

Interview de André Ducret (AD)

L'interview a eu lieu le 11 octobre 2011 à Genève. Les questions ont été posées par Melissa Rérat (MR).

Transcription : Stéphanie Levis.

André Ducret, Docteur en sociologie, actuel Professeur associé du Département de sociologie de l'Université de Genève, de 1984 à 1990 Secrétaire général de l'Association du Centre d'art contemporain Genève, né à Fribourg en 1950.

Melissa Rérat (MR) : Bonjour Monsieur Ducret. Je vais d'abord vous poser quelques questions sur votre parcours et tout premièrement une question assez simple : En quelle année et où êtes-vous né ?

André Ducret (AD) : Je suis né à Fribourg, en Suisse, le 31 décembre 1950.

MR : Vous n'avez donc pas toujours vécu à Genève ?

AD : Mes parents sont venus à Genève pour le travail de mon père quand j'avais cinq ou six ans. J'ai donc vécu à Genève depuis 1956 et y suis pratiquement resté toute ma vie, si l'on excepte un séjour que j'ai fait à Grenoble pour ma thèse de doctorat entre 1976 et 1979.

MR : Vous avez, selon mes recherches, obtenu votre licence à l'Université de Genève, puis votre thèse de doctorat à l'Université de Grenoble 2. Sur quoi portait votre recherche de doctorat ?

AD : Il s'agissait d'un sujet qui m'a valu passablement de problèmes car il était à cheval entre l'histoire de l'art et la sociologie. Il se trouve que mon épouse est Néerlandaise, je suis passablement allé en Hollande dès 1972 et par la suite. J'ai ainsi eu l'occasion de beaucoup m'intéresser à la peinture de [Piet] Mondrian et au mouvement *De Stijl*. Cela m'a énormément intéressé d'un point de vue, à la fois, esthétique et sociologique, et j'ai décidé d'en faire une thèse. A l'époque, les écrits de Mondrian étaient très peu traduits en français et ils ne le sont toujours pas dans leur intégralité aujourd'hui. Il existait bien sûr des travaux en histoire de l'art, notamment ceux d'historiens de l'art hollandais comme Hans L. C. Jaffé ou Carel Blotkamp. En France, on peut citer Yve-Alain Bois et aux Etats-Unis, Nancy J. Troy. De mon côté, et à l'époque, je croyais possible de développer une « sociologie des œuvres » et j'ai donc essayé de porter un regard sociologique sur l'œuvre de Mondrian. Je l'ai fait pour ma thèse à Grenoble et de manière assez solitaire parce qu'il n'y avait pas vraiment de personnes compétentes avec qui parler de cette question-là. Au départ d'ailleurs, j'étais parti à Grenoble pour faire un troisième cycle en urbanisme, mais après une année sur place, je suis revenu à la sociologie, avec toute une école qui, à Grenoble, travaillait autour de la question de l'imaginaire, de la création, avec des personnes comme Gilbert Durand ou Pierre Sansot. On pouvait dialoguer avec ces gens-là, mais ils n'étaient pas qualifiés en histoire de l'art et, surtout, ils n'avaient aucun intérêt ni, d'ailleurs, de goût pour l'artiste, le courant artistique et la période qui m'intéressait. La situation était donc un peu difficile à

gérer, pour moi, mais je l'ai fait en finissant par soutenir en 1979 une thèse de troisième cycle en sociologie avec un jury dans lequel il y avait Pierre Sansot, André Bruston, qui est devenu par la suite responsable de la recherche urbaine en France, ainsi que Pierre Gaudibert, qui était le conservateur du Musée de Grenoble, l'un des rares musées de province qui ait fait très tôt une place à la modernité, et Anne Cauquelin, qui était à la fois sociologue et philosophe et avait un peu de sensibilité pour les questions qui m'intéressaient. Mais ma position, à l'époque, était plus que périlleuse et quelque peu hybride parce qu'aux yeux des historiens de l'art, je risquais alors de passer pour un chercheur de seconde main tandis qu'aux yeux des sociologues, avec le sujet que je m'étais choisi, je ferais nécessairement un mauvais sociologue. Ce n'était donc pas un très bon départ dans la carrière académique !

MR : Cela s'expliquait-il par le fait qu'à cette époque, la branche ou le domaine de la sociologie de l'art n'existait pas encore ?

AD : Non car il existait bien en France sous une double tutelle : celle de Raymonde Moulin, qui avait fait sa thèse sur le marché de la peinture en France et ensuite créé, à Paris, le Centre de sociologie des arts, à l'Ecole des hautes études en sciences sociales, et celle de Pierre Bourdieu, engagé dans un travail de longue haleine visant à fonder une « science des œuvres culturelles » d'où est né, plus tard, l'ouvrage *Les Règles de l'art. Genèse et structure d'un champ littéraire* (Paris : Seuil, 1992). Il s'agissait là de deux possibilités, deux voies offertes pour développer ce domaine en France, avec autour de ces deux « mandarins », plusieurs chercheuses et chercheurs appartenant à la même génération que la mienne et qui sont, aujourd'hui, des figures majeures de la sociologie des arts en France : Nathalie Heinich, Pierre-Michel Menger ou Antoine Hennion notamment. L'une des perspectives que m'a ouverte ma thèse est précisément d'avoir monté, dans les années 1980, et avec le regard plus au moins bienveillant des mandarins de l'époque, un réseau de sociologues de l'art au sein de l'A.I.S.L.F. (Association Internationale des Sociologues de Langue Française), ceci avec la complicité de Daniel Vander Gucht, à Bruxelles, et Nathalie Heinich, à Paris. Ainsi, du Bulletin du G.R.E.S.A. (Groupe de réflexion en sociologie de l'art) publié à l'Université Libre de Bruxelles par Daniel est sortie, dès 1991, la revue *Sociologie de l'art*, d'abord publiée par les Editions de La Lettre volée et, aujourd'hui toujours, par les Editions L'Harmattan, à Paris, sous le titre *Opus-Sociologie de l'art* sous la direction de Florent Gaudez, Professeur à l'Université de Grenoble... Là-même où j'ai soutenu ma thèse en 1979.

MR : Est-ce avec la découverte de Mondrian qu'est né votre intérêt pour l'art ?

AD : Non. J'ai fait des études de latin et de grec ici, au Collège de Genève ; j'ai donc développé très tôt, avec cette maturité classique obtenue en 1969, une certaine sensibilité vis-à-vis de l'art et, plus largement, des problèmes d'interprétation ou de traduction. Mais d'un point de vue, disons, plus scientifique ou plus systématique, c'est bien à partir du moment où j'ai choisi mon sujet de thèse que s'est développé un intérêt sérieux. Parallèlement, j'ai travaillé, dès 1977 ou 1978, je ne m'en souviens plus, à l'Ecole d'Architecture de l'Université de Genève, d'abord comme assistant du Professeur Giairo Daghini, philosophe italien, ex-élève d'Enzo Paci à Milan, et théoricien de l'urbanisme, puis dès 1979 comme chargé d'enseignement en sociologie urbaine. Le fait d'être dans un contexte de travail avec des architectes après une première spécialisation en urbanisme et avec une thèse en cours de

rédaction sur le néo-plasticisme n'a fait que renforcer mon intérêt pour le domaine des arts, de l'architecture ou encore de l'urbanisme.

MR : Qu'est-ce qui vous intéressait plus particulièrement dans ce domaine de l'art contemporain ?

AD : Pour ce qui est de Mondrian, c'était le rapport entre les arts et la ville, cela m'a toujours intéressé, aujourd'hui encore d'ailleurs. Dans la peinture de Mondrian, le contexte métropolitain, le rapport entre peinture et architecture, les tensions au sein du mouvement *De Stijl*, la relation entre ses toiles et ses écrits, et toutes ces questions-là. Ce n'est que plus tard que je me suis véritablement intéressé à l'art dit « contemporain », et non plus seulement à l'art moderne. A en croire mes cartes de membre du Centre d'art contemporain [Genève], je n'ai commencé à m'investir vraiment dans ce domaine qu'à partir de 1984, au moment où le Centre d'art contemporain fêtait ses dix ans, un anniversaire à l'occasion duquel ce catalogue [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984*, Genève : Centre d'art contemporain, 1984] a été édité. Adelina von Fürstenberg et l'architecte Laurent Chenu, dont je suis également devenu l'ami au début des années 1980, avaient organisé une fête d'anniversaire dans l'ancien Palais des Expositions, sur le terrain où se trouve actuellement Uni Mail et où il y avait, à l'époque, un vélodrome. Une magnifique fête avec un concert, un acteur, Carlo Brandt, qui faisait des déclamations, des cyclistes qui tournaient, un repas, de la musique. C'est à ce moment-là que j'ai décidé de m'investir plus fortement dans le domaine de l'art contemporain et que j'ai commencé à travailler régulièrement avec Adelina. Je suis entré dans l'Association [du Centre d'art contemporain], dont je suis devenu très rapidement le Secrétaire général. Adelina a dès lors veillé à mon initiation rapide à l'art contemporain, et ce de manière systématique, par les rencontres qu'elle organisait, les dîners chez elle, les workshops au Centre, les contacts nombreux avec des artistes, des collectionneurs, des galeristes, des critiques actifs dans ce « monde de l'art », comme l'aurait défini Howard Becker. Dès notre rencontre, à l'occasion de la préparation du colloque *Création et créativité*, en 1983, j'ai commencé à mordre à l'hameçon et à baigner là-dedans, avec beaucoup d'intérêt et, aussi, de plaisir !

MR : Pour en revenir à la période des années 1970, période de votre thèse de doctorat, que lisiez-vous au sujet de l'art contemporain ? Est-ce que vous suiviez la critique artistique ?

AD : Non, sinon ponctuellement, quelques revues spécialisées, mais pas de manière suivie. Il en va de même pour les activités du Centre dont j'ai dû voir alors l'une ou l'autre exposition à Genève, mais pas plus, et dont je ne me souviens plus vraiment.

MR : Durant les années 1970 et 1980 a eu cours au sujet de l'art suisse une intense discussion sur sa mise de côté, sa situation comme placé dans une sorte de réservoir, ainsi que sur la situation des artistes suisses. Ce débat a été grandement influencé par un écrit de Paul Nizon intitulé *Diskurs in der Enge [Aufsätze zur Schweizer Kunst]*, Berne : Kandelaber, 1970]. Est-ce que vous avez eu vent de cela ?

AD : Cela ne me dit absolument rien. La seule chose que je connaisse, mais cela nous déplace plutôt du côté de la sociologie, c'est le rapport Clottu sur la condition

des artistes dans ce pays, un rapport qui date de 1975, mais que j'ai découvert beaucoup plus tard. Ce rapport a longtemps été l'unique enquête existant sur les conditions de travail des artistes en Suisse, leur statut social, les questions de retraite, les questions de reconversion, etc. Quant au débat que vous évoquez, je n'y ai pris part en rien et en ignorais même l'existence jusqu'à aujourd'hui.

MR : Pour en revenir à votre poste d'enseignant, d'assistant puis de chargé d'enseignement à l'Ecole d'Architecture de l'Université de Genève, vous m'avez dit que vous avez commencé à y enseigner en 1978, est-ce bien correct ?

AD : Je vais regarder [*il consulte son curriculum vitae disponible à l'adresse URL : <http://www.unige.ch/ses/socio/andreducet/cv.html>*]. J'ai commencé en 1977 comme assistant au Département d'urbanisme de l'Ecole d'Architecture ; ensuite, de 1979 à 1995, j'ai été chargé d'enseignement en sociologie à l'Ecole d'Architecture. Puis, à partir de 1982, comme j'avais un mandat à temps partiel, j'ai complété ce mandat à l'Ecole d'Architecture avec un reste de poste au Département de sociologie. Ainsi, dès la rentrée 1982, mon mandat était partagé ainsi : 75% à l'Ecole d'Architecture et 25% au Département de sociologie.

MR : J'ai fait quelques recherches et d'après ce que j'ai compris, cette Ecole d'Architecture était un Département de l'Université de Genève alors qu'aujourd'hui il s'agit d'une haute école ?

AD : Non, cela n'a plus rien à voir. Il s'agit d'une longue histoire. Au départ, avant même que j'y enseigne, l'Ecole d'Architecture était un département de l'Ecole des beaux-arts, dans la tradition de cette Ecole des beaux-arts genevoise qui n'était pas une école d'arts appliqués, une « Kunstgewerbeschule » à la suisse allemande, mais bien une école des Beaux-Arts selon le modèle français. Dans les années 1960, je crois, mais il faudrait regarder exactement quand, l'Ecole d'Architecture s'est détachée de l'Ecole des beaux-arts tout en continuant à partager les mêmes locaux, au 9 boulevard Helvétique. Au moment où j'ai été engagé, à l'automne 1977, l'Ecole d'architecture faisait partie de l'Université, et elle est restée une école d'architecture complète, avec une formation allant de la première année au diplôme d'architecte obtenu en cinq ans, jusque dans les années 1990 où, à un moment donné, la question s'est posée de savoir si on pouvait avoir une école d'architecture à Genève, un département d'architecture à l'EPFL [Ecole Polytechnique fédérale de Lausanne], un département d'architecture au Poly de Zurich [Eidgenössische Technische Hochschule Zürich] et un nouvel institut qui allait se créer à Mendrisio [Accademia di architettura di Mendrisio], sous l'impulsion de [Mario] Botta et de ce qui restait, à l'époque, de la prestigieuse « école tessinoise » en architecture. La décision a alors été prise par les pouvoirs publics de transformer l'Ecole d'Architecture en un Institut d'architecture et de ne plus laisser les étudiants s'inscrire en première année, mais de ne les laisser s'inscrire, je crois, qu'à partir de la troisième année, en essayant de développer plutôt vers le haut l'enseignement de l'architecture en développant des masters, voire des doctorats. L'Ecole d'Architecture a subi à ce moment-là un gros choc puisqu'elle a quasiment été fermée, nous avons été mis en suppléance pendant une année, je ne sais plus laquelle, ce devait être entre 1992 et 1995 ? Nous avons alors été invités à déposer notre candidature pour faire partie du nouvel Institut, une commission d'experts a été nommée par le Rectorat, ils ont examiné nos dossiers, puis certaines personnes se sont retrouvées dans le nouvel Institut, d'autres ont été

déplacées et d'autres, enfin, ont été licenciées ou mises à la retraite anticipée. Le Professeur Robert Roth, de la Faculté de droit, un juriste, présidait cette commission. L'ironie de l'histoire veut que certains des experts nommés par le Conseil d'Etat, qui jugeaient de la qualité de nos dossiers, se sont par la suite retrouvés eux-mêmes professeurs dans le nouvel Institut... Bref, la manière dont cette procédure a alors été conduite reste plutôt un mauvais souvenir pour moi même si, à l'époque, le Rectorat m'avait laissé le choix, soit de faire partie du nouvel Institut d'architecture, soit d'être totalement intégré au Département de sociologie, mon « département d'origine » comme on disait à l'époque. J'ai alors choisi d'aller en sociologie, convaincu qu'à terme l'Institut d'architecture allait fermer, et la suite a montré que je ne m'étais pas trompé. Mais il a encore fallu que le collège des professeurs de la Faculté des Sciences économiques et sociales, dont le Département de sociologie fait partie, vote en bonne et due forme sur le fait de m'accepter ou non... Dès l'automne 1995, j'avais alors quarante-quatre ans, ma situation était réglée, et je travaille depuis ce moment-là à plein temps en sociologie. Quant à l'Institut d'architecture, il a survécu encore une quinzaine d'années sous perfusion, avec de graves difficultés de recrutement parce qu'il avait perdu les étudiants de premier cycle. Il devait, sur le papier, être en mesure d'attirer des étudiants en provenance d'autres écoles d'architecture, des personnes qui auraient commencé à Lausanne ou à Zurich et auraient ensuite rejoint Genève pour y terminer leurs études. Mais, comme on pouvait le prévoir, cela ne s'est pas produit à quelques exceptions près si bien qu'au fur et à mesure du départ de ses enseignants à la retraite, les autorités universitaires comme les pouvoirs publics ont laissé mourir cet Institut à petit feu. Il a maintenant définitivement fermé et toute formation universitaire en architecture a disparu à Genève. Entre-temps, bien sûr, les HES [Hautes Ecoles Spécialisées] se sont développées et ce qu'on appelait ici le Technicum (Ecole d'ingénieurs) a fusionné ces dernières années avec l'Ecole de Lullier pour donner l'HEPIA, c'est-à-dire la Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève. Cette école délivre, je crois, une formation HES en architecture, mais je ne connais pas précisément quel est le cursus de formation. Du même coup, la différence à laquelle tenaient beaucoup les professeurs de l'EPFL ou de l'ETHZ entre une formation dite « technique » et une autre, de niveau supérieur, dite « universitaire » a dorénavant du plomb dans l'aile dès l'instant où, en Suisse, on considère désormais que les HES sont des « Universités des métiers », tout le reste relevant de l'« Université des savoirs ». Avec une telle rhétorique administrative, des cursus de formation autrefois distincts se retrouvent mis sur un pied d'égalité et le succès que rencontrent les HES dans un contexte économique où l'accès au marché du travail est de plus en plus difficile pour la jeune génération s'avère un défi sérieux pour l'Université, « la vraie », celle où la détention d'un doctorat, l'obtention de contrats de recherche, le nombre de publications font les carrières. Cela dit, toute cette saga autour de l'architecture à Genève est à la fois longue, complexe et douloureuse, et je ne suis pas certain d'être le mieux placé pour en parler en toute objectivité si je songe, déjà, ne serait-ce qu'aux conditions de fermeture de l'Ecole d'architecture où j'ai passé tout de même une bonne partie de ma carrière. Les historiens s'en occuperont peut-être un jour...

MR : Au milieu des années 1970, quand vous commencez à y enseigner, l'Ecole d'Architecture conservait-elle encore des liens avec l'Ecole des beaux-arts ou s'agissait-il de deux entités bien séparées ?

AD : Il n'y avait que très peu de liens, me semble-t-il. On partageait le même bâtiment au boulevard Helvétique, les uns espérant que les autres allaient partir ailleurs. Et il n'y avait, je crois, aucun enseignement en commun à l'époque.

MR : Est-ce que des liens existaient avec le Centre d'art contemporain ?

AD : Avec l'Ecole d'Architecture ? A ma connaissance, il n'y en a pas eu d'autres que ceux que j'ai pu nouer à partir du moment où j'ai pris des responsabilités avec Madame von Fürstenberg. L'exposition de Daniel Libeskind *Line of Fire* [avril 1988], au BIT [Bureau International du Travail], où a été présentée une gigantesque maquette de ce qui deviendra ensuite le Musée juif de Berlin, a été montée par Adelina von Fürstenberg avec l'aide d'un architecte indépendant, Bruce Dunning, mais sans aucun rapport direct avec l'Ecole d'Architecture comme institution.

MR : Revenons-en au vif du sujet : le Centre d'art contemporain. Quand avez-vous rencontré pour la première fois Adelina von Fürstenberg ? Etait-ce lors de cette fête pour les dix ans du Centre d'art contemporain dont vous me parliez tout à l'heure ?

AD : Non, en réalité, notre rencontre date, je crois, de la mise sur pied d'un colloque qui a eu lieu, sous l'égide du Centre d'art contemporain, dans les locaux d'Uni-Dufour, sur le thème *Création et créativité* en 1983, colloque qu'Adelina m'avait demandé de modérer, me semble-t-il, et d'où est sorti en 1986 un ouvrage collectif que j'ai préfacé. Mais les circonstances exactes, je ne m'en rappelle plus. Quant à la fête en question, elle était organisée à l'ancien Palais des Expositions, où le Centre d'art contemporain avait, à l'époque, des locaux mis à sa disposition par la Ville de Genève. L'espace d'exposition du Centre avait été conçu et aménagé comme un *white cube* par Laurent Chenu, cet architecte dont je vous parlais tout-à-l'heure et que j'ai connu je ne sais trop dans quelles circonstances, mais j'imagine aussi plus ou moins à ce moment-là. Laurent a d'ailleurs très tôt rejoint, également, le premier comité de rédaction de la revue *FACES-Journal d'architectures*, dont le numéro 0, qui était un numéro de lancement dans lequel j'ai publié un article sur Lévi-Strauss et l'art contemporain, est paru en 1985 sous la direction conjointe de Giairo Daghini et Carlos Lopez, un architecte argentin en exil à Genève. Nous avons créé cette revue avec Daghini, Lopez, Laurent Chenu et Catherine Quéloz qui à l'époque était critique d'art et professeur aux Beaux-Arts [Ecole des beaux-arts Genève]. Tout cela s'est fait à peu près au même moment. *FACES* date de 1985 et j'ai commencé à travailler avec Adelina dès 1984. Au printemps 1990, j'ai démissionné de l'Association du Centre d'art contemporain et abandonné mes fonctions comme Secrétaire général. Deux ans plus tard, je quittais également le comité de rédaction de *FACES*.

MR : Vous n'avez donc pas participé à l'assemblée constitutive de l'Association du Centre d'art contemporain qui a eu lieu en 1981 ?

AD : Non.

MR : Avant que vous ne preniez ce poste de Secrétaire général en 1984, qui assurait cette fonction ?

AD : Je n'en sais rien.

MR : J'ai fait quelques recherches, mais je n'ai pas trouvé.

AD : Je ne m'en souviens pas. Est-ce que [Jean-Luc] Daval, qui a longtemps été Président et qui était Président à cette époque, le saurait ? Est-ce que cette information figure dans l'un ou l'autre des procès-verbaux qui peuvent rester de cette époque-là au Centre ? Je ne sais pas.

MR : J'ai feuilleté les quelques documents que j'ai trouvés au Centre d'art contemporain, mais je dois vous avouer que les archives du Centre ne sont pas complètes et mal classées.

AD : Oh oui, cela je connais ! Les institutions fonctionnent au moins autant à l'oubli qu'à la mémoire, cela est bien connu. Quelqu'un qui a peut-être cette information, si ce n'est Daval, c'est peut-être Sylvie Matthey qui a été longtemps l'assistante d'Adelina, et qui l'était déjà à cette époque. Sylvie peut-être se rappelle de cette chose-là ou...

MR : Je rencontre Madame Matthey, ainsi que Madame von Fürstenberg, la semaine prochaine et Monsieur Daval à la fin du mois.

AD : Ah, c'est très bien.

MR : De manière plus générale, avez-vous le souvenir de quelques noms qui étaient là avant votre arrivée dans cette association, laquelle ne devait compter, au début, je pense, que quelques personnes ?

AD : Laurent Chenu en était très probablement membre parce qu'il a travaillé, déjà avant moi, avec Adelina von Fürstenberg. Il devait aussi y avoir, à l'époque, certains collectionneurs, des amis d'Adelina. Madame [Monique] Barbier-Müller devait être membre de l'Association et même du Comité. Peut-être Selman Selvi, qui était proche d'Adelina ? Mais cela, Adelina pourra vous le dire. Elle s'en rappellera très certainement parce qu'elle a porté ce projet depuis le début.

MR : Est-ce que vous savez qui a eu l'idée de fonder cette association et pour quelles raisons ?

AD : Très franchement, non. On peut imaginer que c'était pour avoir un pouvoir de discussion, de négociation, plus fort par rapport aux pouvoirs publics, avec des statuts et des membres qui cotisent. Dans le Comité, pour la période que je connais, il y a eu pendant très longtemps le souci d'avoir des représentants des différents partis politiques présents au Conseil municipal. Durant toute la période où j'ai été membre de l'Association, les six années durant lesquelles nous avons travaillé ensemble, nous avons eu dans le Comité des personnalités comme Manuel Tornare pour le parti socialiste, Jean-Jacques Monney pour le parti radical, un architecte, Jacques Schär, qui est toujours en activité ici à Genève, a été longtemps présent, il était membre du parti démocrate-chrétien et faisait le lien, pour nous un peu occulte, avec le magistrat [René] Emmenegger qui était lui aussi du parti démocrate-chrétien et responsable de la culture à la ville. Etaient également présentes dans le Comité Erica Deuber-Pauli qui avait des liens avec l'extrême-gauche, le Parti Suisse du Travail, et Madame [Christiane] Marfurt qui était députée libérale. Il y a donc toujours

eu cette idée, dans le Comité, d'un fort rôle joué par ces personnes qui toutes siégeaient au Conseil municipal, certaines, d'ailleurs, avec des ambitions pour l'exécutif. Ainsi Tornare se rêvait-il probablement en conseiller administratif responsable de la culture, il ne l'a pas été, mais a fait une carrière ailleurs. Il en était de même pour Jean-Jacques Monney à l'époque, et ces gens-là avaient donc également un intérêt politique à être membre de l'Association. De notre côté, cela nous permettait de faire tout un travail préparatoire avec eux à chaque fois que nous avions affaire à la Ville de Genève pour une demande de subvention ou pour un rapport d'activité. Mais d'autres personnes jouaient également un rôle important dans notre Comité, des collectionneurs comme Janis Sistovaris ou Alberto Fanni, des amateurs d'art, ou surtout Arielle Mollof qui a joué un rôle très important dans la recherche de sponsors et de partenaires privés pour le Centre. Cette dernière travaille d'ailleurs toujours dans le milieu de l'art contemporain, non plus au Centre, mais au Mamco (Musée d'art moderne et contemporain).

MR : Cela a-t-il fonctionné ? C'est-à-dire est-ce que cela a-t-il permis au Centre d'art contemporain de passer de la « Kunsthalle », inexistante en Suisse romande, à l'association qui est une identité plus conventionnelle, plus établie ?

AD : Nous nous sommes toujours présentés en tant que « Kunsthalle » genevoise, et j'ai produit je ne sais combien de textes pour dire cela. Notre leitmotiv, en tout cas du temps où je travaillais pour l'Association, était de dire que nous étions l'équivalent des « Kunsthallen » alémaniques dans notre politique, dans notre fonctionnement, dans le souci de faire connaître l'art en train de se faire, etc. Nous avons donc toujours pris pour modèle la « Kunsthalle » alémanique. Certes, nous n'avons pas organisé de « Weihnachtsausstellung » comme cela se fait à Bâle, mais c'est peut-être la seule chose que nous n'avons pas faite comme eux. Nous avons de plus, dans les années 1980, un problème qui était extrêmement délicat à régler, à savoir la nécessité d'à la fois tenter de stabiliser une situation financière difficile et lutter contre la concurrence du centre municipal d'art contemporain qu'avait créé la Ville sous le nom de *Halle Sud*. Installé aux Halles de l'Île, il nous faisait concurrence en recevant, lui aussi, de l'argent public, une subvention municipale qui lui permettait, par exemple, d'avoir également une revue. Du courrier pour ce lieu pouvait ainsi parfois arriver chez nous, parfois du courrier pour nous arrivait chez eux... S'agissant du Centre d'art contemporain, nous devons également gérer la question des locaux, qui est vite devenue dramatique puisqu'en 1985 ou 1986, je ne me rappelle plus, l'ancien Palais des Expositions a été détruit par la grêle. Vous avez dû retrouver toute cette saga dans les archives. Il a fallu émigrer dans différents lieux : d'abord, au Palais Wilson, endommagé en 1987 par l'incendie non élucidé du Pavillon du désarmement voisin. Puis, avec des expositions itinérantes dans différentes organisations internationales. Parallèlement, il nous a fallu mener la bataille pour entrer dans l'ex-SIP [bâtiment de l'ancienne Société genevoise d'instruments de physique], où nous avons été les premiers à nous installer dans ce qui était encore une usine, avec le secrétariat, Sylvie [Mattey] s'en rappellera, dans la salle de peinture. C'était un combat extrêmement dur à cette époque-là, avec des négociations en coulisses entre les propriétaires de l'ex-SIP, le promoteur Jean-Pierre Magnin, le Conseiller d'Etat chargé des travaux publics, Christian Grobet, et la Ville de Genève qui a pu acquérir l'actuel « Bâtiment d'art contemporain » pour quelque dix-huit millions de francs, à l'époque. Dans cette bataille, l'Association s'est révélée un instrument extrêmement utile pour solliciter des soutiens, trouver des

accords, ou encore mobiliser les élus du Conseil municipal. Comme je ne croyais pas, à l'époque, qu'un Musée d'art moderne et contemporain verrait jamais le jour, j'ai tout fait pour que le Centre occupe dès que possible une partie de l'ex-SIP, et ce avant même que la Ville de Genève ait entrepris des travaux pour aménager et, surtout, sécuriser le bâtiment. Si nous n'avions pas fait, à l'époque, le forcing pour y entrer, le Centre d'art contemporain n'existerait sans doute plus de nos jours. Puis un Musée de l'automobile et, enfin, l'actuel Mamco nous ont rejoints dans ce bâtiment.

MR : L'Association a-t-elle également été utile à la reconnaissance du Centre d'art contemporain par les autres institutions culturelles, les galeries et plus largement le public ?

AD : Oui parce que, forcément, cela amène du monde, vous avez des membres qui amènent d'autres membres, des fois même des amis. Adelina avait un sens de la fête extraordinaire. Il n'y avait pas un vernissage, pas un dîner qui ne se faisait sans une fête, des sponsors nous offraient du champagne et en exposant au BIT, à l'ONU, ou encore à l'OMPI, de nouveaux visages se pointaient. Oui, je pense que tout cela a joué un rôle dans le rayonnement local, voire national ou international, du Centre d'art contemporain.

MR : Est-ce que vous vous rappelez de certains points des statuts de cette Association ? Qu'est-ce qui la définissait véritablement ?

AD : Par cœur, non. Vous n'avez pas vu les statuts ?

MR : Je ne les ai pas trouvés dans les archives du Centre d'art contemporain.

AD : Tout de même ! [*Il cherche dans ses papiers.*] « Statuts du Centre d'art contemporain ». Là, j'ai le Comité de 1989, après l'assemblée générale d'automne. Cela était le Comité quelques années plus tard [*Il lit les noms inscrits sur la liste*], il y avait encore Madame Marfurt qui était députée libérale, Monsieur Monney qui était député radical et était rentré dans le comité Monsieur [Daniel] Rinaldi pour les écologistes qui ont commencé à prendre de l'importance à Genève. Tornare était toujours là en 1989. Me [Elisabeth] Ziegler qui a joué un rôle très important comme avocate, comme amie de Adelina et, aussi, comme femme du Conseiller d'Etat Bernard Ziegler, elle nous a beaucoup aidés dans nos pérégrinations. L'architecte Janos Farago n'y était plus ; par contre, je vois les noms de Jean Altounian, aujourd'hui Président, un banquier et ami d'Adelina ; de Monise Bergamin, une collectionneuse d'art ; de Jean-Luc Daval qui est resté longtemps Président. Erica Deuber-Pauli, également, dont je vous parlais. André Ducret, mon nom, ensuite disparu, car j'ai démissionné en 1990 en raison du manque de moyens financiers mis à la disposition du Centre d'art contemporain après son installation à l'ex-SIP. Alberto Fanni, actif dans l'immobilier et collectionneur italien. Dans le Comité figuraient aussi, dans les années 1980, Madame Spinola et Madame Noëlle del Drago, deux collectionneuses et amies d'Adelina. Mais je photocopierai ces statuts et vous les enverrai dès demain.

AD : [*Il lit les statuts*] « Promouvoir les musées et expositions ayant trait à l'art contemporain, créer un climat d'intérêt, d'échange culturel, ... » Voilà, c'est cela. « Organiser et gérer des manifestations en collaboration avec des établissements

étrangers et fournir une aide matérielle aux artistes dans la limite des possibilités. »
Je ne sais pas qui a rédigé cela... Alors, voilà les gens de l'époque :
Noëlle del Drago qui est revenue au Comité plus tard, je ne sais pas si elle vit
toujours à Genève, et en tant que vice-président l'avocat Nicolas Gagnebin. Ces
deux personnes n'étaient plus dans le Comité quand j'y suis arrivé, en 1984.

MR : Mais Noëlle del Drago...

AD : Elle est, semble-t-il, revenue en 1990, après mon départ. Probablement, comme
la direction a changé en 1990, puisque Adelina von Fürstenberg est partie à la fin
des années 1980 pour s'occuper du Centre d'art contemporain de Grenoble [Le
Magasin] et que Paolo Colombo l'a remplacée, peut-être que Madame del Drago est
revenue pour assister Paolo Colombo. Je ne me rappelle plus de ce qui s'est passé,
en réalité.

MR : Cette dame était donc collectionneuse ?

AD : Oui. C'est une femme issue, je crois, de l'aristocratie italienne qui a une maison
à Cologny, une collectionneuse et amie d'Adelina bien sûr. Il y a toujours eu des
amis d'Adelina dans le Comité. L'avocat Nicolas Gagnebin, je ne sais pas ce qu'il est
devenu, mais il s'est ensuite beaucoup engagé, d'abord dans l'AMAM, l'Association
Musée d'Art Moderne de Genève, dès le début des années 1980, puis dans le
Mamco. Mais je ne l'ai pas connu dans ses fonctions au Comité du Centre et quand
je suis arrivé en 1984, il n'en faisait déjà plus partie.

MR : Quels étaient les rapports entre l'Association du Centre d'art contemporain et
l'AMAM ?

AD : Des rapports curieux, à vrai dire. Ainsi, il y avait des membres, comme
Madame Deuber-Pauli, qui étaient membres des deux associations ; d'autres,
comme moi, qui n'étaient membres que de l'Association du Centre d'art
contemporain, d'autres qui n'étaient membres que de l'AMAM. Au fond, il y avait,
comment dire... Par exemple, pour ma part, durant toute l'époque où j'ai travaillé
pour l'Association du Centre d'art contemporain, je n'ai jamais pensé une seule
minute qu'il y aurait un musée d'art moderne à Genève. Les difficultés étaient telles
pour le Centre d'art contemporain, à la fois de reconnaissance publique, de soutien
politique et, surtout, de stabilité financière, que je me suis dit que cela n'arriverait
jamais. Je vous l'ai dit, lorsque avec Adelina, nous avons vu se dessiner la solution
de l'ex- SIP et que nous avons fait le choix d'y rentrer tout de suite, nous ne nous
sommes pas posé la question de savoir s'il y aurait aussi, un jour, un musée d'art
moderne à Genève. Vous avez peut-être vu comment est le bâtiment : il y a, en
réalité, deux bâtiments, un petit et un grand, accolés l'un à l'autre le long de la rue
des Bains. Le choix que nous avons fait dans nos discussions avec la Ville de
Genève dès qu'elle est devenue propriétaire obéissait à un choix tactique délibéré :
s'installer dès que possible dans le petit bâtiment sans se soucier du reste. Lorsque
nous y sommes entrés, il n'y avait encore rien qui avait été fait, aucun travail
d'aménagement, les pavés de bois sentaient encore l'huile, il y avait de la limaille de
fer partout. Les travaux se sont faits alors que nous étions déjà dedans. Nous nous
sommes dit : « Occupons le terrain, et nous verrons bien ensuite ». Deux architectes
ont été mandatés par la Ville pour conduire les travaux : d'un côté, Erwin Oberwiler,

membre de l'AMAM et collectionneur d'origine bâloise, qui travaillait sur le projet pour un musée d'art moderne, comme on disait à l'époque, dans ces locaux. De l'autre, Bruce Dunning qui travaillait à l'époque avec Adelina von Fürstenberg et a conçu le projet pour la partie occupée par le Centre d'art contemporain. Pendant très longtemps, les discussions politiques pour savoir ce qui allait se trouver dans le grand bâtiment ont, comme nous l'imaginions, traîné en longueur. Certains élus municipaux voulaient le musée d'art moderne, d'autres voulaient mettre un musée de l'automobile autour de la collection d'un des leurs, Jean Tua, député radical, ceci sous le prétexte que cette cohabitation était nécessaire pour attirer des gens... Tout ceci a mis beaucoup de temps à se décanter et ce n'est qu'avec le choix de Christian Bernard comme Directeur du Mamco que la situation s'est débloquée. Christian, comme Adelina du reste, est une personnalité peu commune, avec un charisme, une entregent et des compétences incroyables; avec son arrivée à Genève et le travail invraisemblable qu'il a effectué afin de s'entourer de mécènes privés, à la fois fortunés et enthousiastes, Pierre Darier, Bernard Sabrier, Pierre Mirabaud, trois banquiers privés, Philippe Nordmann, du groupe MANOR, notamment, il est tout à coup apparu que ce musée allait se créer. Mais durant ma période au Centre d'art contemporain, je n'y croyais absolument pas, je vous assure ! Pour ce futur musée, il n'y avait au départ que la collection des œuvres réunies par l'AMAM Mais après les problèmes que nous avons rencontrés pour améliorer la situation financière du Centre, je croyais tout simplement impossible qu'un musée d'art moderne voie le jour. A l'époque, je mésestimais les moyens financiers qu'il est possible de mobiliser à Genève du côté du mécénat privé... Nous avons, aussi, à régler cette question de rivalité avec Halle Sud qui était vraiment lancinante car, pour nous, elle signifiait que nous devions à chaque fois justifier le fait que nous étions différents, que nous avons un autre rayonnement, que nous ne faisons pas la même chose. C'était, là aussi, un combat extrêmement dur, notamment sur le plan politique. Le problème des locaux était, lui aussi, terrible : installés à l'ancien Palais des Expositions, la grêle détruit nos locaux. Nous partons alors au Palais Wilson, bientôt ravagé par un incendie. Adelina a ensuite organisé plusieurs expositions au BIT [Bureau International du Travail], à l'ONU, à l'OMPI [Organisation mondiale de la propriété intellectuelle], avec une énergie incroyable. Le Centre d'art contemporain est devenu nomade, itinérant, et il y avait juste un bureau, dans la vieille ville, où s'était installé notre secrétariat avec l'aide du Conseiller administratif Claude Haegi. Il est vrai qu'à un moment donné, nous avons eu vraiment peur pour la survie du Centre et il est probable qu'une des raisons pour lesquelles Adelina est partie à Grenoble est qu'elle s'est rendue compte que la situation devenait extrêmement compliquée pour nous. Moi-même, j'ai démissionné brutalement au printemps 1990 avec une lettre de démission, dont je n'ai malheureusement pas gardé copie car j'aurais voulu vous la donner. Le prétexte de ma démission n'a pas été le départ d'Adelina, mais plutôt le fait qu'avec l'installation à l'ex-SIP, les moyens financiers donnés par la Ville de Genève au Centre d'art contemporain n'avaient pas augmenté d'un centime. Cela me donnait l'impression que tout le travail que nous avons réalisé depuis cinq ans ne débouchait pas sur plus de reconnaissance, donc plus d'argent. Nous nous trouvions alors dans de graves difficultés financières, le Centre ayant plusieurs débiteurs qui frappaient à sa porte. L'une des choses sur lesquelles nous avions cru pouvoir compter, à savoir la présence dans les acquis du Centre d'œuvres d'art qui étaient en dépôt et pouvaient constituer, en quelque sorte, un « trésor de guerre » inscrit au bilan, s'est révélée plus compliquée que prévu. En effet, nous nous sommes aperçus après coup, cela a été un long travail de décantage, qu'il y avait

des œuvres qui étaient bien la propriété du Centre et que nous pouvions donc compter dans les actifs, mais qu'il y avait d'autres œuvres qui étaient juste en dépôt, mises à la disposition du Centre par des artistes, je l'imagine, pour être vendues, et certains de ces artistes ont, précisément à ce moment-là, revendiqué que ces pièces leur soient retournées, comme ils l'auraient fait avec une galerie. Ainsi, ce que nous avions compté comme actif, propriété du Centre d'art contemporain, en nous disant que si nous avons besoin d'argent, nous pourrions toujours vendre ces pièces sur le marché, s'est considérablement réduit. Du même coup, les pouvoirs publics n'ont jamais voulu entrer en matière sur une augmentation de notre subvention dans la mesure où la situation financière véritable du Centre, au tournant de la décennie 1990, ne leur semblait pas claire. Cette situation a d'ailleurs donné lieu, à l'époque, à des discussions houleuses, non seulement au sein du Comité, mais également lors de l'Assemblée annuelle de l'Association. La situation était extrêmement compliquée malgré la victoire que constituait notre entrée dans l'ex-SIP.

MR : Le Centre d'art contemporain possédait tout de même une petite collection ?

AD : Oui, bien sûr. Il y avait une collection, mais Adelina vous l'expliquera, il s'agissait surtout soit de dons d'artistes qui avaient exposé, soit de dépôts faits par des artistes dans l'idée qu'Adelina s'occuperait avec les collectionneurs qu'elle connaissait de vendre ces œuvres. Il est vrai que nous n'avons pas fait assez attention, en tant que membres du Comité, à cette différence-là, pourtant essentielle. Je me souviens que nous avons fait expertiser ce stock par des experts, notamment Albert Baronian, galeriste de Bruxelles, d'origine arménienne comme Adelina. La valeur de chaque pièce nous était ainsi connue, mais nous n'avons pas pris garde à vérifier si le Centre en était effectivement ou non le propriétaire, ce qui a créé passablement de confusions à la fin. Mais Adelina vous en dira plus, sans doute.

MR : Si je comprends bien, cette collection s'est faite au fur et à mesure, de manière amicale, ce n'était pas une visée du Centre d'art contemporain ?

AD : Non, pas du tout, car le Centre a toujours proclamé qu'il ne constituerait pas de collection. Ce n'était pas une collection destinée à être exposée. Il s'agissait d'œuvres en dépôt ou de cadeaux. Nous n'avons pas assez fait la différence entre les cadeaux, entrant donc dans le trésor de guerre du Centre, et les œuvres mises en dépôt par les artistes.

MR : Savez-vous où se trouvent maintenant ces quelques œuvres offertes par les artistes en cadeau ?

AD : Je n'en sais rien. Elles étaient probablement dans les dépôts du Centre au moment de la prise de fonctions de Paolo Colombo comme nouveau directeur, dès 1990. Comment le Comité a-t-il réglé cette question par la suite, je n'en sais rien, je n'en faisais plus partie. Celui qui doit le savoir, c'est Jean Altounian, qui a été le trésorier de l'Association jusqu'au départ d'Adelina, puis est devenu Président après son départ et l'est toujours aujourd'hui. Jean sait probablement comment cette question a été réglée. Quand il s'est agi de questions juridiques, Elisabeth Ziegler s'en est également occupée, et peut-être sait-elle elle aussi comment tout cela s'est terminé ? Pour ma part, il faut bien l'avouer, cela m'intéressait très peu et je n'étais pas venu là pour faire de la comptabilité. Je m'en fichais un peu pour dire la vérité,

mais à tort, car en tant que membre du Comité, j'aurais dû être plus attentif à la question.

MR : Pour en revenir aux questions de subvention, la première forme de subvention qu'a reçue le Centre d'art contemporain date de 1982 lorsque les Services Culturels de la Migros lui ont fourni le premier étage de la rue d'Italie, puis les autres étages par la suite. En 1982, les Services Culturels se sont retirés. Est-ce que vous connaissez la raison de la fin de cette aide ?

AD : Non, je ne la connais pas, mais quand vous me racontez cette histoire, cela explique sans doute la constitution de l'Association au même moment. L'Association, en effet, permettait d'obtenir des subventions de la Ville de Genève, et c'est aussi pour cette raison que l'Association a été créée. Mais pour ce qui est de l'avant 1984, je ne sais rien. Par contre, ce dont je me souviens, c'est que la responsable du Pour-cent culturel Migros, Arina Kowner, était une grande amie du Centre quand j'ai commencé à travailler avec Adelina et qu'elle l'est restée. Il m'est arrivé de déjeuner avec Adelina et elle par la suite. Madame Kowner est restée attentive aux activités du Centre bien que la Migros n'ait plus été derrière.

MR : La Migros n'a toutefois jamais apporté de soutien financier, il y avait le bâtiment, l'immeuble, est-ce bien exact ?

AD : Je n'en sais rien, il faudrait demander à Adelina.

MR : Quelques questions maintenant sur vos souvenirs d'expositions au Centre d'art contemporain. Tout d'abord, une question très générale : quand le nom de « Centre d'art contemporain » est prononcé, cela évoque quelles expositions pour vous ? Y a-t-il eu une exposition, en particulier, qui vous a marqué ? Et le cas échéant, pourquoi ?

AD : Des expositions que j'ai vues ? A l'ancien Palais des Expositions, Gilberto Zorio, je crois, je ne me rappelle plus en quelle année, mais une exposition que j'ai beaucoup aimée. Bien sûr, l'exposition *Promenades* [Parc Lullin, Genthod, Genève, 9.06 – 8.09.1985], un grand événement. Puis, au Palais Wilson, l'exposition de Niek Kemps, Jan Vercruysse et, qui était le troisième, je vais le retrouver, Jean-Marc Bustamante. Kemps, en particulier, est un artiste hollandais excellent, Bustamante était... Bazile Bustamante, ils étaient deux à l'époque, mais Bustamante a fait une très belle carrière ensuite et Vercruysse, je le trouve, lui aussi, excellent. Qu'est-ce que nous avons eu après, que je me souviens, qui était vraiment bien... Je les ai toutes vues.

MR : A partir de votre entrée en fonction en tant que Secrétaire général ?

AD : Oui, bien sûr. Une très belle exposition a été celle de Shirazeh Houshiary, au Musée Rath, en 1988, une artiste d'origine iranienne installée à Londres. Et, bien sûr, celle de Anish Kapoor aussi, toujours au Musée Rath, un artiste qui a fait par la suite la carrière que vous savez, lui aussi sous contrat avec la Galerie Lisson. Il y a également eu l'exposition de Daniel Buren, au Musée Rath, celle de [Daniel] Libeskind au BIT [Bureau International du Travail], en 1988. Je n'ai que de très bons

souvenirs. Ce n'était que du bonheur à cette période-là, beaucoup de contacts, de rencontres intéressantes.

MR : Et en ce qui concerne le début, les expositions des années 1970...

AD : Je ne m'en souviens plus. Je sais qu'Andy Warhol est venu à Genève, mais je ne me rappelle pas d'avoir vu des choses de lui, peut-être John M. Armleder à la rue d'Italie. Mais, dans les années 1970, l'art contemporain ne m'intéressait pas vraiment. Adelina, je vous le répète, a fait mon éducation, et elle m'a permis de rencontrer plusieurs artistes ou personnalités du monde de l'art intéressants, Joseph Kosuth, Jan Hoet, alors Directeur du Musée de Gand, Saskia Bos. C'était quelqu'un qui... Vous savez, il y a des gens qui organisent leurs relations en étoile et se débrouillent toujours pour que les gens ne se rencontrent pas. Adelina, pas du tout. Elle était vraiment formidable de générosité, d'hospitalité, c'est dans sa nature. Elle avait une capacité extraordinaire de mise en relation des gens... J'ai rencontré grâce à elle des collectionneurs, des artistes que je n'aurais jamais connus autrement et avec qui j'ai pu discuter. Cela était vraiment bien.

MR : Vous me parliez tout à l'heure de l'exposition *Promenades* qui a apparemment marqué les esprits. Pour quelles raisons ?

AD : Parce qu'il y avait une très belle qualité artistique, avec des pièces vraiment intéressantes. Le cadre lui-même était remarquable. J'avais vu l'exposition *Chambres d'amis* à Gand [Musée Municipal d'Art Contemporain S.M.A.K., 21.06 - 21.09.1986], je crois, à la même époque, organisée par Jan Hoet. Jan avait installé dans plusieurs appartements de la ville de Gand des artistes contemporains. On allait chez les gens et les œuvres étaient dans les pièces. L'idée était de déplacer le lieu de l'art, de le faire de manière différente. Je dois dire qu'au Parc Lullin, c'était une très belle proposition là aussi. Ici, la qualité des pièces présentées et le cadre ont fait l'originalité et le succès de cette exposition en plein air.

MR : Est-ce que cette exposition a connu un large succès auprès du public genevois ?

AD : Je crois qu'elle a eu pas mal de rayonnement à l'époque. Bon, il est vrai que les institutions d'art contemporain trichent toujours avec les visiteurs ! Personne ne connaîtra jamais le chiffre exact de ces derniers. Je me souviens de séances avec Adelina et Jean-Luc Daval auxquelles nous devons chaque année nous rendre, devant la commission des Beaux-Arts du Conseil municipal, pour justifier la subvention que nous demandions. C'était toujours un combat parce qu'il fallait, à chaque fois, leur expliquer que le Centre d'art contemporain n'était pas Halle Sud, qu'il n'était pas non plus l'AMAM, et nous tombions sur des députés dont certains nous reprochaient de ne pas avoir assez de rayonnement, qui nous disaient : « Vous devriez être comme Gianadda à Martigny, et d'ailleurs, il ne faut qu'une seule institution d'art contemporain en Suisse romande. » A chaque fois, il fallait les convaincre, un des arguments avancés étant le nombre de visiteurs du Centre. Mais ce chiffre, nous le calculions au pif, comme le fait tout le monde ! Je crois me rappeler que cette exposition a eu pas mal de succès.

MR : C'est-à-dire au-delà de la Suisse romande, voire de la Suisse ?

AD : Oui. Adelina a toujours cultivé un réseau aussi bien national qu'international qui faisait que des gens d'ailleurs venaient. Des gens du monde de l'art, des Italiens, des Suisses allemands, des Français.

MR : Les expositions étaient-elles vues également par les galeries ? Les gens des galeries venaient-ils aussi ou y avait-il une sorte de rivalité ?

AD : Oui, ils venaient. Je ne crois pas qu'il y ait eu des rivalités parce que les relations avec les galeristes à l'époque... Qui étaient les galeristes autour d'Adelina ? Il y avait Marika Malacorda, aujourd'hui décédée, Eric Franck, les Bonnier, avec leur galerie dans l'immeuble Clarté, de le Corbusier. Pierre Huber aussi, qui démarrant au boulevard Helvétique à l'époque, et qui fréquentait le Centre. Par rapport aux galeries privées, le Centre n'avait pas pour vocation de vendre des œuvres. Mais si certains de ces galeristes imaginaient que, d'une manière ou d'une autre, Adelina travaillait non seulement comme conservatrice, comme « curator », mais également comme courtière, cela pouvait créer des problèmes. Il y avait là probablement, comme partout, des rivalités de territoire, mais pour ma part, je n'ai pas souvenir d'incidents ou de polémiques avec les galeristes.

MR : Il n'y avait donc pas de liens avec les galeries de façon à avoir des prêts d'œuvres ?

AD : Non, absolument pas.

MR : Est-ce que Adelina von Fürstenberg contactait elle-même directement les artistes ?

AD : Oui, bien sûr. Elle a toujours produit ses expositions elle-même, du moins la plupart d'entre elles.

MR : Vous avez mentionné plusieurs fois Halle Sud qui, sauf erreur, était dirigée par Renate Cornu. Quels étaient les rapports que vous avez pu observer entre le Centre d'art contemporain et...

AD : ... très durs, une forte rivalité.

MR : Dans le cas de ce rapport-là, il y avait bien de la rivalité ?

AD : Oui, bien sûr. Avant mon départ, en 1990, j'ai même écrit un texte polémique à ce sujet, texte que je n'ai jamais publié. Mais la situation était très difficile. Il y avait Halle Sud, un centre municipal d'art contemporain, avec un magazine qui était une publication régulière sur ses activités, publication sous-titrée *magazine d'art contemporain* où il n'était jamais question de ce qu'exposait le Centre. Il y avait aussi une subvention donnée par la Ville de Genève à cette institution-là qui, avec les difficultés qu'a connues le Centre suite à la grêle tombée sur le Palais des Expositions durant l'été 1986, a eu tendance à se prendre pour le « nouveau centre d'art contemporain de Genève ». Les relations, à l'époque, étaient très mauvaises. Madame Cornu, évidemment, défendait son institution dans la presse et elle se présentait comme directrice de centre d'art contemporain, ce qui faisait enrager

Adelina et son comité, mécontents de la voir jouer ce jeu-là. Il fallait aussi aller expliquer aux élus, qui n'y comprenaient rien, la différence entre les deux. A voir le programme d'activités de Halle Sud, nous avons insisté, à l'époque, sur le fait qu'il s'agissait plus d'un programme d'animation culturelle que d'art contemporain. Mais cela a été, je m'en souviens, une grande bagarre.

MR : C'était donc surtout par leur programme que les deux lieux se différenciaient ?

AD : Pour nous, il s'agissait clairement d'un programme différent. A la fin des années 1980, 1987 peut-être, un rapport a d'ailleurs été commandé par la Ville de Genève à des experts, l'historien de l'art Maurice Besset notamment, sur la situation de l'art contemporain à Genève. De mon côté, voilà ce que j'écrivais dans mon texte jamais publié, je cite : « En sa qualité d'espace d'exposition municipal, Halle Sud remplit depuis cinq ans (j'ai écrit cela en 1990) divers services utiles à la collectivité genevoise, comme en témoigne son programme d'expositions 1988 où, dans le désordre, on a pu voir une exposition de sculptures de Carmen Perrin (artiste locale qui, depuis, a fait une grande carrière et qui a obtenu le Prix Placette 1988), celle d'une association de photographes, l'Arc lémanique, un concours de céramique industrielle, le concours Orlandi, une entreprise de céramique ici à Genève, la présentation des foulards Hermès, une campagne contre le sida, la fête du cinéma, l'accueil d'une exposition venue de Londres sur l'architecte Tadao Ando. Cette politique d'animation culturelle, dans un lieu restauré à cet effet et, sans doute, sur la base d'un cahier des charges correspondant, satisfait les besoins de diverses associations et personnes à Genève. A ce titre, elle mérite d'être encouragée par la Ville, en particulier par le Département Culture et tourisme dont ces espaces dépendent directement. Cette activité d'animation pourrait d'ailleurs être systématiquement développée à l'avenir dans les domaines quelque peu délaissés à Genève des arts appliqués, architecture d'intérieur, design, haute couture, art graphique, etc. Comme le déclare Madame Cornu elle-même à la revue *Scènes Magazine* n° 19, mai 1988 (citation) : "J'ai la responsabilité d'un espace qui appartient à la Ville et de ce fait, mon cahier des charges prévoit que j'accueille des formes d'expression qui ne relèvent pas directement des arts plastiques." Ce qu'est exactement ce cahier des charges et ce que seront demain les Halles de l'Île, il est grand temps que la Ville de Genève le précise . »

Evidemment, par contraste, le Centre d'art contemporain avait exclusivement une vocation de « Kunsthalle » avec une politique beaucoup plus cohérente du point de vue de l'exposition, du point de vue des thématiques abordées, ou encore du point de vue des artistes présentés. Mais il nous fallait sans arrêt défendre publiquement cette identité et une histoire qui remontait tout de même à 1974. Le magistrat d'alors, Monsieur René Emmenegger, qui était un petit peu troublé par la situation, avait commandé un rapport, rendu public en janvier 1988, à Maurice Besset qui, à l'époque, était Professeur au Département d'histoire de l'art [de l'Université de Genève], décédé il y a quelques années, et à Franz Meyer, lui aussi décédé en 2007, et qui a été le Directeur de la Kunsthalle de Berne (1955-1961), puis du Musée des Beaux-Arts de Bâle (1962-1980). Tous deux devaient faire, chacun, un rapport sur la question du musée d'art contemporain à Genève, et dans leurs rapports respectifs qu'a sans doute lus avec attention Monsieur Emmenegger, il n'est à aucun moment question de Halle Sud. Autant dire que ces experts ne considéraient pas que Halle Sud appartenait au paysage de l'art contemporain. Ainsi Monsieur Besset écrivait par exemple ceci : « Il est souhaitable qu'un organisme comme le Centre

d'art contemporain développe de façon indépendante son programme d'expositions, on doit même souhaiter que d'autres lieux autonomes d'exposition se créent à Genève ». Pour lui, le musée et le Centre pouvaient donc coexister. Quant à Franz Meyer, il disait ceci : « En organisant depuis 1974 un nombre extraordinaire d'expositions et autres manifestations, le Centre d'art contemporain a permis au public genevois de prendre contact avec des filières particulièrement créatives de l'art actuel. A côté du nouveau musée, ce centre ne devrait en aucun cas perdre de son rayonnement, mais au contraire être stimulé dans ses activités. Les deux institutions devraient se considérer solidaires dans leur engagement pour l'art contemporain, prêtes à des collaborations, tout en gardant leur identité propre dans des options artistiques précises et leur style de présentation. » Franz Meyer ajoutait, sur la base de son expérience personnelle : « Il serait utile à cet égard d'étudier le développement de la relation aujourd'hui complémentaire entre le Kunstmuseum et la Kunsthalle à Berne et à Bâle. » Pour ces experts, en 1988, on pouvait donc très bien coexister, Centre d'art contemporain et Musée d'art moderne, l'un à côté de l'autre. Même si je vous dis que personnellement j'ai mis beaucoup de temps à croire qu'un musée puisse voir le jour, mais Halle Sud, vous le voyez, n'était à aucun moment prise en considération par des experts pourtant désignés par la Ville de Genève...

MR : Mais cette institution se déclarait tout de même « centre d'art contemporain ».

AD : ... se déclarait, oui.

MR : L'ambiguïté se trouvait donc là. Elle se donnait une identité qu'elle n'avait nullement.

AD : Oui, mais en même temps, ils avaient une subvention qui leur permettait de fonctionner. Les finances publiques n'étant pas indéfiniment extensibles, c'était autant d'argent qui n'allait pas ailleurs. Leur revue était payée par la Ville, tandis que nous, au Centre d'art contemporain, nous aurions rêvé de disposer d'un organe de diffusion plus large. Du coup, c'était la bagarre.

MR : C'est ce que j'ai cru comprendre lors de plusieurs interviews que j'ai réalisées, mais cela se confirme.

AD : Oui.

MR : Tout à l'heure, quand vous feuilletiez le catalogue [FÜRSTENBERG Adelina von, *Centre d'art contemporain 1984-1989*, Genève : Centre d'art contemporain, 1989], vous avez évoqué les colloques, les conférences. Avez-vous assisté à la première conférence organisée par le Centre d'art contemporain qui a eu lieu en 1982 dans le cadre de l'exposition de groupe *De la catastrophe* qui était une conférence donnée par Monsieur René Thom ?

AD : Non, mais nous avons mis sur pied le colloque *Création et créativité*.

MR : Mais cela était plus tard, sauf erreur.

AD : Oui, mais je n'ai pas assisté à cette conférence, en 1982.

MR : *Création et créativité* a eu lieu les 19 novembre 1983 et 3 juin 1984, à l'auditoire Piaget de l'Université de Genève.

AD : Vous avez vu le bouquin ?

MR : Non, il est introuvable dans les archives du Centre d'art contemporain.

AD : Ce colloque a été conçu par Adelina, en collaboration avec deux chercheurs, qui travaillaient, à l'époque, au Centre d'écologie humaine de l'Université de Genève : Gonzague Pillet, un économiste aujourd'hui décédé, et Pascal Amphoux, architecte et géographe, qui a aujourd'hui son bureau à Lausanne et qui, à l'époque, était l'un de mes proches amis avec lequel j'ai d'ailleurs signé, en 1984 ou 1985, deux articles scientifiques : l'un dans les *Cahiers internationaux de sociologie*, et l'autre dans la *Revue suisse de sociologie*. Je n'ai pas participé, j'en suis sûr, au choix des conférenciers, scientifiques et historiens de l'art invités à intervenir dans ce colloque. Par contre, j'ai sans doute dû présider l'une ou l'autre séance, à l'invitation d'Adelina ou de Pascal, je ne m'en rappelle plus. L'ouvrage ensuite publié l'a été aux Editions Castella, à Albeuve (Fribourg), une maison d'édition dans laquelle Gonzague avait ses entrées. Il y avait également, dans l'organisation de ce colloque, Annie Lefèvre, l'une de mes amies là encore, et qui était la responsable à l'époque des Activités culturelles de l'Université de Genève ; Fulvio Salvadori, critique d'art italien, dont j'ai fait la connaissance à cette occasion, et enfin Suzanne Engelson, qui était une très vieille dame, la mère du journaliste Boris Engelson qui écrit aujourd'hui, de temps en temps, dans la *Tribune [de Genève]*. Amie d'Adelina, cette dame, aujourd'hui décédée, a consacré toute sa vie à la question des rapports entre l'Orient et l'Occident. *Création et créativité* était l'un de ces colloques, à l'époque à la mode, sur le dialogue entre les arts et les sciences. Personnellement, je ne crois pas que les uns et les autres puissent vraiment se comprendre, je n'y crois pas beaucoup, mais c'était dans l'air du temps.

MR : Cela reste à la mode, plusieurs expositions ont traité de ce sujet.

AD : Art et sciences, c'est un peu comme l'art dans l'espace public, il s'agit d'arguments qui sont devenus « bateau » et que l'on a maintenant vraiment un peu épuisés. Le choix avait été de faire parler une série de scientifiques issus des sciences humaines comme des sciences exactes sur la question de la création et de la créativité : Barbara Novak, historienne de l'art américaine ; Alessandra Lukinovich, chargée d'enseignement de grec ancien, qui est toujours à l'Université de Genève ; Marcel Detienne, éminent spécialiste de la Grèce antique ; Luis Prieto, décédé, grand ami du Centre d'art contemporain, Professeur de linguistique ici [à l'Université de Genève], d'origine argentine, que je connaissais déjà avant de rencontrer Adelina ; Bernard d'Espagnat qui, je crois, est physicien ; Henri Atlan, le célèbre biologiste français, et enfin, le mathématicien nord-américain Douglas Hofstadter. De grosses pointures, donc. Il se trouve que Amphoux et Pillet avaient, aux Editions Castella, une collection dans laquelle ils avaient déjà publié deux ouvrages sur l'écologie humaine, en 1981 et 1985. C'est moi qui ai édité ces actes-là pour le Centre d'art contemporain, et je vois que j'ai commis un avant-propos de quatre pages [*il a le livre devant les yeux*]. L'ouvrage est paru en 1986, avec quatre pages signées « André Ducret, Secrétaire général de l'Association pour le Centre d'art

contemporain ». Un joli petit ouvrage, mais je ne sais pas s'il s'est vendu, comme souvent pour ce genre de bouquin. C'est à l'occasion de ce colloque que j'ai dû faire la connaissance d'Adelina, probablement, un colloque organisé dans un cadre universitaire, avec un certain succès, mais pour découvrir que, comme d'habitude, entre les scientifiques qui travaillent dans le domaine de la physique ou de la biologie et, non pas des artistes, mais une historienne de l'art, un linguiste, des spécialistes de l'Antiquité grecque ou des philologues, le dialogue s'avère difficile et, en fin de compte, assez peu productif.

MR : Cela est intéressant parce que la première conférence organisée lors de cette exposition intitulée *De la catastrophe*, qui a eu lieu deux ans auparavant, en 1982 donc, était déjà donnée par un mathématicien. Il y avait déjà ce fil rouge des sciences exactes.

AD : C'est Adelina qui vous dira pourquoi elle trouvait cela important. Il faudrait que je relise cela, cela fait trente ans, je ne me rappelle plus pourquoi nous sommes allés dans cette direction-là. Atlan, Detienne, Hofstadter étaient déjà de grandes stars à l'époque. C'était donc un grand honneur de publier un ouvrage contenant leurs contributions au colloque. J'ai fait un résumé là, « 3 juin 84 résumé de la journée » [*il indique un document*].

MR : Cela m'intéresse.

AD : J'y croyais un peu, mais bon. [*Il lit le document*] « Le pari que le Centre d'art contemporain s'est efforcé de tenir avec ce cycle de conférences semble risqué en un temps où même entre spécialistes d'une même discipline, il n'est pas toujours aisé de se comprendre ou de communiquer. » Je pensais déjà à l'époque ce que je pense aujourd'hui : « Pour ce qui concerne le rapport entre recherche scientifique et quête artistique, une extrême prudence s'avère à plus forte raison nécessaire. » Et j'ajoute ceci, en référence à ce que disait Atlan lors du colloque : « Une bonne règle de méthode consiste à essayer de comparer ces différents domaines sur la base de leurs différences bien plus que sur celle de leurs analogies. Voir ce qui est analogue est au fond le plus facile. L'analogie saute aux yeux, ce qui est important est de constater les différences et ensuite de creuser pour voir en quoi consistent exactement ces différences et pourquoi elles sont là. » Ce n'était pas terriblement optimiste comme bilan, mais je crois que je ne changerais pas d'avis aujourd'hui. Mais peut-être ai-je tort ?

MR : Cinq ans plus tard, en 1989, vous avez cette fois-ci dirigé le colloque qui s'intitulait *La possibilité de l'art. Où commence, où finit l'art dans le monde de l'art contemporain...*

AD : ... dont nous n'avons malheureusement jamais publié les actes.

MR : Vous répondez déjà à l'une de mes questions, cela est parfait. Comme vous avez pris plus activement part à l'organisation de ce colloque, quelle part de liberté vous a laissée Adelina von Fürstenberg dans le choix de la thématique et dans celui des invités ?

AD : C'est moi qui ai défini la thématique, le texte est ici, je l'ai moi-même écrit [FÜRSTENBERG Adelina von, *Centre d'art contemporain 1984-1989, op. cit.*, p. 83].

MR : Je l'ai lu.

AD : Pour ce qui est du choix des invités, nous l'avons fait ensemble, mais à l'époque, quand je vois la liste des personnes qui étaient là, je ne connaissais pas grand monde. Je connaissais Saskia Bos, parce que je l'avais déjà rencontrée, sans doute, aux Pays-Bas, où je me suis rendu régulièrement dès le début des années 1970. Sans doute, Jacqueline Burckhardt aussi, à travers la revue *Parkett*. Chérif Defraoui bien sûr, aujourd'hui décédé, qui enseignait à Genève, à l'École supérieure d'art visuel, avec sa femme Silvie ; Niek Kemps parce que je l'avais rencontré lors de cette exposition au Palais Wilson [*Folie à deux*, novembre 1986] et enfin Denys Zacharopoulos, un vieil ami d'Adelina, que je devais déjà connaître à l'époque. Mais les autres ? Non, c'était vraiment Adelina qui a choisi les personnes à inviter.

MR : Quand j'ai lu la liste des invités, je me suis dit qu'il y avait une dominante d'invités « internationaux ». Ce n'était pas un colloque suisse.

AD : Ah non, c'est ce que nous voulions ! Etions-nous déjà rentrés dans l'ex-SIP, je ne m'en rappelle plus, mais telle était notre intention, en effet. Adelina a toujours beaucoup travaillé dans ce sens-là : Genève est une ville internationale et son Centre d'art contemporain doit avoir un rayonnement international. La ville internationale qu'est Genève méritait un centre d'art contemporain de ce niveau-là et il est donc clair que tout a été fait pour avoir des invités de qualité, qu'ils soient artistes, galeristes, avec des positions fortes dans le monde de l'art. Quand je regarde la liste des intervenants, il y avait quand même du beau monde : Saskia Bos, Directrice de De Appel à Amsterdam. Jacqueline Burckhardt, c'était la revue *Parkett*. Daniel Buren, qui a exposé plusieurs fois au Centre, était un artiste reconnu. Chris Dercon, je ne sais pas ce qu'il est devenu, mais à l'époque, il était l'un des jeunes « curators » en vue de la scène contemporaine. Niek Kemps avait déjà une belle carrière. Stuart Morgan pour *Artscribe*, un bon critique aussi. Chantal Pontbriand, Directrice de *Parachute* à Montréal, une revue de référence en matière d'art contemporain à l'époque. Il y avait du beau monde. Philippe Thomas, je ne sais pas s'il vit encore. Ce colloque, nous l'avons organisé à la Salle des Abeilles, qui est le siège de la Société des Arts, dans un bâtiment du XVIII^{ème} siècle au centre-ville, et c'était tout à fait passionnant...

MR : Pour parler d'un centre d'art contemporain, d'art actuel...

AD : Oui exactement, pour le travail de l'art contemporain aujourd'hui, le travail de la critique, la fonction des centres d'art contemporain. Il y avait toute une série de questions. Je ne sais pas si cela a été enregistré. Ce qu'il s'est passé est que c'était aussi un peu le colloque d'adieu d'Adelina puisqu'elle est partie à Grenoble [Le Magasin Grenoble] assez vite ensuite. Nous aurions dû, avec elle ou avec son successeur, Paolo Colombo, publier les actes de ce colloque mais nous ne l'avons jamais fait et je n'ai pas la moindre idée si nous n'avons même pas une fois reçu des textes ou des enregistrements, je ne sais absolument pas où cela a fini. Paolo Colombo le sait peut-être, lui, mais si vous me dites que vous n'avez rien trouvé

dans les archives du Centre, cela signifie probablement que ce matériel a disparu. J'ai aussi démissionné à ce moment-là, justement, mais c'est un peu dommage parce que nous aurions certainement pu en faire un livre intéressant.

MR : La thématique s'était quand même modifiée par rapport à *Création et créativité*. Le débat portait cette fois-ci sur comment publier, présenter, exposer, diffuser l'art contemporain à ce moment-là.

AD : Oui et j'intervenais alors en tant que sociologue des arts. Il s'agissait donc de faire travailler différents agents du monde de l'art sur ces questions-là. Ce pouvait être des personnes qui parlaient de leur travail dans les revues, ou encore de leur pratique artistique, ou des gens qui intervenaient... Je n'ai pas gardé le programme détaillé de ce colloque. Denys Zacharopoulos était là aussi, je l'oublie, nous étions deux co-directeurs du colloque. Denys a aussi joué un rôle important dans le choix des intervenants puisqu'il était lui-même déjà très actif comme critique d'art dans le monde de l'art contemporain. Puis, dans les années 1990, il s'est occupé pendant plusieurs années du Domaine de Kerguéhennec, en Bretagne, un château et un parc où sont exposées des œuvres du Frac de Bretagne et où il a également fait des expositions temporaires par la suite. Il est vrai que nous étions deux dans cette histoire-là, comme quoi il faut toujours vérifier ! Prenons garde à l'illusion biographique dont parle [Pierre] Bourdieu, nous reconstruisons l'histoire comme elle nous arrange ou nous valorise.

MR : Cette idée d'organiser des colloques, des conférences par et dans un centre d'art contemporain, comment la trouviez-vous ? L'idée de ne plus organiser des débats, des réflexions théoriques à l'intérieur de l'université mais dans un centre d'art contemporain, était-ce une innovation à cette époque ?

AD : Je ne pourrais pas vous dire si c'était une innovation, mais il me semblait évident, pour ce qui me concerne, qu'on ne pouvait se prétendre un laboratoire de réflexion sur, ou d'expérimentation de, l'art contemporain sans mettre sur pied ce type de manifestation. Une telle activité fait partie de ce que doit être une « Kunsthalle » ou un centre d'art contemporain. C'était parfois d'ailleurs un peu compliqué avec l'université, il y avait des universitaires qui n'aimaient pas trop cette chose-là. Cela pouvait passer comme quelque chose de pas très sérieux, ce n'était pas vraiment labellisé « universitaire ». Tous les universitaires ne sont pas prêts à aller se compromettre dans ce genre de manifestation. En retour, cela permettait par exemple à des étudiants de l'École des beaux-arts, à des étudiants en histoire de l'art ou en sociologie, quelques-uns au moins, d'assister à des manifestations qui n'étaient pas organisées dans leur propre institution. Cela a donc aussi amené du débat sur la scène locale. Est-ce que c'était une nouveauté absolue ? Je ne pourrais pas vous dire.

MR : Est-ce que d'autres lieux à Genève faisaient cela ?

AD : Non, personne ne le faisait. Nous étions les seuls. Mais il n'y en a eu que deux, *Création et créativité*, dont nous avons publié les actes, et celui-ci [*La possibilité de l'art. Où commence, où finit l'art dans le monde de l'art contemporain*], dont nous n'avons pas publié les actes, malheureusement. Il n'y en a pas eu d'autres. Par contre, il y a eu évidemment quantité de rencontres, de workshops avec les artistes

qui exposaient au Centre. Adelina organisait cela notamment pour les étudiants des Beaux-Arts [Ecole d'art visuel Genève]. Gilberto Zorio exposait au Centre d'art contemporain et il faisait un atelier. Matt Mullican aussi a fait un atelier avec les étudiants. C'était une pratique tout à fait habituelle du Centre : mettre les étudiants des Beaux-Arts en contact avec les artistes qui venaient...

MR : ... qui pouvaient également exposer leurs travaux.

AD : Exactement puis les étudiants pouvaient travailler comme assistants pour le montage des expositions. Il y avait un rapport historique très étroit entre Adelina d'un côté et Silvie et Chérif Defraoui de l'autre qui étaient les professeurs leaders de l'Ecole des beaux-arts et qui, à l'époque, ont formé toute une génération d'artistes de qualité : Marie-José Bürki, Mitja Tusek, Michel Huelin, Eric Lanz. Tous ces artistes qui sont, aujourd'hui, dans la quarantaine, ils sortent tous de la classe de Silvie et Chérif qui tous deux ont d'ailleurs été là, aux côtés d'Adelina, dès les débuts du Centre d'art contemporain. Il vous faut rencontrer Silvie.

MR : Cela est déjà fait. Ce genre de colloque servait donc à réfléchir à l'état actuel de l'art contemporain, à amener une réflexion théorique, scientifique sur l'art contemporain. Est-ce que c'était une nouveauté dans les années 1980 ? A l'université, par exemple, on ne parlait guère d'art contemporain.

AD : Bien sûr que non. Pourtant, à l'Université [de Genève], on avait tout de même quelqu'un comme Maurice Besset, qui n'était pas le dernier ni le plus médiocre des professeurs d'histoire de l'art, mais on trouve souvent l'idée, chez les historiens de l'art, selon laquelle on ne devrait pas traiter de l'art de notre époque puisque l'absence de distance historique ne permet pas le jugement. On se méfiait donc énormément, au Département d'histoire de l'art, de ce qui pouvait se dire sur l'art contemporain, ce qui n'empêchait pas Maurice Besset de laisser se faire des thèses sur des périodes relativement récentes. Il a quand même eu une assez grande ouverture d'esprit. Mais, en effet, cela ne se faisait pas en histoire de l'art, et cela se faisait encore moins en sociologie ! Pour ce qui est de l'Ecole des beaux-arts elle-même, je n'ai pas le souvenir qu'ils aient mis sur pied un vaste programme de conférences à l'époque, mais peut-être que je me trompe ou que je suis passé à côté de cela, je ne pourrais vous le dire. Celui-ci [*La possibilité de l'art. Où commence, où finit l'art dans le monde de l'art contemporain*] en tout cas, nous ne l'avons pas tellement organisé comme un colloque où il s'agissait de se mettre en concurrence ou en complémentarité avec les institutions. Nous l'avons vraiment organisé comme un acte très fort de débat au niveau international sur l'art contemporain à Genève, organisé par le Centre d'art contemporain de Genève qui était une institution rayonnant internationalement, comme je vous le disais tout à l'heure, c'était vraiment cela l'idée. Ce genre de chose-là, il fallait justement le faire pour montrer que ce n'était pas Halle Sud, qui ne montait pas de colloques, ni non plus l'AMAM [Association pour un Musée d'Art Moderne de Genève], qui n'avait pas encore donné naissance au Mamco [Musée d'art moderne et contemporain]. C'était quelque chose de tout à fait spécifique.

MR : Est-ce que le Centre d'art contemporain a amené quelque chose dans le domaine de la recherche scientifique sur l'art contemporain ?

AD : Cela dépend ce qu'on appelle « recherche scientifique ». Pas dans ce type de colloque-là puisque nous avons essentiellement eu des témoignages de différentes personnalités situées dans des positions différentes, que ce soit des artistes, des critiques d'art, des « curators ». Jean-Marc Poinot est aussi venu, mais il n'est pas dans la liste des intervenants même si, par la suite, il a développé les *Archives de la critique d'art*, à Rennes. Il y avait donc, aussi, des universitaires. Mais ce n'était pas un travail scientifique dans le sens où cela ne regroupait pas, dans un cadre disciplinaire, des sociologues de l'art, par exemple qui auraient parlé de la question du musée d'art contemporain aujourd'hui, ou des historiens de l'art, qui auraient traité de la question des orientations de l'art contemporain aujourd'hui. Dans ce sens-là, non, ce colloque n'avait pas une vocation scientifique au sens où sa tenue aurait été validée par une institution académique comme l'Université, par une association scientifique ou par une société professionnelle comme la Société d'histoire de l'art en Suisse, par exemple.

MR : L'idée était quand même d'ouvrir le débat au large public ?

AD : Ah oui, bien sûr, la salle était pleine. C'était même trop petit, les gens étaient debout, ils râlaient, ils repartaient parce qu'ils ne pouvaient pas s'asseoir. C'était un fiasco complet au niveau de la salle. Nous n'avons pas été assez ambitieux. A l'époque, le genre du colloque marchait bien. Maintenant, cela ne marche plus du tout. Tout devient plus difficile, plus risqué et le débat public sur ces questions tend à s'étioler, malheureusement.

MR : Aujourd'hui, tout musée, tout centre d'art organise pourtant, à chaque exposition ou presque, une discussion, une visite guidée, une conférence, une table ronde. Est-ce que c'est dans ces années-là que ce modèle de manifestation s'est créé ?

AD : Pour ce qui est des visites guidées, il faudrait en discuter plus longuement avec Adelina. Le souvenir que j'en ai est qu'elle était plutôt de cette espèce de « curators » qui fait confiance à une rencontre, sans trop de médiation entre l'installation, l'œuvre ou la pièce présentée et le spectateur. Le souvenir que j'ai est qu'elle s'est toujours refusée, en tout cas du temps où j'ai travaillé avec elle, à mettre sur pied ce qu'organise par exemple le Mamco aujourd'hui extrêmement bien avec Christian Bernard, c'est-à-dire des visites guidées, des « statements » du conservateur. J'ai suivi deux heures de visite de l'exposition de Sarkis avec lui récemment, c'était passionnant. Cela, elle n'a jamais voulu le faire. La seule chose qu'elle ait faite, je crois, étaient des rencontres pour quelques « happy few », étudiants des Beaux-Arts, amis collectionneurs, avec les artistes qui exposaient, autour de leur travail. Mais l'idée qu'il fallait faire un travail de médiation culturelle systématique auprès d'un public plus large, cela n'était pas du tout dans la pratique du Centre et je pense que ce n'était pas seulement une absence de moyens financiers, je pense que c'était vraiment un choix pour elle. Du point de vue éthique, ou de la conception qu'elle se faisait de son travail, il fallait, me semble-t-il, mettre le moins de filtres possible, ou alors de portes d'accès, entre ce qui était présenté et la réception que l'on pouvait en faire.

MR : Ces colloques, ces conférences n'étaient-ils pas organisés dans un souci de médiation ?

AD : Il n'y a pas eu tellement de colloques à part les deux dont nous avons parlé.

MR : Et la conférence de René Thom que j'ai mentionnée tout à l'heure.

AD : Oui, c'est cela, sinon il n'y a pas eu d'autres colloques. Il y a eu d'innombrables échanges en marge des expositions, dans des vernissages, dans des dîners après les expositions, dans des réceptions chez elle. Elle adorait recevoir chez elle. Il y a eu beaucoup d'échanges. L'idée qu'il faille former des médiateurs à l'art contemporain est venue plus tard. Une institution qui a joué un grand rôle est l'Ecole du Magasin à Grenoble. Avant même qu'elle en prenne la responsabilité, c'est Jacques Guillot, lui aussi décédé, mais que j'ai connu, qui a été le premier Directeur, qu'elle a remplacé après sa disparition, et qui a, je crois, mis en place les fondements de cette Ecole du Magasin. Je me rappelle d'ailleurs y avoir fait quelques cours de sociologie de l'art par la suite, dans les années 1980, et là il y avait vraiment cette idée qu'en effet, il était important de former des professionnels de la médiation dans le domaine de l'art contemporain. On choisissait alors quelques « happy few » au niveau international, sur dossier, et ils bénéficiaient à la fois d'une formation pratique, puisqu'ils géraient avec la direction les activités du Magasin, et d'une formation théorique avec des cours. J'y ai fait quelques interventions, je ne sais plus très bien sur quoi, comme sociologue. Mais cela est venu après, vers la fin des années 1980, ou au début des années 1990.

MR : Cela reste actuellement encore passablement débattu. Certains sont pour la formation et d'autres pensent que cela s'apprend sur le tas et intuitivement.

AD : Notamment des historiens de l'art. Je me souviens avoir discuté de la question avec Pierre Vaisse, le Professeur qui a succédé à Maurice Besset à l'Université avant que Dario Gamboni ne reprenne la chaire. Nous avons discuté de cette question-là et il me disait être plutôt réservé vis-à-vis de ces formations-là : « Ce que l'on doit former, ce sont de bons historiens de l'art, des gens qui savent identifier les pièces, qui savent les expertiser, etc., et tout le reste, la gestion, le management, la médiation, cela vient en plus. » Dans le même temps, en France, vous trouvez dans les universités françaises quantité de cursus de formation de médiation culturelle, de la première année jusqu'au doctorat, mais cela est apparu dans les années 1990 seulement. Le souvenir que j'en ai est que c'est quelque chose que Adelina n'a jamais voulu mettre en place, voulu ni d'ailleurs pu parce que s'il avait fallu salarier les gens, il n'y avait de toute façon pas d'argent, mais je pense que c'était même en deçà des questions financières.

MR : Pour terminer, quelques questions plus générales sur l'art suisse. Qu'avez-vous vu à cette époque ?

AD : L' « art suisse », c'est comme l'art dit « contemporain », ce sont des catégories qu'on ne devrait jamais utiliser sans s'interroger sur leur légitimité : je ne peux parler, en effet, que d'un ou d'une artiste contemporain, contemporaine ou d'un, d'une artiste suisse, et encore, quand on dit « suisse », que veut-on dire ? Un passeport suisse ? Né en Suisse ? Habitant en Suisse ? Travaillant en Suisse ? Soutenu par la Suisse ? etc.

MR : Pour vous, dans les années 1970, même encore maintenant, il n'existait pas une spécificité, un art suisse ? Cela ne fait nullement sens pour vous ?

AD : Je déteste ces catégories-là. Je suis un farouche adversaire des catégories sémantiques comme « art contemporain », « art suisse », etc. Je trouve que l'on gagnerait en clarté en discutant de manière extrêmement précise de telle pièce, de telle œuvre, de tel artiste, homme ou femme, suisse ou pas suisse.

MR : Je comprends que vous n'avez en effet pas eu vent du texte de Paul Nizon parce qu'il est là question de la thèse inverse, où il y aurait une spécificité de l'art suisse, un état spécifique des artistes suisses durant cette époque.

AD : Oh, j'ai quelques réticences vis-à-vis de tout cela !

MR : Je vais commencer par une question très précise et factuelle. Est-ce que vous avez vu l'exposition *When attitudes become form* de Harald Szeemann en 1969 ?

AD : Non.

MR : Mais vous en avez entendu parler ?

AD : Evidemment, tout le monde, dans le monde de l'art contemporain, en a entendu parler !

MR : J'ai bien compris qu'à part un bref séjour à Grenoble, vous étiez un Genevois pure souche. Alliez-vous tout de même régulièrement voir ce qu'il se faisait au Kunstmuseum de Lucerne ou à l'Aargauer Kunsthau d'Aarau ?

AD : Je suis plutôt allé à Zurich et, surtout, à Bâle, à plusieurs reprises, lorsque j'ai travaillé pour le compte du Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique sur la question de l'art dans l'espace public. Pour ce mandat de recherche, mes terrains d'enquête étaient Bâle et Genève. J'ai alors fréquenté la Kunsthalle, le Kunstmuseum, le musée d'art contemporain de Bâle, mettons, entre 1992 et 1995. Il m'est aussi arrivé d'aller à Lausanne, mais je suis plutôt casanier ! Je suis beaucoup allé à Grenoble. Comme, dès 1976, j'avais étudié pendant trois ans et vécu pendant deux ans dans cette ville, je connaissais bien Le Magasin d'une part et le Musée d'art moderne [Musée de Grenoble] d'autre part, notamment son conservateur de l'époque, Serge Lemoine, lui aussi intéressé par la peinture abstraite, Piet Mondrian et ces choses-là. Il m'est arrivé d'aller à Lyon, dans les années 1990, pour des expositions ou des colloques. Mais je n'ai pas énormément bougé dans ma vie, à l'exception des Pays-Bas, bien-sûr, ma compagne de vie étant hollandaise, ou en Belgique, d'où venait ma mère et où j'ai de la famille. Les institutions hollandaises, belges, le Musée d'Art Contemporain de Gand, le Kunsthau de Rotterdam, je les connais bien, oui. Londres aussi, que j'adore, et quand je vais à Londres, je vais voir un maximum de choses. Mais moins la Suisse alémanique, en effet.

MR : Est-ce que dans ces années-là, vous ressentiez une espèce de « Röstigraben » artistique ou pas spécialement ?

AD : Je n'ai pas souvenir de cela, non. J'essaie de réfléchir aux artistes alémaniques qui ont été exposés par le Centre : je crois que Markus Raetz a participé à l'exposition *Promenades*, sauf erreur, avec son lapin, ou peut-être pas son lapin. Markus Raetz a participé ? Vraiment, je ne sais plus du tout. Je n'étais pas tellement sensible à cette question. Comme, parallèlement, nous avons développé *FACES* et que *FACES*, en tant que revue d'architecture, s'est très tôt positionnée au niveau suisse, elle a aussi parlé d'architecture en Suisse alémanique, surtout après que Martin Steinmann soit entré dans le comité de rédaction et qu'il ait amené toute la génération des architectes zurichoises, bâloises, lucernoises, etc. Inès Lamunière et Patrick Devanthery, mes amis architectes, sont également rentrés dans le comité de rédaction à ce moment-là et ils ont toujours été actifs au niveau suisse. Je n'ai donc pas du tout eu conscience d'un quelconque « Röstigraben », de différences régionales, oui, peut-être, mais j'ai toujours plutôt vu les choses à l'échelle du pays. Dans le domaine de l'art, je ne sais pas ce que c'est que le « Röstigraben », je n'en ai pas la moindre idée.

MR : Est-ce que vous vous rendiez régulièrement à la foire Art Basel ?

AD : J'y suis allé quelquefois, dans ces années-là. Peut-être deux ou trois fois.

MR : Y a-t-il un artiste qui vous ait marqué ? Avez-vous un souvenir particulier ?

AD : Il y avait une telle accumulation de choses, déjà, à l'époque ! J'ai vu les travaux d'une artiste que j'apprécie particulièrement, Rebecca Horn, mais on a vu tellement de choses là-bas.

MR : A ce que l'on m'a dit lors de plusieurs interviews, la foire était beaucoup plus petite qu'aujourd'hui.

AD : Elle avait lieu dans la *Messe* lorsque je l'ai visitée, dans le grand bâtiment. Il y avait l'art moderne en bas, avec de grandes galeries, et l'art contemporain à l'étage. Dans les années 1980, je suis également allé plusieurs fois à la FIAC, à Paris. L'organisme qui a monté la FIAC à Paris s'appelait ORPI, dont l'un des directeurs était un cousin de mon épouse. Les premières années de la FIAC, ORPI mettait tout en place, louait les stands, etc., et nous sommes ainsi allés aux deux ou trois premières éditions.

MR : A ce que vous me dites, il semblerait que cela ait été plutôt dans les années 1980 ?

AD : Oui, mais je ne suis pas allé à Art Basel avant de connaître Adelina. De quand date la foire de Bâle ?

MR : Elle a été créée en 1969.

AD : J'ai dû aller à Art Basel entre 1984 et 1990, quelquefois, et la FIAC a été créée dans les années 1980. J'y suis allé dans les premières années, lorsqu'elle avait encore lieu au Grand Palais, à Paris.

MR : Qu'en était-il de la documenta ?

AD : Je n'y suis jamais allé. Durant l'été 1986, je suis allé voir *Sonsbeek* [Exposition internationale de sculpture de Sonsbeek] à Arnhem, une exposition en plein air, organisée par Saskia Bos, et j'ai même écrit un article dans *FACES*, je crois, en revenant. J'ai parfois essayé de faire des articles sur des expositions que j'avais vues, *Sonsbeek*, *Chambres d'amis* à Gand [Musée Municipal d'Art Contemporain S.M.A.K., 21.06 - 21.09.1986,], je vous en ai parlé, c'était en 1986, mais je ne suis jamais allé à la documenta.

MR : Vous avez passablement parlé de Piet Mondrian, qui a fait l'objet de votre thèse de doctorat, mais est-ce que durant ces années-là, il y a eu d'autres artistes qui vous ont particulièrement intéressé ?

AD : A part les noms que je vous ai cités, je n'ai pas de souvenir précis. Peut-être, à la FIAC, Ettore Spalletti encore, qui m'avait impressionné. Mais c'est surtout ce que j'ai vu au Centre d'art contemporain qui a compté pour moi.

MR : Vous avez donc suivi ce qui a été fait au Centre d'art contemporain durant ces années-là ?

AD : Exactement.

MR : Ce que vous avez dit au sujet de cet étiquetage, de ces catégories « art suisse », « art contemporain » est très intéressant parce que, dans les années 1970 à 1980, il y a eu passablement d'expositions qui s'intitulaient par exemple *27/28 Schweizer Künstler [Ambiante 74, Kunstmuseum Winterthur, 19.01 – 24.02.1974 ; Musée Rath Genève, 07.03 – 15.04.1974 ; Villa Malpensata Lugano, 18.06 – 14.07.1974]*, *30 Künstler aus der Schweiz [Galerie Krinzinger, Innsbruck, 1981]* ou des choses comme cela, portant cette étiquette de l'art suisse. Avez-vous une hypothèse expliquant d'où a pu venir cette tendance ? Était-ce typiquement suisse ? Ou était-ce plutôt typique de ce besoin, en tant qu'historien de l'art, que l'on a d'étiqueter, de cataloguer ?

AD : Je ne sais pas. Il faudrait faire des recherches précises sur les tenants et aboutissants, les acteurs de ces expositions-là ou de ces catalogues, les sources de financement, le soutien ou non donné par l'Office fédéral de la culture, etc. Je n'en sais rien et si je vous dis quelque chose, cela va être une bêtise.

MR : Il s'agit donc pour vous d'une question à traiter de cas par cas, liée à des questions plus profondes ?

AD : C'est une question à laquelle on ne peut répondre que par des recherches en archives, ce que vous êtes en train de faire, des recherches par entretiens avec les acteurs de l'époque. Toute hypothèse plus générale sans avoir travaillé la question me paraît vraiment hasardeuse, et je préfère par conséquent ne pas tenter une réponse qui ne se baserait sur aucune enquête préalable.

MR : Pour en revenir à notre discussion sur la pratique muséologique, sur cette tendance actuelle à formaliser la pratique muséologique, à former des curateurs de A

à Z, si nous revenons aux années 1970, 1980, est-ce qu'à ce moment-là, d'après ce que vous avez pu voir, on jouissait d'une plus grande liberté dans ce domaine ?

AD : Je ne sais pas. Il ne faut pas me parler d'avant 1984. Ma vie dans l'art contemporain commence en 1984.

MR : Alors, qu'en était-il en 1984 ?

AD : Je vous le disais, pour le Centre d'art contemporain, la question ne se posait pas. Pour l'expérience que j'en ai, pour le souvenir que j'en ai, la question ne s'est jamais posée.

MR : C'était donc Adelina qui fonctionnait comme commissaire ?

AD : Oui, absolument. Je crois qu'elle ne pouvait pas financièrement le faire et je crois que, de fait, elle ne voulait pas. Il faudrait l'interroger là-dessus, mais je crois qu'elle avait probablement cette idée, liée au respect qu'elle avait pour les artistes et pour leur travail, qu'en définitive, une proposition artistique pouvait se défendre d'elle-même et que de toute façon, l'art contemporain est ainsi fait qu'il est à ce point empli de significations possibles, à ce point polysémique que, ma foi, chacun y trouvera ce qu'il veut ou, surtout, qu'il peut bien y mettre, ce qui n'est pas complètement faux, totalement absurde. Ce qui a sans doute joué un rôle, depuis, est que le public de l'art contemporain, celui qui fréquente ces institutions, a plutôt augmenté ces trente dernières années et que, peut-être, les attentes de ce public ont changé si bien qu'il vaut désormais la peine de faire ce travail de médiation. La pratique actuelle du Mamco est exactement l'inverse du souvenir que j'ai de ce qui se pratiquait au Centre d'art contemporain, par exemple.

MR : Dans ces années 1970, 1980, il y a des personnalités telles que Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann au Kunstmuseum de Lucerne, qui étaient des personnes très charismatiques et qui sont très souvent citées comme des curateurs de référence...

AD : ... Adelina au même titre.

MR : C'est la question que je voulais vous poser. Est-ce que, selon vous, Adelina von Fürstenberg se plaçait au même niveau que ces deux personnes ? A-t-elle apporté autant ?

AD : Je ne sais pas si elle se plaçait au même niveau. Mais elle avait du caractère... Jan Hoet, qui était à Gand, c'était la même chose. Je l'ai connu à l'époque, il était fils de psychiatre, un peu exalté, mais charismatique, passionné, une figure, un personnage incroyable. Le personnage faisait l'institution, l'institution faisait le personnage, cela est sûr. Harald Szeemann ou Jean-Christophe Ammann ont su, eux aussi, se créer un personnage, à travers leurs expositions, leurs écrits, les interviews qu'ils ont données, la mise en scène de leur biographie personnelle, etc. Je ne sais pas si, dans le cas de Adelina, la légende court aussi... Mais il faudrait aussi réfléchir à la capacité qu'ont ces diverses figures, comme beaucoup d'artistes d'ailleurs, à se construire de leur vivant leur propre légende. Il y en a qui sont plus ou moins habiles dans la capacité à le faire, à construire ce que le sociologue Jérôme

Meizoz nomme une « posture ». Szeemann l'a été, c'est certain, de manière exceptionnelle, mais Adelina, elle, n'écrivait pas, ou très peu. Bien souvent, j'ai été son porte-plume, notamment dans les combats que nous avons menés ensemble. Nous en avons souvent discuté, mais c'est toujours moi qui ai écrit. Elle n'était pas quelqu'un qui écrivait, contrairement à Ammann ou Szeemann.

MR : Pour quelles raisons ? Par manque de temps ?

AD : Non, pas par manque de temps. Ce n'était pas non plus la maîtrise de la langue parce qu'elle parlait le français bien qu'étant Arménienne ayant été élevée au Tessin. Mais ce n'était pas son boulot, elle n'était pas critique d'art, elle n'était pas historienne d'art. Elle avait étudié, je crois, les sciences politiques et n'avait pas de formation en histoire de l'art, et encore moins comme critique d'art. Du coup, elle ne s'autorisait pas à prendre une place qui n'était pas la sienne. Par contre, à chaque fois qu'elle a pu éditer des publications ou des catalogues donnant la possibilité à d'autres d'écrire, elle l'a fait, mais ce n'était pas son job. Elle, c'était l'intuition, le choix d'artistes, la mise en contact directe avec l'œuvre, etc. et puis le texte, cela venait en plus, ce n'était pas un préalable, un nécessaire accompagnement du travail de « curator » qu'elle faisait. Si vous cherchez dans les archives ou en bibliothèque, vous ne trouverez que très peu de textes signés de sa main. Des interviews dans les revues, dans la presse, certainement, mais pas de textes.

MR : Pensez-vous que le fait qu'elle soit une femme ait pu changer la donne, par rapport à un Harald Szeemann ou à un Jean-Christophe Ammann ? Que ce soit de manière positive ou négative.

AD : Elle a dû, comme souvent les femmes dans sa situation, se battre deux fois plus pour obtenir ce qu'elle voulait parce que femme et parce que ce n'était pas facile pour le Centre qu'elle dirigeait. Je ne crois pas qu'elle ait donné lieu à... Enfin, à l'époque, le féminisme était moins virulent et moins présent dans l'espace public qu'il ne l'est devenu aujourd'hui. Je ne sais pas ce qu'il faut attribuer au fait qu'elle ait été femme et non pas homme à la tête de ce Centre. Je n'en sais rien. Il faudra demander à Sylvie Matthey ce que c'était de travailler avec une femme.

MR : Après avoir passé en revue ces années, avec le recul du temps, qu'est-ce que selon vous, le Centre d'art contemporain a apporté à l'art suisse, à la scène artistique ?

AD : A l'art suisse, je n'en sais rien. A la scène artistique, je pense des éléments importants. Quand Adelina le crée en 1974, elle le fait dans un relatif no man's land, du moins à Genève. L'art contemporain n'appartient pas au cahier des charges du Musée d'art et d'histoire. Il n'y a rien qui se fait de ce point de vue-là. Il y a quelques galeries, mais elles vont se développer par la suite. Il y a quelques collectionneurs qui entourent le Centre, il y a un public d'étudiants qui commence à venir au Centre, on le voit sur les photographies. Ce qu'il faudrait aussi mettre en valeur, c'est le travail photographique de son mari, Egon von Fürstenberg, qui a pris quantité de photographies depuis les débuts du Centre, à la Salle Patiño. C'était vraiment incroyable, il photographiait tous azimuts et il doit y avoir... Il y avait beaucoup de photographies du public, on doit pouvoir suivre l'évolution du Centre à travers ces photographies. Mais ce que j'aimerais souligner, surtout, et je suis étonné que vous

ne m'interrogez pas plus à ce propos, c'est cette bataille invraisemblable, durant la période où j'ai travaillé avec elle, pour légitimer une institution qui, pourtant, venait de fêter ses dix ans et avait, déjà, un certain rayonnement national, voire international. Ce livre rouge [FÜRSTENBERG Adelina von, FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984, op. cit.*] a aussi été réalisé, à l'époque, pour dire : « Voyez tout ce que l'on a déjà fait jusqu'à maintenant ! » Et quand Adelina a fait le choix un peu forcé d'aller exposer dans les institutions internationales, au moment où le Pavillon du Désarmement a brûlé entraînant l'incendie du Palais Wilson et des locaux que nous y avons, c'était aussi pour s'élargir du côté de la communauté internationale de Genève, aller du côté de l'ONU, exposer au BIT [Bureau International du Travail], ou encore au rez-de-chaussée de l'Office mondial de la propriété intellectuelle, nouer des liens avec la communauté internationale de Genève, faute de pouvoir les nouer facilement avec la communauté locale. Nous voulions aussi montrer que nous pouvions apporter quelque chose à l'interface entre la communauté internationale, qui travaille à Genève mais habite souvent en France voisine, elle qui fait la réputation de cette ville, et le public genevois, la population locale. L'une des grandes expositions que Adelina a alors montée fut présentée en plein air, dans le parc du Palais des Nations par exemple. Une initiative qui était, à la fois, un choix de *curator*, mais aussi un geste fort dans la bataille que nous menions pour la légitimité, pour la visibilité, pour la reconnaissance du Centre. Et lorsque Paolo Colombo en a repris la direction, cela a continué. Bon, le Centre était dans l'ex-SIP [bâtiment de l'ancienne Société genevoise d'instruments de physique], nous savions qu'il allait y avoir un musée de l'automobile, nous savions qu'il allait y avoir le Mamco [Musée d'art moderne et contemporain], mais à l'époque, sauf erreur de ma part, Christian Bernard n'était pas encore nommé, ils étaient en train de choisir le directeur. Mais le Centre démarrait dans ces nouveaux locaux sans que la Ville de Genève n'augmente sa subvention. Or celle-ci aurait dû être, dès ce moment-là, l'équivalent de ce que recevaient les « Kunsthallen » en Suisse alémanique. Or, on en était très, très loin, je ne me souviens pas des chiffres, mais vous pouvez les retrouver. Cette situation m'a conduit à démissionner brutalement, et j'espérais un peu naïvement qu'on comprendrait pourquoi... De plus, la situation financière délicate qu'avait laissée Adelina derrière elle me laissait entrevoir encore des années de lutte tous azimuts afin d'éponger ce passif, et j'estimais en avoir déjà fait assez. Mais Paolo et son comité ont continué à devoir se battre, puis avec la création de la Fondation du Mamco, des équilibres ont été trouvés par la suite et, petit à petit, me semble-t-il, le Centre d'art contemporain a trouvé une forme de stabilité. Toutefois, la Directrice actuelle, Katia García Antón, a démissionné il y a quelques semaines et je ne sais pas du tout où ils en sont dans le choix d'un ou d'une remplaçant(e). Jean Altounian, lui, connaît bien mieux que moi l'histoire du Centre de 1990 à 2011 et ces vingt-et-un ans d'histoire que je ne connais pas, il vous les racontera sans doute si vous l'interrogez.

MR : Notre recherche se concentre sur les années 1970, voire le tout début des années 1980.

AD : C'est ce que j'ai compris et je vous ai dit quand vous m'avez téléphoné, je suis venu plus tard.

MR : Vous restez toutefois passablement proche de cette période et avez été un membre très actif du Centre d'art contemporain si bien qu'il est tout de même intéressant d'avoir votre point de vue.

AD : Lorsque je vois que votre interrogation porte sur ces lieux de cristallisation, donc sur comment les institutions participent à la construction d'une scène artistique locale dans les trois situations qui vous intéressent, je peux vous dire qu'elles le font d'abord à travers une bataille de tous les instants.

MR : J'en ai tout de même eu un aperçu lors de mon dépouillement des archives du Centre d'art contemporain, surtout les documents qui concernent l'époque après l'incendie du Palais Wilson. Cela a vraiment été bien conservé, on trouve toutes les lettres que vous avez adressées au Conseil municipal, aux différents conseillers.

AD : Vous avez vu ma signature quelquefois ?

MR : Oui, plusieurs fois ainsi que de véritables rappels à la Ville de Genève de la nécessité d'apporter un soutien au Centre d'art contemporain. J'ai, grâce à ces documents, vraiment senti votre combat, l'insistance et l'absence de réponse.

AD : C'était souvent très difficile. Ici, j'ai un texte que j'ai écrit quand j'étais à *FACES*, paru dans le numéro hiver 1987, 1988 [« That's the question ! », in : *FACES*, n° 7, hiver 1987-1988, pp. 51, 64]. A l'époque, je faisais partie à la fois du comité de rédaction de *FACES* et de l'Association du Centre d'art contemporain. Mes collègues de *FACES* n'ont pas été contents du tout parce que j'avais écrit un article militant que j'avais signé André Ducret, mais je l'avais fait comme Secrétaire général de l'Association du Centre d'art contemporain. En 1986, la grêle au Palais des Expositions et en 1987, le feu au Palais Wilson, et voilà un texte alors publié pour dire : « Messieurs des pouvoirs publics, maintenant il faut vous décider ! »

MR : Est-ce que vous pensez que cette nécessité de lutte, de bataille était due à cette identité de « Kunsthalle » qui n'existait pas encore à Genève, en Suisse romande ?

AD : Probablement. Voilà pour les chiffres, je disais, pour vous donner une idée [*lit un autre texte, non publié*] : « La subvention de la Ville de Genève au Centre d'art contemporain (c'est pour 1989 je crois) qui est niveau suisse comme international l'alter ego des Kunsthalle de Bâle ou de Berne se montera en 1989 à CHF 295'000.- sur un budget total de CHF 800'000.-. » Vous vous imaginez ? Nous travaillions avec une subvention de moins de CHF 300'000.- pour un budget de CHF 800'000.- « Le Centre d'art contemporain utilise cette subvention pour couvrir les salaires et les frais d'administration tandis que pour les manifestations qu'il organise, il recourt systématiquement à l'appui du milieu privé, sponsoring ». Et j'ajoutais, toujours dans la même histoire : « Avec CHF 200'000.- de moins que Halle Sud pour ses salaires et en devant entièrement assurer par son travail de prospection auprès des entreprises, fondations, etc. la couverture financière de ses expositions, colloques, etc., le Centre d'art contemporain développe une activité, comme vous le confirmera n'importe quel expert d'art contemporain, dont la qualité s'avère incontestable. » J'en rajoutais évidemment, c'était un peu naïf d'écrire ces choses-là : « Et à titre de comparaison, voici les montants des Kunsthalle de Berne et Bâle dont les activités

sont comparables à celles du Centre d'art contemporain de Genève. Le budget de la Kunsthalle de Bâle en 1987 : CHF 1'150'000.- dont CHF 421'216.- pour les salaires, la subvention municipale est de CHF 480'000.- dont CHF 295'000.- au centre d'art contemporain. Et la Kunsthalle de Berne, pour la période du 1^{er} avril 87 au 31 mars 88, a un budget de CHF 948'700.-, dont CHF 308'000.- pour les salaires, la subvention municipale est de CHF 546'000.- et celle du canton de CHF 151'355.-. » Il s'agissait de dire et de répéter toujours la même chose : voyez, le Centre d'art contemporain a reçu pour 1989, au moment où l'on s'installait dans le bâtiment de la SIP, une subvention municipale dont le montant correspond à un peu plus de la moitié de la somme versée par la Ville de Berne à sa Kunsthalle. Pour moi, l'argument était décisif, une belle illusion... L'incendie du Palais Wilson a eu lieu le 1^{er} août 1987, j'étais en Hollande et je vois encore Adelina me téléphoner, en larmes, sur mon lieu de vacances. C'était absolument catastrophique parce que nous avions non seulement la pièce de Daniel Libeskind qui était stockée là-bas, je crois, mais surtout l'exposition collective de jeunes artistes indiens qu'elle avait fait venir, c'était la première fois aussi, à Genève [*Alekhya Darsan. Jeunes peintres et sculpteurs de l'Inde*, mai - juillet 1987]. Elle avait quand même une sacrée intuition si l'on songe qu'aujourd'hui, les artistes asiatiques, on les voit partout ! A l'époque, en 1987, il fallait penser à les montrer et elle les a exposés dans la galerie côté lac du Palais Wilson : Mais voilà que toutes les pièces de ces artistes, qui à l'époque sont d'illustres inconnus, brûlent dans l'incendie. C'était vraiment très triste, très douloureux comme affaire. Le leitmotiv était de dire voyez ce qui nous arrive... Ah, j'étais vindicatif !

MR : Cela semble avoir été nécessaire à ce que je commence à comprendre, au fur à mesure que l'histoire se reconstitue.

AD : Je disais aussi : « ... sans que le Centre ne coûte ce que coûterait un musée. » Car, à l'époque, je n'y croyais vraiment pas au Musée d'art moderne et je l'ai dit à Christian Bernard parce que nous sommes devenus potes depuis... « ...sans que le Centre ne coûte ce que coûterait un musée. Il ne faut pas croire non plus, une nouvelle fois, que son avenir se réglera comme il l'a été jadis avec l'installation, toujours temporaire, dans l'ancien Palais des Expositions puis, après la grêle de l'été 86, au Palais Wilson dont il a été chassé par le feu le 1^{er} août 1987. » Nous étions assez pugnaces. Pour nous, il était vraiment très important de rentrer dès que possible dans l'ex-SIP, je m'en souviens très bien, nous sommes allés voir le bâtiment avec Adelina, nous avons regardé un peu, etc. et il y avait ces deux possibilités, le grand et le petit bâtiment. « Nous prenons le petit bâtiment, nous nous mettons dans les trois étages du haut, et s'ils sont d'accord, nous nous installons là. » Ensuite, Monsieur Bernard Court, qui était l'architecte responsable des bâtiments de la Ville de Genève, est venu pour voir. Il a fallu prendre des mesures de sécurité, ajouter des escaliers extérieurs en cas d'incendie, ajouter des portes coupe-feu, il a fallu faire toute une série de choses, mais tout cela s'est fait alors que le Centre était déjà dedans.

MR : Cela s'est-il fait au frais du Centre d'art contemporain ?

AD : Non, aux frais de la Ville de Genève. A l'époque, la négociation était la suivante : les promoteurs étaient propriétaires de l'ensemble du quadrilatère, c'est-à-dire le bâtiment de la SIP plus le reste des bâtiments qui formaient un U. Ils voulaient

valoriser cette opération en créant du logement, des bureaux et des commerces dans les autres bâtiments de cet îlot et il fallait pour cela qu'ils obtiennent une autorisation de construire de la part de Christian Grobet, Conseiller d'Etat d'extrême gauche, responsable des travaux publics. A l'époque, celui-ci a conditionné l'autorisation qui leur serait donnée de réaliser ce programme immobilier sur le U, du fait qu'ils vendent ce qu'on appelle maintenant le « bâtiment d'art contemporain » à la Ville de Genève. A l'époque, sauf erreur, le prix a été fixé à 18,5 millions de francs suisses, ce qui était un prix d'ami compte tenu de la localisation et de l'état du bâtiment. Il s'agissait donc d'un jeu à plusieurs partenaires : les promoteurs et leur projet, Christian Grobet qui délivrait les autorisations de construire, la Ville de Genève qui allait acquérir le bâtiment et des acteurs culturels qui poussaient, c'est-à-dire nous, pour avoir un lieu, rentrer tout de suite dedans et les membres de l'AMAM [Association pour un Musée d'Art Moderne de Genève] pour avoir un siège pour leur musée. Cela s'est fait comme cela puis est arrivé, heureusement, l'achat du bâtiment par la Ville, et ce juste avant la crise économique de 1989-1990, après la tentative d'invasion du Koweït par l'Irak, avec pour conséquence l'effondrement du marché de l'art contemporain. A l'époque, le promoteur Jean-Pierre Magnin a fait faillite, comme beaucoup de promoteurs genevois, et il n'a jamais pu réaliser son projet malgré l'autorisation de construire qu'il avait reçue entre-temps. Du même coup, les autres bâtiments ont été, pour la partie qui est côté Arve, remplis par des architectes, des designers, des ateliers de toutes sortes, auxquels les promoteurs ont loué les locaux. L'autre côté a été réaffecté, je crois, pour une importante étude d'avocat, une partie du bâtiment ayant été restaurée par le bureau d'architectes Devanthery & Lamunière. Cela a complètement changé. La CIA, une caisse de pension, a racheté, je crois, le reste de l'îlot aux promoteurs, mais je ne sais pas quand ni à quel prix. Cela n'a pas cessé de bouger depuis, mais à l'époque, le « deal » était de dire : « Vous laissez ce bâtiment-là pour faire le musée. » La SIP en tant qu'usine est partie entre-temps à l'extérieur de Genève et en échange du fait que le bâtiment était vendu à la ville au prix convenu, les promoteurs pouvaient faire ce qu'ils voulaient des autres bâtiments. Mais je ne connais pas tous les détails, et surtout, quelle est la situation aujourd'hui...

MR : Les aménagements ont donc été réalisés aux frais de la Ville de Genève.

AD : La Ville de Genève a acheté le bâtiment et l'a aménagé. D'abord, pour le Centre d'art contemporain, puis avec le projet d'Erwin Oberwiler pour le Mamco, et entre-temps aussi, pour le Musée de l'automobile qui a disparu depuis. Cela, aussi, c'était tellement genevois ! Nous avions à la fois le musée de ce Jean Tua, un amateur de vieilles voitures et qui, accessoirement, était député radical au Conseil municipal. Il avait donc des relais au Conseil municipal et revendiquait depuis toujours de pouvoir exposer sa collection de vieilles voitures dans un musée qui serait mis à sa disposition. Ses amis radicaux au Conseil municipal ont défendu l'idée selon laquelle il fallait, dans ce bâtiment-là, que l'on mette aussi le musée de l'automobile de Jean Tua, sous le prétexte que l'art contemporain n'intéressait personne, les gens qui viendraient voir le musée de l'automobile iraient sûrement jeter un coup d'œil sur ce qui serait montré à côté... Paradoxe des paradoxes, une autre association crée, au même moment, un second musée de l'automobile près de l'aéroport. Genève se retrouvait donc sans aucun musée d'art contemporain, mais avec deux musées de l'automobile qui ont tous deux disparu depuis... Ensuite, les gens qui étaient dans le bâtiment d'art contemporain ont commencé à se battre pour faire sortir ce musée de

l'automobile, ce musée Jean Tua. La ville a fini par décider, je crois que c'était le Conseiller administratif Patrice Mugny, de sortir ce musée de l'automobile. Je ne sais pas du tout où la collection est maintenant et l'autre musée, installé près de l'aéroport et de Palexpo, a lui aussi fermé parce qu'il a fait faillite. Nous sommes passés de deux musées de l'automobile à zéro ! Voilà les débuts, par la suite, la Ville de Genève a également installé à l'ex-SIP son Fonds municipal d'art contemporain avec une nouvelle activité de médiathèque, de vidéothèque au rez-de-chaussée. Puis est aussi venu le Centre de photographie, qui était à l'origine au Grütli, et que l'on a déplacé là. Pour ce qui est du Centre d'art contemporain, vous demanderez à Sylvie Matthey comment elle a travaillé au début, mais cela était assez... En même temps, cela était émouvant de rentrer dans une usine où des gens avaient travaillé pendant des dizaines d'années, nous sentions encore l'activité industrielle qui avait été là, le travail, les cadences, la fatigue des ouvriers. J'avais un cher ami d'enfance qui avait travaillé à la SIP et je pensais souvent à lui quand j'y allais. Il faut dire qu'à l'époque, l'art contemporain dans les usines désaffectées, c'était un thème en vogue, il y avait la collection CREX... Nous avons d'ailleurs publié un numéro de *FACES* sur les lieux d'art contemporain, nous présentions d'autres bâtiments industriels désaffectés, réaffectés en centres d'art contemporain. Chantal Savioz, je crois, qui est devenue journaliste, une Valaisanne, avait rédigé un bon article sur cette thématique des lieux industriels transformés en centres d'art contemporain. C'était le « must » à l'époque. Je trouve d'ailleurs que Christian Bernard propose une muséographie intéressante au Mamco [Musée d'art moderne et contemporain], il a réussi à faire de ce bâtiment-là quelque chose de tout à fait original, singulier, et il a réussi quelque chose d'improbable en réunissant autour de lui, au départ, une série de personnalités, de mécènes fortunés, de banquiers privés qui l'ont aidé. Il a vraiment fait un boulot invraisemblable. Quand vous ferez votre prochaine recherche sur comment les musées se sont installés là, vous pourrez raconter, aussi, cette autre saga genevoise.

MR : Il est vrai que maintenant le Mamco a, en quelque sorte, supplanté le Centre d'art contemporain. Pendant mes études à Lausanne, j'ai d'abord entendu parler du Mamco et ensuite du Centre d'art contemporain. Ne venant pas de Genève, j'ai mis un moment à distinguer les choses, les deux lieux et à comprendre les différences.

AD : Bien sûr parce que la collection de départ du Mamco était la collection qu'avait réunie l'AMAM [Association pour un Musée d'Art Moderne de Genève]. Il s'agissait d'amateurs d'art moderne qui avaient constitué une collection de pièces destinée à être exposée-là, mais qui ne suffisaient pas pour faire un musée. Il a donc fallu que Christian Bernard obtienne par la suite des dépôts successifs de collectionneurs, fasse jouer son réseau, obtienne des dons d'artistes. Il a fallu tout ce travail pour que maintenant, le Mamco dispose à la fois d'une collection permanente et qu'il présente des expositions temporaires. Mais je ne sais pas s'ils disposent d'un budget d'acquisition, et de combien. Or, comment voulez-vous constituer une collection d'art moderne ou d'art contemporain sans budget d'acquisition ? La vocation du Centre, elle, n'était pas de constituer une collection et dans l'esprit des gens, il y avait d'un côté l'institution qui présente les artistes vivants et de l'autre, le musée d'art moderne qui présente l'art moderne, de Piet Mondrian à Donald Judd, mais pas une jeune artiste de trente-cinq ans. Cela était un peu idiot comme répartition du travail et cela ne s'est d'ailleurs pas développé ainsi, mais à la vérité, je ne sais pas ce que sont, aujourd'hui, les relations entre le Centre d'art contemporain et le Mamco.

MR : Cela n'est pas clair, en tout cas pour moi, personnellement.

AD : Peut-être se retrouvent-ils dans la même situation de concurrence qu'il y a trente ans, c'est-à-dire la bagarre pour les subventions, pour les soutiens, etc., je n'en sais rien.

MR : Cela fait quelques temps que le Centre d'art contemporain vit sans directeur.

AD : Elle a probablement dû laisser un programme avant de partir. Quand Adelina est partie pour Grenoble, nous avons organisé un concours international et avons eu deux experts étrangers : l'un était Bernard Ceysson, qui à l'époque était le Directeur du Musée d'art moderne de Saint-Etienne, et l'autre était le critique d'art italien Pier-Luigi Tazzi. Nous avons reçu plusieurs candidatures et avons auditionné les candidats. Je me souviens très bien, je n'avais pas encore démissionné à l'époque, et je n'ai démissionné qu'une fois que la succession d'Adelina était assurée. Une journée durant, nous avons auditionné les candidats dans l'appartement de Jean-Jacques Monney, alors Directeur de la Cité universitaire, à Champel, et nous avons retenu Paolo Colombo parmi les quatre derniers dossiers restants. Il a alors démarré son activité avec énormément d'enthousiasme et d'énergie.

MR : J'ai eu un entretien avec lui par téléphone.

AD : Il est à Rome.

MR : Oui, mais lors de l'entretien il était de passage en Suisse.

AD : Il a fait preuve de courage car ce n'était pas facile de succéder à Adelina, dans le bien comme dans le mal, dans les bons moments comme dans les mauvais moments, et il est vrai que les gens qui sont restés dans le Comité comme Jean Altounian ou [Daniel] Rinaldi l'ont alors aidé à faire la transition.

MR : Monsieur Colombo a un souvenir positif, mais pas facile. Il ne m'a pas raconté une histoire facile, mais il en a tout de même vraiment gardé un bon souvenir et reste très heureux d'avoir succédé à Adelina von Fürstenberg.

AD : J'ai ensuite vraiment coupé les ponts. Dès que j'ai démissionné, je ne m'en suis plus occupé. Jean Altounian m'a parfois demandé de revenir au Comité, mais une fois que j'arrête, j'arrête ! J'ai toujours agi ainsi et cela a été pareil avec *FACES*. Ensuite, je n'ai pas suivi l'activité de l'Association de l'intérieur, comme j'ai pu le faire durant ces six ans-là. Mais c'était, croyez-moi, une belle aventure !