et rédacteur en chef du magazine DADI.

Tapis rouge et paillettes

Après *Gina*, solo où elle disait son envie de s'exprimer, Eugénie Rebetez revient au CCS avec *Encore*, un spectacle dans lequel la danseuse interroge le star system à travers un tourbillon de propositions.

— Par Marie-Pierre Genecand

● DANSE / THÉÂTRE

19 - 22.11.13 / 20 H

Eugénie Rebetez

Encore (création 2013/60')

Tous les artistes ne font pas ce qu'ils sont ou, plutôt, ne sont pas ce qu'ils font. Avec Eugénie Rebetez, jeune danseuse aux formes généreuses, impossible de distinguer le spectacle de la personne. Car, comme le confesse cette Jurassienne de 29 ans dans sa deuxième création, *Encore* : elle est la fille qui joue sur scène et qui, chaque soir, joue avec sa vie. En réalité, cet aveu, elle ne le dit pas, mais elle le chante, et fort joliment, en s'accompagnant d'un piano miniature. Car oui, Eugénie, n'est pas qu'une danseuse plantureuse à la gestuelle raffinée, une *swiss fat diva* comme elle se surnommait avec humour dans son premier spectacle, *Gina*. Elle est aussi chanteuse, mime, acrobate, comédienne et musicienne. Et n'est jamais autant elle-même que lorsqu'elle souffle dans sa trompette juchée sur des patins à roulettes. Humour, dérision, poésie burlesque, explosivité : Eugénie Rebetez cumule tous les talents et les module avec un sens aigu de la légèreté. Lorsqu'au printemps 2010, la Suisse romande a découvert *Gina*, son premier solo, le charme a tout de suite opéré. Le public rencontrait une tornade d'aisance âgée de 26 ans qui subjuguait par sa liberté de ton et la puissance de sa présence. Qu'elle danse un solo désarticulé sur « Casta diva », ou qu'elle fasse semblant d'avaler des ampoules allumées, la jeune femme fascinait par son univers peuplé de visions et de rire, et par sa générosité. Chez Eugénie Rebetez, aujourd'hui comme hier, il y a à la fois la précision et la rigueur apprises auprès du duo d'acrobate et de musicien, Zimmermann et de Perrot, avec lequel elle a collaboré. Et, à la fois, il y a la fantaisie débridée, l'envie d'allumer la scène et la salle dans un même élan de poésie décomplexée.

Douce folie et rapidité d'enchaînement

Dans *Gina*, sa première pièce, la jeune femme disait en substance : « Je suis une artiste qui a envie de s'exprimer avec ses rondeurs et rêve de célébrité ». L'humour pouvait parfois se teinter d'obstination, le rire de gravité. L'affaire était dense et intense. Avis d'orage. Dans *Encore*, son deuxième opus créé à Zurich en février dernier, le ton est plus léger. Tapis rouge, ballon géant, patins à roulettes, ciel étoilé, chapeau haut-de-forme trop grand qui lui tombe sur les yeux, micro caché dans un sac pailleté, tirade dans un américain bobo parfait... la diva sidère par sa douce folie et sa rapidité à enchaîner les propositions burlesques sans jamais s'installer.

C'est surtout cet aspect, la fluidité, qui frappe dans *Encore*. Cette multiplicité de pistes qui donne le tournis, cette manière de ne jamais épuiser le filon exploré. Mal reçue, cette rapidité pourrait passer pour de la versatilité. En réalité, Eugénie Rebetez qui se sait talentueuse, semble souhaiter toujours rester dans ce moment de grâce, mais aussi de fragilité, où l'idée naît. Elle passe de début en début, d'ébauche en ébauche et donne à voir le dessin esquissé plutôt que le tableau achevé. Du coup, le spectacle peut sembler un peu superficiel. Mais ce serait oublier l'immense charme de la jeune femme. Sa nature solaire, son contact sidérant avec le public, sa facilité à interpeller un spectateur et à lui confier la responsabilité de la soirée... Eugénie Rebetez est un personnage. Bien sûr, vu sa corpulence et sa présence, la diva rappelle l'humoriste suisse Zouc lorsqu'elle prend l'accent du Jura. Mais elle ne s'installe pas dans ce souvenir pourtant si apprécié. Elle enchaîne avec un solo dansé sur du Purcell, du Strauss et du Vivaldi et propose un travail de dos et de bras si raffiné qu'on oublie qu'un instant auparavant, elle nous faisait glousser.

Que dire encore sur *Encore* ? Que ce spectacle est une belle réflexion sur le star system. Ce principe qui veut que certaines personnes flambent, mais ne brûlent pas. Eugénie Rebetez joue sur le paradoxe. Elle fourmille, scintille, souffle le chaud et le froid dans cette digression aérienne dont elle est l'étoile, mais, au fond, on sent que le foyer est constant, fourni, vaillant. On sait intuitivement que cette fille de Mervelier, petit village du canton du Jura, est née pour durer. *A star is born.*

Marie-Pierre Genecand est critique au *Temps* et à la RTS.



Eugénie Rebetez. © Augustin Rebetez



DR

François Rappo : l'endurance des caractères

C'est une fin d'après-midi estivale au Buffet de la Gare à Lausanne. François Rappo déboule en trombe sur la terrasse, comme auréolé d'un halo frais et énergique. Il vient de boucler une virée de sept heures en vélo à travers quelques contrées montagneuses. — Par Joël Vacheron

● GRAPHISME

JEUDI 31.10.13 / 20 H

François Rappo

Conférence

« La majorité des coureurs ordinaires sont avant tout motivés par un but personnel, qui consiste en général à parcourir telle distance en un temps donné. En d'autres termes, la fierté (ou ce qui ressemble à la fierté) qu'éprouve le coureur de fond à être allé au bout de sa course reste pour lui le critère fondamental. » Dans son fameux ouvrage autobiographique *Portrait de l'auteur en coureur de fond*, Haruki Murakami évoque de manière particulièrement didactique comment la course à pied s'est immiscée comme une nécessité indissociable de son processus créatif. Difficile de ne pas se rappeler les enseignements de l'écrivain japonais, quand on connaît la place qu'occupent les épreuves d'endurance dans la vie de François Rappo. Autrefois alpiniste chevronné et aujourd'hui cycliste invétéré, les anecdotes évoquant l'étendue de ses prouesses et sa résistance physique sont légion. Autant de sagas qui ont largement participé à nourrir la dimension « mythique » qui, malgré lui, entoure son implication dans l'histoire du design graphique. Créateur de polices de caractères désormais classiques, pédagogue influent auprès de plusieurs générations d'étudiants et exégète réputé pour l'intransigeance proverbiale de ses prises de position, il ne fait aucun doute que François Rappo fait partie des rares « maîtres » du design helvétique encore en activité.

Sa passion remonte à 1964, il n'a alors qu'une dizaine d'années, lorsque la ville de Lausanne accueillait l'Exposition nationale. Du logo dessiné par Armin Hofmann aux diverses affiches de promotions, le design graphique

bénéficiait d'une forte visibilité tout au long de l'événement. À cette époque, l'International Typographic Style était une référence mondiale et cet événement hors du commun lui a permis de prendre conscience des perspectives qui s'ouvraient dans ce secteur. Il décide très tôt de se laisser porter par cette vocation : « J'ai toujours aimé dessiner, mais, plutôt que l'illustration, je me suis immédiatement tourné du côté de la typographie.

Cependant, à cette époque, cette discipline n'était pas enseignée à Lausanne et j'ai commencé par faire du lettrage pour faire des titres, des logos, etc. Ces filières n'étaient pas du tout populaires, mais je savais que je voulais en faire mon métier. » Du même coup, il fait partie de cette génération, peut-être la dernière, contrainte de se frotter à toutes les étapes de cette discipline sur le point de subir de profonds remaniements. Cette situation transitoire a certainement contribué à aiguïser l'intérêt qu'il a toujours porté à l'histoire du design graphique. Après s'être beaucoup intéressé aux théories postmodernes, ses recherches l'ont progressivement poussé à se concentrer sur la pérennisation du graphisme dit « helvétique » : « J'ai très vite été frappé par la durabilité et la cohérence de ce qu'on appelle le modernisme suisse. C'est pourquoi j'ai déjà commencé à le revisiter durant les années 1980. D'abord en achetant des livres puis, avec des amis, nous avons essayé d'approfondir un peu ces structures graphiques. C'était peu de temps avant l'avènement des Mac... À partir de là tout s'est transformé. » La fraîcheur et l'expérimentation qui marquent le début des années 1990 constituent un moment charnière dans lequel il jouera un rôle central. Il y avait « un vrai transfert » qui devait redéfinir en profondeur les pratiques et les standards habituellement associés à la discipline.

Lorsqu'il est d'humeur loquace, ce qui n'est pas toujours cousu de fil blanc, François Rappo déploie une érudition et manipule la rhétorique en virtuose. Ses sujets de prédilection débordent largement des codes traditionnels du dessin de caractères. Quelquefois, il s'offre le luxe de quelques incartades qui ne manquent pas de piquant : « J'essaie d'envisager la typographie du point de vue de l'utilisateur », indique-t-il plein de malice. « Plus particulièrement à travers les niveaux de connexions "physiques" qui peuvent s'établir pendant l'acte de lecture. À mon avis, une fonte s'apprécie à travers ces mouvements, à travers ses courbes, à travers toute une gamme d'expériences sensorielles. À mon avis, une bonne fonte se définit surtout à travers l'étendue des champs des perceptions optiques qu'elles peuvent générer auprès des consommateurs. Par exemple, il y a tout un discours sur Helvetica affirmant qu'il s'agit d'un caractère neutre et fonctionnel. Pour ma part, je pense surtout qu'il s'agit d'un caractère hallucinogène. »

Joël Vacheron est journaliste indépendant basé à Londres.



DR



La chambre des témoins, architecte Shigeru Ban. © MICR, photo Alain Germond

Architecture collective pour l'humanitaire

Le Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge de Genève a rouvert ses portes avec une exposition permanente conçue par trois architectes venus d'horizons différents, Shigeru Ban, Diébédo Francis Kéré et Gringo Cardia. — Par Mireille Descombes

■ À l'extérieur, mise à part l'entrée désormais en sas, tout est pareil. La mue architecturale du Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (MICR) de Genève est tout intérieure. Mais quelle mue ! Grâce au Japonais Shigeru Ban, au Burkinabè Diébédo Francis Kéré et au Brésilien Gringo Cardia, grâce également aux Suisses de l'atelier oï de La Neuveville qui ont coordonné les projets des trois architectes internationaux et réalisé les espaces communs, c'est un passionnant et émouvant voyage à travers *L'Aventure de l'humanitaire* – le titre de l'exposition permanente – qui s'offre aux visiteurs. Des visiteurs qui remarqueront aussi le logo dessiné à la main et au crayon, et plus largement la nouvelle identité visuelle conçue par la prestigieuse agence de graphisme Intégral Ruedi Baur Zurich.

Le monde et l'humanitaire ont changé. Inauguré en 1988, le MICR se devait lui aussi d'évoluer. À la tête de l'institution depuis 1998, son directeur Roger Mayou a donc choisi d'abandonner l'approche chronologique et historique jusqu'alors privilégiée pour adopter un point de vue cette fois-ci thématique. Au terme d'un long processus de réflexion, trois problématiques se sont imposées : « Défendre la dignité humaine », « Reconstruire le lien familial », « Limiter les risques naturels ». S'agissant de faire une exposition et non un livre, il était capital que ces sujets puissent être traités en trois dimensions. « Il était impératif que ces thématiques concernent, ou puissent concerner, chacun d'entre nous, insiste Roger Mayou. Nous ne voulions en aucun cas d'une exposition où les Occidentaux viennent regarder le reste du monde souffrir. Il fallait à tout prix sortir du regard un

peu trop eurocentriste qui avait prévalu jusque-là. » Très tôt dans la réflexion s'est en outre imposée l'idée d'un fil rouge constitué par douze témoins filmés qui accueillent les visiteurs et les accompagnent dans leur parcours, rappelant « que la relation humaine est au cœur de l'action humanitaire ».

Pour mettre en œuvre cet ambitieux programme, un concours sur invitation a été organisé. Avec pour objectif de confronter des regards provenant d'horizons culturels différents. Chaque architecte devait travailler sur tout l'espace de l'ancienne exposition permanente et sur les trois thématiques, en sachant qu'il pourrait être appelé à n'en réaliser qu'une. Le pari était audacieux, il a réussi. Avec Gringo Cardia, Diébédo Francis Kéré et Shigeru Ban, on se trouve face à trois riches personnalités venues de trois continents différents, dont chacune apporte avec elle ses références, ses matériaux fétiches et ses préoccupations, tout en restant ouverte au dialogue.

La section « Défendre la dignité humaine » de Gringo Cardia est sans doute la plus théâtrale des trois. Ce qui n'est guère étonnant au vu du parcours de son auteur. À la fois designer, graphiste, architecte, curateur et scénographe, ce Brésilien (né en 1957) a réalisé aussi bien des pochettes de disques que des décors de théâtre, des expositions ou des projets architecturaux. Pour Genève, il a imaginé un pied géant qui littéralement foule des images de terreur et d'oppression. Une manière très efficace de rappeler que le respect de la dignité humaine est un long processus comportant des avancées, des reculs et constamment de nouveaux défis. Plus loin, le scénographe a créé une sorte de cabinet de curiosités contemporain dont le décor géométrique se creuse de niches où sont hébergés différents objets astucieux et émouvants réalisés par des prisonniers et offerts, par eux, aux délégués de la Croix-Rouge. Et bien sûr, comme chacun de ses confrères, Gringo Cardia nous offre sa

chambre des témoins où, dans son cas, le public est invité à poser sa main sur celles de Najmuddin Helal, Carla Del Ponte, Emmanuel Jal et Adriana Valencia pour déclencher son récit.

Consacré au thème « Reconstruire le lien familial », le parcours de Diébédo Francis Kéré (né en 1965 au Burkina Faso, établi aujourd'hui à Berlin et lauréat de nombreux prix) est plus architectural. Il s'articule autour de moments très forts, à la fois bouleversants et sobres. Après avoir franchi un rideau de chaînes qui nous renvoie à l'implacable froideur du monde et à la fragilité de nos attachements, après avoir longé l'impressionnant fichier constitué par l'Agence internationale des prisonniers de guerre, on se trouve soudain face à une haute tour sur laquelle sont accrochés des centaines de portraits d'enfants victimes de la tragédie rwandaise. Diébédo Francis Kéré souhaitait réaliser cette construction en pisé, un matériau qu'il a beaucoup utilisé en Afrique, mais qui s'est avéré, dans ce cas, trop cher et trop lourd. Pour le remplacer, on a donc utilisé du béton de chanvre dont l'aspect visuel est assez proche et qui correspond bien au goût de l'architecte pour les matériaux locaux et naturels. Des matériaux principaux qui sont, à l'image des liens familiaux, vitaux et essentiels.

Pour évoquer l'urgence de « Limiter les risques naturels », on ne pouvait trouver plus adéquat que Shigeru Ban. Fameux pour son engagement lors de catastrophes naturelles, consultant auprès du Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés, ce grand architecte japonais (né en 1957 à Tokyo) possède à son actif de nombreuses réalisations, dont le Centre Pompidou de Metz. À Genève, il reprend un matériau qui lui est cher, les tubes de carton, pour construire les murs, le plafond, et ainsi subtilement modeler l'espace. Outre un grand jeu interactif baptisé *Ouragan* et un petit cinéma, les visiteurs y découvrent trois théâtres optiques – *Cyclone*, *Tsunami* et *Latrines* – de l'artiste français Pierrick Sorin, mettant en scène de façon décalée les gestes qui peuvent sauver lors de catastrophes. Une approche ludique qui rappelle, comme l'a souhaité le directeur Roger Mayou, qu'outre l'émotion, l'humour et le plaisir ont aussi leur place au Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge.

Chaque espace est différent. La cohérence du tout est pourtant parfaite. Un sens de l'équilibre et du dialogue que l'on doit à l'intervention fine, subtile et rigoureuse d'Aurel Aeby, d'Armand Louis et de Patrick Reymond d'atelier oï. Coordinateurs du *masterplan* de la nouvelle exposition permanente, les trois architectes suisses ont servi d'intermédiaires entre les scénographes et les gens du musée, et ainsi réussi à mener à bien une création collective inédite et qui relevait indéniablement du pari.

Chargés parallèlement de concevoir et de réaliser les espaces communs (réception, boutique et aires de circulation) ainsi que le Focus d'actualité, les trois complices d'atelier oï ont abordé ce mandat en « archéologues » respectueux de l'existant. En l'occurrence, un bâtiment monolithique des années 1980 à la trame très forte et rigide. Pour se glisser dans cette structure orthogonale et l'habiter sans la dénaturer, ils ont imaginé des cloisons faites de lames de bois massif aux découpes ondulées qui permettent, par un léger glissement, de varier le degré d'opacité et de transparence des parois. Un parti pris sensuel et tactile que prolonge un sol coulé couleur rouge terre. Certains y verront peut-être une métaphore du sang qui circule dans les veines et donc de la vie. Une belle image, en tout cas, pour un musée qui se veut résolument tourné vers l'espoir. ■

Mireille Descombes est journaliste culturelle au magazine *L'Hebdo*.



Les enfants du Rwanda, architecte Diébédo Francis Kéré. © MICR, photo Alain Germond



La chambre des témoins, architecte Gringo Cardia. © MICR, photo Alain Germond



Espace de la boutique, architectes atelier oï. © MICR, photo Alain Germond



Projet pour le Kunsthhaus de Zurich. © David Chipperfield Architects

Deux bâtiments pour un musée

L'architecte anglais David Chipperfield a conçu l'extension du Kunsthhaus de Zurich. Monumentale par la taille, mais respectueuse de son environnement. — Par Mireille Descombes

● ARCHITECTURE

MERCREDI 30.10.13 / 19H
David Chipperfield

Cycle *Musées suisses / Nouvelles architectures*

Conférence sur le projet pour le Kunsthhaus Zurich et autres musées.

Au Centre Pompidou, grande salle.



« Au premier regard, nous avons tout de suite vu qu'il s'agissait d'un bureau ayant de l'expérience dans la construction des musées », se souvient Christoph Becker, le directeur du Kunsthhaus de Zurich. Le jury du concours ne s'était pas trompé. En choisissant l'Anglais David Chipperfield (né en 1953 à Londres) pour réaliser l'extension de la prestigieuse institution alémanique, il a misé sur l'un des meilleurs bureaux d'architectes du moment, responsable entre autres de la magnifique, subtile et très juste reconstruction du Neues Museum de Berlin partiellement détruit pendant la Seconde Guerre mondiale.

Contrairement à d'autres de ses confrères, l'architecte David Chipperfield – qui possède aujourd'hui des bureaux à Londres, Berlin, Milan et Shanghai – ne se revendique pas d'une architecture radicale ou spectaculaire. Il préfère parler permanence, substance, sens, tout en rappelant qu'un bâtiment n'est jamais un objet isolé, qu'il s'inscrit toujours dans une culture plus vaste. Autant dire que la simplicité, voire une certaine « normalité » ne lui font pas peur. Pas plus du reste que les matériaux bruts et les structures apparentes. La lumière joue également un rôle clé dans sa réflexion, en particulier dans le cadre des musées, de même que la place et le bien-être des usagers. Enfin, le bureau David Chipperfield Architects aime mettre en avant son respect « des programmes et des budgets ».

Volume géométrique imposant, compact, mais raffiné avec sa façade en pierre rythmée de lames, le nouveau bâtiment du Kunsthhaus répond à un programme ambitieux et exigeant. D'où sa taille et son coût : 147 millions d'euros. Avec une surface totale au sol de 23 300 m², dont 5 000 m² d'exposition sur deux niveaux, il accueillera notamment l'art à partir des années 1960 et abrite-

ra, dans un second étage rythmé de panneaux de laiton et bénéficiant de la lumière zénithale, la prestigieuse collection privée Emil G. Bührle spécialisée dans l'impressionnisme et les débuts de la modernité. Pour les architectes, il s'agissait donc de concevoir des espaces à la fois souples et structurés, adaptés aux nouvelles formes de la création contemporaine comme à un art plus traditionnel. Tout en se démarquant de la classique enfilade, ces salles permettent néanmoins au public de se repérer aisément, grâce aux ouvertures en façade.

Un bel outil pour les conservateurs ? Un lieu de délectation pour les amateurs d'art exigeants ? Certes, mais pas seulement. Le nouvel édifice se veut un cadeau pour tous les Zurichois et leurs hôtes. Desservi par deux entrées principales, mais de fait accessible par les quatre côtés, conçu comme un lieu de rencontre et de passage, le hall central sera accessible à tous, gratuitement, même en dehors des heures d'ouverture du musée. On y trouvera aussi les habituels ateliers de médiation artistique, une boutique, un café et une grande salle pour événements et réceptions, transformable si nécessaire en salle d'exposition. Généreusement baigné par la lumière zénithale et dominé par les coursives qui longent les étages, il reliera agréablement la Heimplatz où se trouve l'ancien bâtiment et le jardin de l'Art au nord.

Inauguré en 1910, le Kunsthhaus de Zurich, construit par Karl Moser, n'en est pas à son premier agrandissement. Le premier date de 1925, dû à Moser lui-même. D'autres seront réalisés en 1958 par les frères Pfister et en 1976 par l'architecte Erwin Müller. Le projet confié à David Chipperfield fait un pas de plus puisqu'il quitte la maison mère, à laquelle il reste relié par un passage souterrain, pour prendre son autonomie et s'imposer, sans timidité ni fausse modestie, dans une zone en pleine transformation. Ensemble, les deux édifices constitueront ainsi ce que l'on désigne comme le « Nouveau Kunsthhaus », un musée « conçu pour l'art et le public du XXI^e siècle ».

Pris en otages entre différents groupes d'intérêt et confrontés aux diverses craintes des habitants, les architectes n'ont pas toujours eu la tâche facile. Ils ont cependant réussi à expliquer leurs choix. Le projet a été accepté en votation populaire en novembre 2012 et l'inauguration est prévue pour 2017. La preuve que, même quand ils modifient le visage et les usages d'une ville, les bâtiments respectueux, intelligents et bien conçus savent se faire comprendre. ■

Peter Zumthor, architectures en scène

Dire l'espace, montrer l'architecture. On pourrait ainsi résumer en deux propositions le projet théâtral *Ein Gebäude sein – être un bâtiment*, de la Compagnie Un tour de Suisse, fondée par la comédienne Hélène Cattin et la critique de danse et d'architecture Anna Hohler. Le matériau textuel est celui des conférences de Peter Zumthor, qui, contacté pour l'obtention des droits, déclara n'avoir jamais imaginé que celui-ci puisse donner lieu à un spectacle. — Par Francesco Della Casa

● THÉÂTRE

MARDI 17, MERCREDI 18
ET JEUDI 19.09.13 / 20 H

Hélène Cattin
& Anna Hohler
*Ein Gebäude sein –
être un bâtiment*

d'après *Penser l'architecture*
de Peter Zumthor
(2012 / 60' / 1^{re} française).

À la Fondation Suisse
Cité internationale universitaire
de Paris



■ Tout d'abord, il fallait un texte, publié en plusieurs langues dans un très beau petit livre¹. L'architecte grison, tel l'ébéniste qu'il a d'abord été avant de devenir architecte, est taiseux, économe. Pas un mot plus haut que l'autre, une voix qui devient comme une rumeur tranquille, familière. Dans ses conférences, nulle trace des citations puisées dans le prêt-à-porter de l'intellectualisme, qui trop souvent encombrant les communications de confrères soucieux d'épater la galerie. Mais la capacité unique à transmettre l'expérience et la matérialité de l'espace, la perception patiente du temps et de la lumière, puis à en restituer la saveur et la disposition, d'une manière si simple que l'auditeur s'ébahit de ne l'avoir pas imaginée plus tôt. Ébahie, Hélène Cattin l'a immédiatement été, elle qui ne connaissait rien de l'œuvre de l'architecte, mais qui d'emblée a su repérer la richesse théâtrale de sa langue.

Il s'agissait ensuite de concevoir la dramaturgie. L'idée de reproduire le dispositif de la conférence a tout de suite été écarté, comme celle d'incarner l'architecte. Il en est résulté un effet inattendu, celui du burlesque, par le recours à deux personnages. L'une volubile, la voix de Peter Zumthor dans un corps de femme, celui

d'Hélène Cattin, capable de dire ce texte et sa musique en plusieurs langues, d'illuminer le regard de l'architecte. L'autre muette, dans le rôle du comparse, ne s'exprimant que par gestes, jouant de la musique ou finissant par s'endormir. Un rôle domestique, tenu par Anna Hohler, qui s'exprime ici dans son sens étymologique : est domestique ce qui concerne la *domus*. Ce dédoublement en deux personnages permet de faire percevoir l'espace, par le geste et par la parole, de créer des télescopes imprévus, qui déclenchent le rire. Qui aurait pu s'imaginer que Peter Zumthor, l'architecte de la chapelle de Sumvigt, des bains de Vals ou de l'ermitage du Bruder Klaus, puisse faire rire ! Une surprise qui n'est, au fond, pas si incongrue : Georges Bataille a montré qu'entre le rire et le sacré, il existe une relation essentielle.

Restait la question de la scénographie. Là encore, la réflexion se fonde sur une décision radicale : ce spectacle pourra se jouer partout, sauf dans un théâtre ; dans un entrepôt, une bibliothèque, un ancien dépôt de sel, une tannerie, le musée de Bregenz dessiné par Zumthor, une halle de locomotives, un couvent ou une usine d'extincteurs. Cette contrainte volontaire repose sur un ressort théâtral essentiel, le déroulement du spectacle devant permettre de révéler l'espace dans lequel il est performé. Ce qui implique de concevoir une scénographie sans cesse réadaptée aux caractéristiques de chaque lieu, de se plier au nomadisme, de limiter la jauge pour que chaque spectateur puisse devenir acteur à part entière de la mise en scène. Cette radicalité a pour corollaire une difficulté accrue dans le montage de la tournée, chaque lieu devant être analysé au préalable, ses espaces décortiqués.

Néanmoins, le périple du spectacle *Ein Gebäude sein – être un bâtiment* continue à se déployer dans l'Europe entière, d'un édifice remarquable à l'autre, en passant du français à l'allemand et à l'espagnol. Il sera à Paris les 17, 18 et 19 septembre, au pavillon suisse de Le Corbusier à la Cité universitaire, grâce à l'accueil du Centre culturel suisse de Paris. ■

1. Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, éditions Birkhäuser, 2008

Francesco Della Casa est critique d'architecture, architecte cantonal à Genève, membre du comité de rédaction de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*.



Ein Gebäude sein – être un bâtiment, joué au Kunsthaus de Bregenz, 2012. © Philipp Ottendörfer



Ursula Meier. © Claude Dussex

Quatre nuits avec Ursula

La réalisatrice suisse investit le CCS pour y dévoiler ses influences, ses inspirations et son travail. — Par Thierry Méranger

● CINÉMA

05 - 08.11.13 / 20H

Carte blanche à Ursula Meier

■ C'est une captivante invitation que nous adressent Ursula Meier et le Centre culturel suisse. La jeune cinéaste est devenue en quelques années et quelques films d'envergure – à ce jour, trois longs, trois courts et deux documentaires, merveilles d'équilibre inconstant et d'intranquillité sereine – l'une des figures phares du cinéma européen. Facile, croit-on au premier abord, de saisir les enjeux d'une carte blanche offerte à une artiste qui a toujours pris le parti, du premier opus confidentiel, *Le Songe d'Isaac*, au succès international de *L'Enfant d'en haut*, d'ancrer images, sons et scénarios au sein de familles dont la force et la fragilité ont toujours été concurremment les caractéristiques essentielles. Les choix aujourd'hui proposés au public dépassent pourtant de loin l'illustration de cette thématique pour creuser le paradoxe inhérent à l'exercice : le principe de la carte blanche implique bel et bien le désir paradoxal d'« élire les siens » en jouant sur la réversibilité du processus créatif et les échanges qu'il implique. À y regarder de plus près, en effet, la cinéaste, comme la plupart de ses personnages, semble avoir toujours « choisi » sa famille. La proposition qui lui est faite et la séduisante réponse qu'elle lui apporte vont en ce sens. Bien au delà de l'hommage convenu à des figures tutélaires, la cinéaste va ainsi, pendant quatre soirées, faire danser, parler, jouer, chanter, exposer... celles et ceux qui ont nourri sa passion créatrice et dont il y a tout lieu de penser – dût la modestie de la réalisatrice de *Home* en souffrir – qu'ils ont aussi, en retour, su se nourrir d'elle.

Au commencement était – et sera – le corps. Ne faut-il pas rappeler que l'art d'Ursula Meier est d'abord, dans une élasticité primitive que n'aurait pas reniée le pionnier Muybridge, un cinéma d'avant les mots qui organise chaque séquence comme une chorégraphie et fascine par sa mise en scène du mouvement ?

Ne faut-il pas aussi souligner que, plus subtilement que le ferait un cinéma de montagne ou de plaine, le travail de la cinéaste s'attache toujours à un mouvement

perpétuel, épousant une dynamique de la pente qui s'interdit de considérer l'ascension, la chute ou le retour sur ses bases comme une fin en soi ? S'il y a du Sisyphé en Ursula, c'est sans doute d'abord parce qu'il y a quelque panache à se saisir du roc pour l'amener à chaque fois à un point d'instabilité qui causera sa chute et le précipitera, *in fine*, dans un nouvel élan ascensionnel. Deux solos de danse ont ainsi été choisis pour ouvrir le feu. Thomas Lebrun, qui a naguère travaillé avec la réalisatrice sur l'une de ses *Six Order Pieces*, semble suggérer, comme l'affirmait Spinoza, que « nul ne sait ce que peut un corps ». Cindy Van Acker, quant à elle, fait de la lumière un partenaire capable de décomposer et de recomposer ce même corps. Que ce double jeu chorégraphique annonce un échange avec Agnès Godard n'est pas pour nous étonner. La célèbre chef opératrice, collaboratrice fidèle de Claire Denis, est devenue en deux films, *L'Enfant d'en haut* et *Home*, la complice et le regard d'Ursula Meier. Celle dont la science et les sens savent capter un idéal rapport aux corps – devenus « modèles » au sens bressonnien du terme – et à la lumière. Rapport à jamais fantasmé à travers cette formule de la cinéaste qu'on jurerait échappée d'un entretien avec David Cronenberg : « Je voudrais ne jamais lâcher les corps et, si je le pouvais, je traverserais la peau et filmerais à l'intérieur... »

Il est étonnant de constater combien l'œuvre de la troisième convive de la table ronde fait écho à cette réflexion. Sœur de sang, la photographe Sabine Meier est d'abord l'initiatrice, comme les historiens du cinéma se plairont à le souligner dans quelques années en rappelant les propos de sa cadette : « C'est la première personne qui m'aît regardée avant que je regarde moi-même. J'ai été son premier modèle photographique, puis filmique. Sans elle, je ne ferais pas de cinéma. » Mais l'auteur de la série *Portrait of a Man*, projetée au Centre culturel suisse, est avant tout une artiste dont l'œuvre ne cesse de dialoguer avec celle de la cinéaste. Sans doute parce que les impressionnantes séries de Sabine, à la fois abstraites et narratives (celle qui est ici montrée revendique l'inspiration de Dostoïevski), traquent l'humain en se jouant de la profondeur de champ et de la géométrie du paysage. La carte blanche révèle ainsi, via le travail de l'aînée des Meier, l'importance de la photographie dans l'imaginaire d'une sœur qui avoue



La Constellation consternée: L'étoile jaune, Thomas Lebrun. © Frédéric Iovino

Image extraite du film *Home* d'Ursula Meier, 2008. © DR

ne préparer ses films qu'à partir d'images arrêtées, dont le potentiel – parce que le cliché fige le temps dans la spéculation d'un avant et d'un après – ne cesse de la fasciner et de nourrir son imaginaire. Les échappées belles de Sabine Meier permettent aussi de comprendre comment nombre de genres cinématographiques s'inscrivent en filigrane dans le cinéma d'Ursula. Si la plupart de ses films paraissent ancrés dans un réalisme très concret qui définit d'emblée des décors et un milieu clos – des pistes d'athlétisme aux télécabines des stations de sports d'hiver – chaque opus fonctionne bel et bien sur le mode du conte ou de la fable. Oscille entre rêve et cauchemar. Propose enfin de fulgurants glissements – l'art de la pente, toujours – vers d'imprévus vertiges. C'est ainsi que le Simon « d'en haut », casqué et sanglé dans sa tenue de skieur cosmonaute, n'est pas si loin des envahisseurs de science-fiction dont les silhouettes débarquent dans *Home*. Que le documentaire *Autour de Pinget* est d'abord l'évocation d'un romancier

Image extraite de la série *Portrait of a Man*. © Sabine Meier

sans visage, dont l'existence paraît presque aussi fantomatique que celle des écrivains qu'il invente. Que les intrigues de toutes les fictions se muent imperceptiblement en énigmes et en enquêtes, recueillant différents témoignages qui proclament d'emblée leur nécessaire et impossible synthèse...

Le choix de donner à entendre les textes d'Antoine Jaccoud, compagnon d'écriture depuis le bien nommé *Des épaules solides*, ne peut dès lors que faire sens. Si le cinéma d'Ursula Meier a longtemps été réticent à inviter les mots, le choix des monologues de *Des journées à regarder les choses* révèle au moins autant sa conception de l'image que le statut qu'elle accorde à la parole à l'écran. Il n'y a pas de vérité. Ou, comme le rappelait Pirandello, chacun la sienne. De fait, l'enjeu des films d'Ursula Meier est bien la variation des points de vue et le travail de confrontation qu'elle laisse au spectateur, interprète unique, pluriel et légitime. De son propre aveu, les mots font désormais d'autant moins peur à la

*Monoloog*, Cie Greffe/Cindy Van Acker. © Isabelle Meister



John Parish en concert au Private club, à Berlin, le 15 avril 2013. © Gaelle Beri

cinéaste que ceux de l'auteur lausannois se fondent, apaisés, avec ses propres regards en même temps qu'ils s'affirment dans toute leur force percussive. Ursula a d'ailleurs su, au fil des montages, surmonter semblable défiance à l'égard de la « musique de film » – *Home* reposait ainsi sur une mosaïque d'emprunts mélodiques.

John Parish, compagnon de route de PJ Harvey et producteur d'albums de Tracy Chapman, Dionysos, Eels, Dominique A ou Arno, a permis à *L'Enfant d'en haut* de trouver sa voix. Ce sont certaines de ses compositions pour le film que le musicien anglais interprétera avec son groupe à l'occasion des deux derniers soirs, en y adjoignant d'autres thèmes écrits pour des longs-métrages comme ceux de la réalisatrice belge Patrice Toye. Gageons que le ciné-concert programmé saura respecter le souhait qui a présidé à l'écriture de la partition épurée de *L'Enfant d'en haut* : de même que la direction d'acteur procède chez Ursula Meier d'un rapport organique au corps, la musique relève pour elle d'un lien physique à l'instrument, dont la mécanique doit se laisser entendre à travers chocs, aspérités et frottements. Naturellement situé au confluent de ces deux exigences, le chant ne saurait être absent du programme.

Ce sont les mots et les accords de *Blanche* qui nous guideront à deux reprises vers la performance de John Parish. Soulignons à quel point la jeune femme, multi-talenteuse, se joue, comme Ursula, de toutes les frontières. Suisse et belge, héritière de la grâce pop et de la chanson francophone, elle peut se prévaloir d'un parcours d'actrice, d'auteure et d'interprète qu'il n'est pas interdit d'ériger en symbole, d'autant qu'à l'instar de John Parish, la chanteuse semble revendiquer la double proposition d'immersion et de distance qui fonde l'œuvre, d'ores et déjà fascinante, d'Ursula Meier. Si l'invitation au songe alliée à la plus stimulante des réflexions caractérise son parcours de cinéaste – et sa carte blanche – nous devons cependant nous résigner à une forme de frustration : quatre nuits ne suffiront pas à parcourir l'archipel intime et généreux d'une créatrice unique. Elles n'en seront que plus précieuses. ■

Thierry Méranger est journaliste aux *Cahiers du cinéma*.

MARDI 05.11 / 20 H

20 h : CCN de Tour / Thomas Lebrun *La Constellation consternée: L'étoile jaune* (danse, 10')

20 h 30 : Cie Greffe / Cindy Van Acker *Monoloog* (danse, 25')

21 h : Table ronde *Une histoire de corps* avec **Agnès Godard** (chef opératrice), **Sabine Meier** et **Ursula Meier**

22 h : *Home* d'**Ursula Meier** (2008, 1h 37)

MERCREDI 06.11 / 20 H

20 h : Lecture des monologues *Des journées à regarder les choses* (2002-2013) d'**Antoine Jaccoud**, écrivain, dramaturge et scénariste suisse, qui a coécrit les deux longs-métrages d'Ursula Meier.

21 h 30 : *L'Enfant d'en haut* d'**Ursula Meier** (2012, 1h 40)

JEUDI 07.11 ET

VENDREDI 08.11 / 20 H

20 h : Blanche

Musicienne belgo-suisse, Stéphanie Blanchoud évolue dans un univers aux sonorités anglo-saxonnes.

21 h : *Screenplay* de **John Parish** (ciné-concert) Musicien et producteur anglais connu pour ses collaborations avec PJ Harvey, John Parish propose un concert autour de ses BO, dont celle pour le dernier film d'Ursula Meier.

05 - 08.11.13

Présentation dans le foyer de la série de photographies *Portrait of a Man* (*Rodion Romanovitch Raskolnikov*) de **Sabine Meier**.



Blanche. © Amy Malloy

Image extraite du film *L'Enfant d'en haut* d'Ursula Meier, 2012. © DR

Cinéma de frontière

Carlo Chatrian, directeur artistique du 66^e festival de Locarno, nous explique sa vision du cinéma.

● CINÉMA

MARDI 24 ET MERCREDI
25.09.13 / DE 18 H À 23 H

Carte blanche au
66^e Festival del film
Locarno

au Nouveau Latina
Programme complet
sur www.ccsparis.com



■ Locarno est, pour moi, un festival de frontière. Un festival qui essaie de réfléchir à ce qui existe aux confins du spectre du cinéma, qui regarde aux extrémités du plan pour saisir cette part de hors-champ qui polarise la scène. Cela est arrivé maintes fois dans l'histoire du festival : je pense au néoréalisme italien à la fin des années 1940, ou bien au cinéma de l'Europe de l'Est dans les années 1960, ou encore au cinéma russe à la fin des années 1980. Ou, plus récemment, à la nouvelle vague iranienne ou chinoise. Chaque fois, Locarno s'est porté comme endroit de liberté qui donnait la parole à ces cinéastes dont parfois l'activité dans leur patrie

était devenue impossible ou dangereuse. Aujourd'hui, le sens de cette idée d'avant-garde est légèrement dévoyé : il ne s'agit plus d'être présent avant les autres aux quatre coins du monde, mais plutôt d'avoir la volonté et la possibilité de donner de l'espace et du relief à des films, des réalisateurs, des productions que l'on néglige ou que l'on ne prend pas suffisamment en compte. Il s'agit aussi de parler de frontière comme d'une image et non pas de séparation mais comme une ligne qui unit, qui fait rencontrer, culture, langages, territoires différents et distincts.

Je sais que le mot « frontière » évoque un endroit perdu, un lieu isolé ; et c'est une réalité pour le moins éloignée de ce qu'est Locarno : une manifestation qui occupe une place centrale dans le système des festivals. C'est aussi une image étrangère à la générosité de son large public, celui qui chaque soir se donne rendez-vous sur la Piazza Grande – arène qui accueille jusqu'à 8 000 spectateurs – mais aussi celui qui, jour après jour, peuple le FEVI – la salle principale du festival, qui avec ses 3 000 places permet aux professionnels et aux cinéphiles de profiter – sans queue ou accès prioritaires – de la programmation des films en compétition. Pour cela, depuis des années, le festival a choisi de témoigner de son activité de recherche par une programmation qui accueille aussi le cinéma reconnu en tant que tel, un cinéma qui ne se réduit pas à un pur spectacle, même s'il en a tous les atouts, qui ne sépare pas divertissement et intelligence.

Fidèles à la tradition du festival et à notre désir de franchir les barrières, nous avons cherché, cette année encore, à faire dialoguer le cinéma du passé et celui du présent, le cinéma indépendant et les productions *mainstream*, le documentaire et la fiction, l'essai et le film expérimental. L'unique impératif que nous nous sommes fixé a été de travailler dans la diversité, de la pousser à l'extrême jusqu'à faire émerger un discours contradictoire.

Le programme cinématographique présenté au CCS a pour but de proposer une image du festival de Locarno et de son travail de découverte sans se superposer à la dernière édition qui au moment où j'écris est encore à venir. Ce programme se compose de quatre films tirés du programme de la 66^e édition et de deux œuvres qui nous ont paru significatives dans le panorama du cinéma suisse. Il s'agit de deux œuvres premières dont l'une est une fiction et l'autre un documentaire. Ensemble elles proposent une belle image de cette idée de frontière comme lieu de rencontre des opposés évoquée tout à l'heure. *Até ver a luz* de Basil da Cunha nous déplace à Lisbonne, dans un quartier peuplé par la communauté créole. Son protagoniste, Sombra, est un dealer, dont le grossiste commence à douter de la fidélité. Plus que l'histoire, ce qui prime c'est l'imaginaire que ce jeune cinéaste genevois arrive à mettre en place. *Hiver nomade* de Manuel von Stürler est le voyage en compagnie de Carole et de Pascal, de 3 ânes, 4 chiens et 800 moutons dans une transhumance hivernale au cœur de la Suisse romande. Tous les deux témoignent de paysages en mutation, que ce soit dans la campagne suisse où les pâturages laissent la place aux routes et aux maisons ou dans une ville européenne qui recèle des bulles de cultures différentes. Une fiction qui s'appuie sur une matière brute et très ancrée à un endroit unique, et un documentaire conçu comme un film d'aventures et écrit presque en entier par le cinéaste après avoir accompli la même transhumance.

Feux croisés qui nous parlent d'un cinéma sans barrières et d'un dialogue qui se donne comme l'instrument pour mieux voir dans les choses du monde et mieux le comprendre. ■



Image extraite du film *Até ver a luz* de Basil da Cunha, 2013.



Image extraite du film *Hiver nomade* de Manuel von Stürler, 2012.

Alexandre Doublet, *Il n'y a que les chansons de variété qui disent la vérité* – *Perfect Day*. © Nora Rupp

Toute la jeunesse (blasée) de Platonov

Il n'y a que les chansons de variété qui disent la vérité: en trois spectacles – à voir ensemble ou séparément –, Alexandre Doublet conduit une troupe de jeunes comédiens, entre pop-rock et désabusement, dans les méandres de *Platonov*, pièce de jeunesse d'Anton Tchekhov : huit heures de bonheur théâtral. — Par Pierre Lepori

● THÉÂTRE

01 - 03.10.13 / 20H
ET EN INTÉGRALE LE
05.10.13 / 13H

Alexandre Doublet

Il n'y a que les chansons de variété qui disent la vérité (2012 / 1^{re} française)

■ Drôle de pièce que ce *Platonov* – qui ne s'intitule même pas ainsi. Une liasse de feuilles griffonnées à 18 ans par Anton Tchekhov (1860-1904), sans page de garde, que le frère de l'auteur désigne dans une lettre par le titre *L'Absence des pères*. Destinée, après une vaine tentative auprès d'une comédienne de l'époque, à dormir dans un coffre jusqu'à la mort du désormais célèbre dramaturge. Vingt-deux personnages qui se dépêtrent dans une intrigue qui n'en est pas une, englués dans l'ennui de la province russe postféodale, entre faux départs, rêves bâclés et actes manqués. Dans un désordre bavard, tous les thèmes du grand Tchekhov – sa mélancolie désabusée, existentielle et métaphysique – sont déjà là, d'où peut-être la fascination avec laquelle un nombre impressionnant de metteurs en scène contemporains s'est emparé de ce brouillon exquis et déraisonnable. Chacun à sa manière : Jean Vilar, en coupant le premier acte et ses badinages autour d'un jeu d'échecs (*Ce fou de Platonov*, 1956) ; Patrice Chéreau, en entraînant une troupe de jeunes comédiens dans une aventure destinée à glisser de la scène au film (*Hôtel de France*, 1987) ; Jacques Lassalle, en confiant une nouvelle

traduction, discutable mais truculente, à l'auteur franco-libanais Serge Rezvani (*Platonov. Le Fléau de l'absence des pères*, 2003). Auxquels s'ajoute, dans un esprit fron-deur, la version pop-rock et labyrinthique du jeune metteur en scène franco-suisse Alexandre Doublet : huit heures de *Platonov*.

Son attitude face à ce (non) classique est iconoclaste dès le titre, qui emprunte à une réplique lancée par Fanny Ardant à Gérard Depardieu dans *La Femme à côté de François Truffaut* : « J'écoute uniquement les chansons, parce qu'elles disent la vérité ; plus elles sont bêtes plus elles sont vraies ; d'ailleurs, elles ne sont pas bêtes... Qu'est-ce qu'elles disent ? Elles disent... : "Ne me quitte pas", "Ton absence a brisé ma vie", ou "Je suis une maison vide sans toi". "Laisse-moi devenir l'ombre de ton ombre" ou bien "Sans amour on n'est rien du tout"... ». C'est Kathy (Katia), la servante de la maison Voïnitsev, qui cite ces mots, dans les monologues ouvrant chaque épisode de la trilogie. Celle-ci prend les allures d'une série télé sophistiquée : *Perfect Day* (adaptation du premier acte), *Sweet Dreams* (deuxième acte), *Sunday Morning* (fusionnant les actes III et IV).

Sur un ton désabusé, les neuf interprètes – qui reprennent parfois à leur compte les répliques orphelines d'autres personnages sacrifiés par la dramaturgie – se présentent face au public pour raconter leur histoire : celle d'une famille et d'une maison à la campagne, où un jeune enseignant cynique et pleutre (Platonov), tout en étant marié avec Sacha, séduit tour à tour la femme de son meilleur ami (Sophia), la patronne des lieux (Anna Petrovna) et une jeune étudiante malade (Maria Grekova). Un personnage multiple, charmeur et veule, dans une pièce à rebondissements touffue qui chante la mélancolie d'une génération et d'une époque (alors que son héros n'a que 27 ans, et l'auteur 18).

Dans l'adaptation de Doublet, les noms sont modernisés, voire changés : Sergueï devient Serge, Michail

Michel, Ossip Dylan, avec un clin d'œil au style *soap* ; et la dramaturgie, qui laisse une part à l'improvisation et aux *running gags*, est résolument « ouverte », tout en gardant des pans entiers du texte d'origine. Ce sont les chansons, bêtes et mièvres mais touchant une corde secrète du spectateur amusé, qui rythment une comédie de l'aveu narcissique et de l'ennui contemporain. L'atmosphère *eighties*, un peu « adulescente », est trouée par des saillies déchirantes de désespoir. On retrouve dans ce procédé scénique – savant dosage d'accélération et de stupeurs mélés – une écriture de plateau pour laquelle Alexandre Doublet regarde la scène contemporaine européenne, où de jeunes troupes de comédiens traduisent à la fois leur trouble générationnel et les tribulations de personnages d'une autre époque : on pense à *Un ennemi du peuple* d'Ibsen par Thomas Ostermeier, à *Ivanov-Re/Mix* d'Armel Roussel (et Tchekhov) et surtout aux *Petits-Bourgeois* de Gorki par Jette Steckel. La référence n'est pas anodine : des structures de production permanentes comme la Schaubühne ou le Deutsches Theater de Berlin favorisent une alchimie tout à fait particulière des comédiens sur scène, une présence et une énergie qui se développent dans la durée (des répétitions mais aussi du spectacle). C'est pour cette raison que *Il n'y a que les chansons de variété qui disent la vérité...* a été élaboré et présenté en trois étapes. Chaque épisode garde son indépendance, son rythme et sa couleur, tout en participant à la création d'un spectacle « total » qui épuise acteurs et spectateurs dans un épanchement parfaitement adapté à la mollesse oblomovienne de la pièce de Tchekhov. Cette « tragédie qui flotte dans un temps trop large » (pour reprendre la géniale définition de Françoise Morvan) trouve dans la relecture d'Alexandre Doublet – et dans le jeu des comédiens-chanteurs capables d'une mise à distance pop – une dimension dramaturgique fulgurante : « *Platonov* est la meilleure expression de l'incertitude de notre

époque », clame un personnage de la pièce à propos de son protagoniste. Mais pour goûter ce flottement, le spectateur est convié à une traversée théâtrale charnelle et musicale, en compagnie de comédiens farouchement habités qui se dissolvent peu à peu dans leurs personnages (ou est-ce le contraire ?). Et dans le brouillon fou d'une pièce de jeunesse de l'immense Tchekhov.

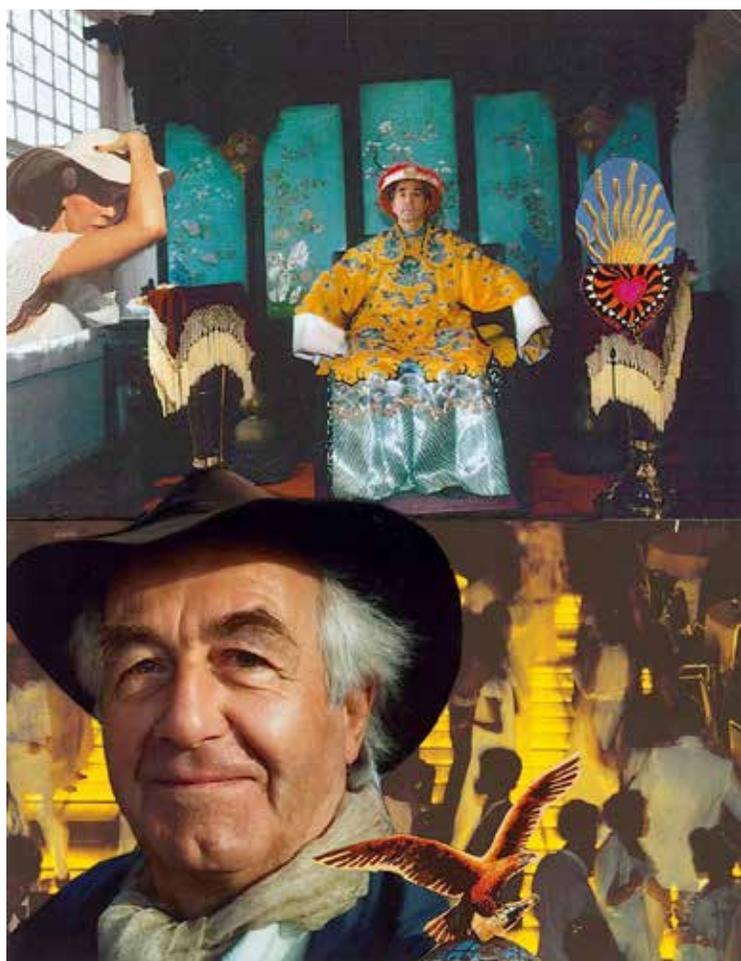
Alexandre Doublet

Né à Abbeville en 1980, Alexandre Doublet travaille en Suisse depuis son diplôme de comédien en 2007 à la Manufacture –, Haute École de théâtre de Lausanne. Après quelques expériences d'assistantat (notamment avec Claire Lasne Darcueil et Marielle Pinsard), il fonde sa compagnie, en se lançant immédiatement dans le projet démesuré d'une trilogie inspirée du *Platonov* de Tchekhov : « J'avais envie de travailler avec un même groupe de comédiens sur plusieurs années, car je craignais la routine : je ne voulais pas proposer à chaque saison une production différente et un nouveau projet, avec l'obligation d'un résultat. » Tout en travaillant sur d'autres chantiers (au Festival de la Cité, au Centre Dramatique Poitou-Charentes,...), Alexandre Doublet présente son *Platonov* en plusieurs étapes au Théâtre de l'Arsenic de Lausanne et sur d'autres scènes romandes, entre 2008 et 2012. L'intégrale de *Il n'y a que les chansons de variété qui disent la vérité* a été présentée au Théâtre Les Halles – à Sierre – que Doublet codirige avec Denis Maillefer – et lors de la journée de clôture du festival de La Bâtie de Genève en 2012. « Il s'agit presque d'une performance, lance le metteur en scène. Les comédiens doivent avoir une présence extrême, jusqu'à oublier de réfléchir à ce qu'ils disent. Tout comme les spectateurs, qui doivent se laisser aller dans une expérience scénique un peu folle. » ■

Pierre Lepori est historien du théâtre, chroniqueur à la Radio Suisse (RSI/RTS) et fondateur de la revue *Hétérographe*.



Alexandre Doublet, *Il n'y a que les chansons de variété qui disent la vérité* – Sweet Dreams. © Nora Rupp

Collage par René Burri pour le magazine *Le Monde* 2, 2004. © René Burri

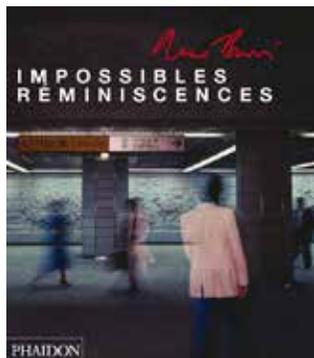
Citizen Burri

Insatiable voyageur, le photographe René Burri vient de fêter ses 80 ans et garde sa soif de rencontres et de projets. Il installe sa fondation au Musée de l'Élysée, inaugure une nouvelle exposition au domaine de Penthes à Genève et sort un livre. Chapeau monsieur Burri. — Par Dimitri Beck

● PHOTOGRAPHIE

JEUDI 14.11.13 / 20 H
René Burri

Grand entretien avec Sam Stourdé (directeur du Musée de l'Élysée à Lausanne). À 19h, signature à la librairie du livre *Impossibles réminiscences* (Éditions Phaidon).



■ À deux pas de Paris, à Ivry-sur-Seine, René Burri a son petit coin de paradis. Dans l'entrée de son appartement, deux portemanteaux coiffés de Borsalino saluent le visiteur. Le salon s'ouvre, lumineux, sur une large baie vitrée. En terrasse, le photographe termine son petit-déjeuner. « Assieds-toi face à la mer », dit-il accueillant. Devant nous, en plein air, deux palmiers encadrent une grande photo de plage sépia, collée sur un mur de couleur.

« Je gère ma double vie. Une en couleurs. L'autre en noir et blanc. Plus la vidéo et le graphisme. » René Burri est multiscartes. Il change d'outil et de moyen d'expression aussi souvent que de chapeau. « Picasso a bien eu plusieurs périodes... Je ne veux pas m'enfermer dans un genre unique. » Il est libre, René. Libre comme un oiseau, comme celui, blanc sur fond bleu, en vol dans son salon. « C'est de Georges Braque. Ce n'est pas un vrai [rires], juste une reproduction en grand format. » Libre et anticonformiste. « J'ai soutenu Martin Parr pour qu'il entre à Magnum. Je voulais mettre du sang neuf. Ça n'a pas été facile. Henri Cartier-Bresson avait une idée bien arrêtée de la photographie et de l'agence : faire des images avec la lumière ambiante seulement, les attraper à la sauvette. La couleur n'était pas sa "cup of tea". Il nous a appris quelque chose d'essentiel, l'équilibre dans le cadre. Il prenait nos photos, les retournait dans tous les sens. Même à l'envers, l'image devait tenir comme un bateau dans une mer agitée. »

Burri a toujours eu l'œil. « Dans la ferme de mon grand-père, quand j'étais gamin, j'attrapais les mouches en vol. Cette dextérité, je m'en suis servi pour attraper des photos avec mon appareil. » Dès ses 13 ans, en 1946, il photographie Winston Churchill debout dans la voiture qui le mène à l'Université de Zurich où il prononce le discours « Europe lève-toi ! ». Cette première photo est un acte fondateur.

Un cigare célèbre

René Burri est né en 1933 à Zurich. « Jeune, je rêvais de découvrir le monde. Pendant la guerre, la littérature m'a aidé au moment des bombardements. » Entre 1949 et 1953, il étudie à l'école des Arts appliqués de sa ville natale. « C'était un peu la vie de bohème, mais nos professeurs [Hans Finsler et Johannes Itten, *ndlr*] nous ont appris la rigueur de la lumière et inculqué le sens du détail. » Attentif mais imprévisible. « J'ai un peu l'impression d'être comme Sancho Panza sur son âne qui d'un seul coup saute sur un cheval et devient Don Quichotte. J'ai le sens de l'indépendance. » Et il sait aussi être tenace. « J'ai poursuivi pendant plusieurs années Picasso avant de pouvoir le photographier. » Un jour, à Nîmes, l'imprévu se passe. Le maître, superstitieux, lui propose de s'asseoir avec ses amis pour éviter d'être treize à table. Burri était là au bon moment.

En 1955, la rencontre avec Werner Bischof, l'un des membres fondateurs de Magnum, change sa vie. L'agence vend à *Life* son premier reportage sur une école suisse pour sourds et muets. Parlant allemand, Burri devient le spécialiste pour la presse américaine en Allemagne. L'éditeur français Robert Delpire publie son travail *Les Allemands*, après celui d'un autre Suisse, Robert Frank, sur *Les Américains*. À côté du reportage, René Burri immortalise les grands artistes : Alberto Giacometti, Pablo Picasso, Yves Klein, Le Corbusier. Il est fasciné. « Petit, je faisais des châteaux de sable. Il y a toujours un mec qui venait pour les casser. Dans la vie, il y a ceux qui détruisent et ceux qui construisent. » Burri en a fait le thème de sa dernière exposition à Genève, *Utopia*.

« J'étais un de ceux qui voyageaient le plus à l'agence. » Amérique du Sud, Asie, Moyen-Orient, René Burri a couru le monde et l'actualité pour les plus grands magazines dont *Look*, *Stern*, *GEO*, *Paris Match*, *DU*. « On peut devenir un citoyen du monde avec un passeport suisse », s'amuse-t-il avec une touche d'humour anglais, mâtiné d'un léger accent suisse-allemand.

Dans une vie de photographe, il y a des images qui collent à la peau. Pour Burri, c'est celle du portrait de Che Guevarra avec son cigare à Cuba en 1963. Mais aussi la vue en plongée des hommes marchant sur le toit d'un gratte-ciel à São Paulo, avec la ville en contrebas. Ou encore, ces soldats américains dans un club en Corée du Sud en 1961...

En noir et blanc, Burri a l'œil du journaliste. En couleurs, sa vision est plus abstraite et ressemble à un songe. Pour son dernier livre, *Impossibles Réminiscences* (éd. Phaidon), René Burri a réfléchi sept ans afin de trouver la bonne séquence. « Il ne fallait pas chercher à raconter une histoire. Finalement, les tons et les couleurs font les liens. » Dans son bureau, les armoires métalliques côtoient des caisses de vin en bois remplies de tirages classés par thème. Au milieu de ses archives, se baladent des tortues en bois, en métal, en papier de toutes les tailles. « À 5 ans, j'ai dessiné une tortue. Depuis j'en fais la collection. J'en ai au moins 500. C'est un symbole de longévité en Asie. La tortue a un sens incroyable de l'orientation. Je suis fasciné par cette vie sous la carapace. » René Burri possède une autre collection à laquelle il tient, les chapeaux. Sa carapace à lui. ■

Dimitri Beck est rédacteur en chef de *Polka Magazine*.