

Interview de Catherine Quéloz (CQ)

L'interview a eu lieu le 2 novembre 2011 à Genève. Les questions ont été posées par Melissa Rérat (MR).

Transcription : Stéphanie Levis.

Catherine Quéloz, historienne de l'art, conceptrice (avec Liliane Schneider), professeure et coordinatrice du Programme Master de recherche CCC de la HEAD Haute Ecole d'Art et de Design Genève depuis 2000.

Melissa Rérat (MR) : Tout d'abord, une première question sur vous et votre parcours. Où êtes-vous née et, si j'ose vous le demander, en quelle année ?

Catherine Quéloz (CQ) : Je suis née à Genève.

MR : Avez-vous toujours vécu à Genève ?

CQ : Non, j'ai vécu aux Etats-Unis, à New York.

MR : Cela durant vos études ?

CQ : Non, un peu après, dans les années 1980.

MR : D'après ce que vous avez mentionné dans le message électronique que vous m'avez envoyé, vous avez terminé vos études en 1976. Il s'agit donc de l'année de l'obtention de votre licence ?

CQ : On ne termine jamais ses études... Oui j'ai accompli une double formation, Beaux-Arts et histoire de l'art simultanément à l'Ecole des beaux-arts de Genève et à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, respectivement en 1972 et 1975. J'ai ensuite suivi une formation aux Etats-Unis au début des années 1980.

MR : La formation à Genève et celle aux Etats-Unis ne se sont donc pas suivies ?

CQ : Non, entretemps j'ai également suivi une formation pédagogique.

MR : Pour ce qui est de la formation aux Etats-Unis, s'agissait-il de celle du Whitney Museum ?

CQ : C'était au Whitney Museum Independent Study Program [ISP], j'étais dans la section « Museum Studies », j'ai également suivi des cours de « Cultural Studies » à la New School for Social Research.

MR : En quoi les études dans ces deux pays, dans ces deux institutions se distinguaient-elles l'une de l'autre ?

CQ : Je pense que les Etats-Unis m'ont beaucoup apporté parce que j'étais spécialisée dans l'histoire de l'art contemporain et que je me suis intéressée,

évidemment, aux théoriciens de l'histoire de l'art contemporain. Dans les années 1970, il y avait de très bons théoriciens de l'histoire de l'art contemporain qui ont commencé à utiliser des méthodologies nouvelles, c'est-à-dire à utiliser la psychanalyse, la linguistique, la sémiologie, les méthodes du structuralisme, et du post-structuralisme pour une lecture à la fois de l'art contemporain, mais aussi une relecture de l'art du début du XX^{ème} siècle. Cela a été pour moi une découverte très importante parce qu'en Europe, on n'avait pas encore un développement aussi fort de cette tendance. Il s'agissait des historiens de l'art qui publiaient et étaient dans le comité de rédaction de la revue *October*, qui a commencé en 1976. J'ai eu la chance de rencontrer l'une des deux rédactrices en chef, Annette Michelson, à Montreux en 1974 (donc avant qu'elle ne fonde *October*) à l'occasion de *New Form in Film*, présentation du nouveau cinéma expérimental américain avec toute une équipe de cinéastes américains de l'Anthology Film Archives. A l'époque, j'écrivais un mémoire sur le cinéma expérimental. J'avais déjà un intérêt pour le cinéma expérimental européen des avant-gardes qui s'est ensuite déplacé aux Etats-Unis. J'ai donc ensuite évidemment été attirée à en savoir plus sur ce qui se passait aux Etats-Unis et suis allée en 1976 à Anthology Film Archives pour faire des recherches et puis, de fil en aiguille... Pour en revenir à la question, aux Etats-Unis, contrairement à l'Europe qui était encore principalement dans une écriture de l'histoire de l'art très positiviste et formaliste, j'ai vraiment découvert une autre histoire de l'art impliquant d'autres disciplines qui étaient ces nouvelles disciplines apparues, pour nous, à la fin des années 1960 et au début des années 1970 avec Jacques Lacan, [Roland] Barthes et [Michel] Foucault, ainsi que la façon dont on pouvait utiliser les réflexions de ces théories dans la lecture de l'art.

MR : Ce mémoire sur le cinéma expérimental, dont vous me parliez, était-il inscrit à l'Université de Genève ? Qui était votre directeur ?

CQ : Oui. C'était Maurice Besset.

MR : Au fil des interviews, je commence à véritablement comprendre l'importance de ce monsieur en tant que premier Professeur d'art vraiment contemporain qui...

CQ : ... qui acceptait des sujets de mémoire tels que celui-là parce qu'avant lui, je ne pense pas que cela aurait été possible.

MR : Avant son arrivée, il n'était nullement question d'art contemporain à l'Université ?

CQ : Non. Il avait l'avantage d'être un homme de terrain puisqu'à l'époque où il enseignait à Genève, il était simultanément Conservateur du Musée de Grenoble [1969 - 1975] où il emmenait les étudiants genevois régulièrement à chaque ouverture de nouvelle exposition. Ceci nous donnait l'occasion de rencontrer les artistes. De même, lorsque nous faisons des voyages d'études, nous visitons des ateliers d'artistes. Nous avons rencontré Christian Boltanski à Paris, au tout début de sa carrière. Besset mettait l'accent sur l'approche de terrain et sur l'observation participante. Il avait aussi une très grande connaissance en architecture et était ouvert à la pluridisciplinarité. Il aurait toujours souhaité intégrer au Département d'histoire de l'art un enseignement en histoire et théorie du cinéma, par exemple.

MR : Il était vraiment un précurseur.

CQ : Oui, mais il a rencontré des résistances dans le milieu académique.

MR : Il est arrivé à l'Université de Genève aux débuts des années 1970, est-ce correct ?

CQ : Oui, je crois, il a été nommé en 1971.

MR : Et donc très rapidement vous vous êtes intéressée, puis spécialisée dans l'art contemporain. Qu'est-ce qui vous a particulièrement intéressée dans ce domaine ?

CQ : Au début, au gré de mes recherches, j'ai commencé à étudier l'art américain des années soixante suite à un séminaire de Maurice Besset sur cette décennie au tout début des années 1970. Il y a aussi eu les connaissances apportées par la Galerie-librairie Ecart. Par ailleurs, lorsque j'ai commencé mes études aux beaux-arts, Jean-Luc Daval qui s'occupait du « carnet d'amateur d'art », rubrique de critique d'art du *Journal de Genève*, m'a généreusement transmis son mandat au *Journal de Genève* et ainsi, bien qu'encore étudiante, je visitais les galeries et expositions pour écrire mes papiers. Ce sont donc mes lectures sur l'art contemporain, mon engagement sur le terrain par la critique, mes enseignements et mes intérêts qui m'ont engagée à me concentrer sur la période contemporaine. Par ailleurs, comme je faisais également des études de littérature anglaise et américaine, j'étais attirée par la culture anglo-saxonne.

MR : Les lectures, les recherches étaient donc en grande partie influencées par l'enseignement de Maurice Besset, mais est-ce que vous consultiez parallèlement les revues d'art, la critique d'art ? Le cas échéant, quel magazine, quelle revue ?

CQ : J'ai très tôt souscrit un abonnement à *October* et j'achetais beaucoup d'autres revues et ouvrages lors de mes déplacements à New York. Dans les années 1960 - 1970, *Artforum* était une très bonne revue, c'était vraiment un forum pour les artistes. J'ai pu lire dans ce magazine les textes de [Robert] Smithson, de [Vito] Acconci et de plusieurs théoriciens d'*October* comme Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh et d'autres. *Artmagazine*, *Avalanche*, *Performing Arts Journal*, j'étais informée de nombreuses publications *underground* que je trouvais à Ecart (Genève) et à Printed Matter ou Franklin Furnace à New York. Il faut encore souligner que la Bibliothèque d'art et d'archéologie, grâce aux propositions de John Armleder et à l'ouverture d'esprit de Charles Goerg, offrait l'accès à de nombreux magazines et petites revues parfois à l'initiative d'artistes ou de collectifs. Par exemple, la Bibliothèque d'art et d'archéologie était abonnée à *Artmagazine* que l'on ne trouvait nulle part ailleurs en Suisse.

MR : Si je comprends bien, la critique artistique suisse n'existait pas ou était quasiment inexistante ? Vous mentionniez tout à l'heure « Le carnet d'amateur d'art » écrit par Jean-Luc Daval, mais à part ce genre de petites rubriques...

CQ : Il y avait le *Skira Annuel* [*Art Actuel Skira Annuel* publié de 1975 à 1980 par les Editions Skira] édité par Jean-Luc Daval qui était publié en Suisse, en français. C'était plutôt une sorte d'annuaire, et non un ouvrage théorique. C'était un très bon

répertoire. En Suisse, les expositions étaient aussi une source d'informations importante, les expositions de [Harald] Szeemann, les expositions de [Jean-Christophe] Ammann.

MR : Quelle exposition en particulier vous vient à l'esprit ? Vous mentionnez deux grands commissaires.

CQ : Je n'ai pas vu *Quand les attitudes deviennent forme* [Kunsthalle Berne, 22.03 - 27.04.1969].

MR : Je pensais en effet à cette exposition.

CQ : C'était un peu trop tôt, mais j'ai vu les autres expositions de Szeemann, *L'œuvre d'art total*, [*Der Hang zum Gesamtkunstwerk* Kunsthau Zurich, 11.02 - 30.04.1983], *Les machines célibataires* [1975, exposition itinérante]. De Ammann, j'ai dû voir celle sur les travestis, comment s'appelait-elle ?

MR : Avec Urs Lüthi au Kunstmuseum de Lucerne ? *Transformer – Aspekte der Travestie*, qui a eu lieu du 17 mars au 15 avril 1974.

CQ : Oui, les expositions étaient une source d'informations, mais il y avait peu de publications autres que des catalogues.

MR : Si je comprends bien, vous alliez donc volontiers et facilement en Suisse allemande ?

CQ : Oui, de temps à autre.

MR : A la Kunsthalle de Berne ? Dans quels lieux ? Vous fréquentiez donc notamment le Kunstmuseum de Lucerne ?

CQ : Oui, Zurich, Bâle où il y avait aussi la Galerie Stampa et sa librairie. Plus tard, Lucerne, à l'époque de Ammann .

MR : Qu'en était-il de l'Aargauer Kunsthaus d'Aarau ?

CQ : J'y suis allée, quelquefois, à l'époque de Beat Wismer .

MR : Beat Wismer a succédé à Heiny Widmer, il a été Directeur de l'Aargauer Kunsthaus de 1985 à 2007. Vous vous rappelez donc de la peinture suisse qui était présentée à l'Aargauer Kunsthaus ?

CQ : Oui, plutôt la peinture abstraite

MR : De quel(s) artiste(s) vous rappelez-vous en particulier ?

CQ : Par exemple [Olivier] Mosset (1986), Adrian Schiess (1990). J'allais voir les expositions de peinture abstraite, d'art minimal.

MR : Pour en revenir à votre parcours, en quelle année avez-vous commencé à enseigner à l'Ecole des beaux-arts, qui est devenue par la suite, en 1975, l'ESAV, l'Ecole supérieure d'art visuel de Genève ? Elle devait donc déjà s'appeler ESAV quand vous y étiez.

CQ : C'était l'ESAV, qui est devenue l'ESBA [Ecole supérieure des beaux-arts] et ensuite la HEAD [Haute Ecole d'Art et de Design]. J'ai enseigné de 1975 à 1980, j'ai ensuite interrompu mon enseignement en raison d'un séjour aux Etats-Unis et puis, quand je suis rentrée au milieu des années 1980, la direction de l'école, Michel Rappo et [Roger] Fallet de l'Ecole des arts décoratifs, m'a demandé d'inventer un projet pour la salle d'exposition de l'ESAV. J'ai proposé un enseignement curatorial à l'ESAV en 1986.

MR : Avez-vous enseigné avant l'établissement de cet enseignement curatorial ?

CQ : J'ai enseigné l'histoire de l'art contemporain de 1976 à 1985. D'ailleurs, simultanément à l'enseignement curatorial, j'enseignais l'histoire de l'art, mais étant donné ma formation en « museum studies », un travail de recherche sur la question de l'exposition comme médium et du *display* comme un discours m'a paru être un sujet intéressant à enseigner dans une école d'art. Ce lieu d'exposition n'était donc pas indépendant d'un enseignement, il en faisait partie.

MR : Tout à l'heure, hors enregistrement, vous avez mentionné que vous avez été, encore durant vos études, l'assistante de Jean-Luc Daval.

CQ : Oui, pendant un an. En même temps, je faisais des stages pour les études pédagogiques. Il m'avait donc demandé d'assister l'un de ses enseignements en histoire de l'art moderne et l'année d'après, il m'a demandé de reprendre un enseignement de méthodologie qui était rattaché à ses enseignements.

MR : Nous allons maintenant en venir au Centre d'art contemporain. Ma première question est la suivante : Quand et dans quel contexte avez-vous rencontré Adelina von Fürstenberg ?

CQ : Je pense que j'ai rencontré son travail pour la première fois lors d'*Ambiances 74* au Musée Rath [*Ambiente 74, 27 artistes suisses*, Kunstmuseum Winterthur, 19.01 – 24.02.1974 ; Musée Rath Genève, 07.03 – 15.04.1974 ; Villa Malpensata Lugano, 18.06 – 14.07.1974]. C'était une exposition importante pour moi parce qu'il s'agissait d'interventions artistiques essentiellement d'artistes suisses, car si j'avais d'assez bonnes connaissances de l'art américain, je ne connaissais pas bien l'art suisse .

MR : Vous avez donc vu la station genevoise ?

CQ : Oui.

MR : Vous n'êtes pas allée à Winthertour ou à Lugano ?

CQ : Non, je n'ai pas vu les deux autres.

MR : Cette exposition a eu lieu juste avant qu'elle n'ouvre...

CQ : Son projet à la Salle Patiño.

MR : Voilà. Adelina von Fürstenberg présente souvent cela, en tout cas c'est ce qu'elle a déclaré quand je l'ai rencontrée, comme un déclencheur qui l'a motivée à fonder son propre centre d'art. Une fois que ce centre d'art a été installé à la Salle Simon I. Patiño, et ensuite à ses différentes adresses [rue Philippe-Plantamour, rue d'Italie, Palais Wilson et ancien Palais des Expositions], est-ce que vous avez été une visiteuse régulière de ses expositions ?

CQ : Oui, parce que tout d'abord, c'était un outil fantastique pour mes enseignements puisque j'enseignais l'histoire de l'art contemporain et qu'il n'y avait encore que peu de galeries à Genève, donc peu de lieux où voir des œuvres. Je me souviens du festival *West Broadway* [*West Broadway Festival*, Salle Simon I. Patiño, 25.09 - 25.10.1976] où étaient présentés des artistes que j'avais étudiés, que je connaissais donc par les magazines et par mes lectures, mais dont je n'avais pas vu (ou entendu) le travail. C'était donc extraordinaire pour moi de pouvoir voir les pièces, de voir une exposition et de parfois même rencontrer les artistes. Les étudiants et moi avons réalisé les dessins de Sol LeWitt, j'ai entendu pour la première fois Philip Glass. J'ai beaucoup visité les expositions avec les étudiants, c'était un outil formidable pour l'enseignement. Par la suite, Jean-Luc Daval et Silvie et Chérif Defraoui, qui étaient proches de Adelina von Fürstenberg, ont invité les artistes à l'ESAV à présenter leur travail. Nous n'étions que quelques-uns à bien parler l'anglais, nous traduisions donc les conférences, nous faisons le lien avec les étudiants. Il y a eu un lien étroit entre les deux institutions pendant toutes ces années. Quant à nous, nous avons par exemple traduit en français et enregistré nos voix pour le texte sonore contenu dans l'installation de Vito Acconci au Centre d'art contemporain, quand il était à Plantamour [*The Cuckoo Show or : A language of their own for the poor people of Switzerland*, novembre 1977]. Là, on voit la photographies des boîtes [elle indique la page 22 du livre *Artistes et Professeurs Invités 1975 - 1985. Ecole supérieure d'art visuel Genève, Genève : Ecole supérieure d'art visuel Genève, Département de l'Instruction Publique, Genève, 1987*].

MR : Il n'y avait donc pour ce travail-ci aucun rapport avec l'Ecole supérieure d'art visuel ?

CQ : Non, pas directement avec l'ESAV, mais c'est Adelina qui avait suggéré d'aller voir Vito Acconci qui allait avoir une exposition au Centre quelques mois plus tard. C'est lors de cette visite au studio d'Acconci que ce dernier nous a suggéré de traduire le texte et de l'enregistrer en français.

MR : C'est une jolie anecdote. Je commence à comprendre que vous étiez passablement proche de Adelina von Fürstenberg.

CQ : Oui.

MR : Vous parliez-vous respectivement de ce que vous faisiez, de vos projets ?

CQ : Elle nous a beaucoup inclus dans ses projets. Il faut dire qu'au début, le public premier du Centre d'art contemporain, à la Salle [Simon I.] Patiño, était constitué essentiellement des étudiants et enseignants de l'École et de quelques amateurs éclairés, certainement Maurice Besset, et quelques personnes qui étaient dans le champ de l'art contemporain ou dans la musique contemporaine, ou la danse peut-être. Disons que le public était quand même un public amateur, puis petit à petit il s'est élargi. Je pense déjà que quand le Centre était à la rue [Philippe-]Plantamour, il y avait un public plus large et ensuite à l'ancien Palais des Expositions, cela a changé, mais Genève changeait également, il y avait aussi davantage de galeries.

MR : Tout à l'heure, vous parliez de Christian Boltanski. Il s'agit justement d'un artiste qui a exposé au Centre d'art contemporain durant la période de la Salle Simon I. Patiño, en février 1975. Avez-vous vu cette exposition qui s'intitulait *Souvenirs de jeunesse* ?

CQ : Oui, j'ai vu l'exposition.

MR : Quels en sont vos souvenirs ?

CQ : J'ai un vague souvenir d'objets et de photographies, si je ne me trompe pas, mais je ne suis pas sûre de ne pas mélanger avec une autre exposition où il a présenté tout ce qui avait appartenu à une personne récemment décédée. Ce souvenir est un peu flou.

MR : Je dois vous avouer que dans les archives du Centre d'art contemporain, il n'y a quasiment rien sur cette exposition. Adelina von Fürstenberg m'a envoyé le catalogue de l'exposition. On y voit des photographies de Christian Boltanski qui imite ses parents avec toujours un titre au-dessus de celles-ci et des phrases au-dessous, mais cela ne donne pas une idée de ce à quoi ressemblait l'exposition.

CQ : Je n'ai pas un souvenir très précis de cette exposition-là.

MR : Vous souvenez-vous peut-être de l'accueil qui a été réservé à cette exposition ? C'était vraiment au tout début du Centre d'art contemporain, il n'y a pas grand-chose sur ces premières expositions.

CQ : Mon souvenir est très imprécis et je ne suis pas sûre de ne pas confondre avec d'autres expositions de Boltanski que j'ai vues par la suite. Je me souviens d'une exposition de groupe intitulée *Vitrines de documentation* à la Galerie Aurora en 1971 dans laquelle il y avait une pièce de Christian Boltanski. J'ai un vague souvenir de l'exposition à Patiño, mais je ne peux pas vous en dire beaucoup plus.

MR : Avez-vous des souvenirs d'une autre exposition, qui finalement a été la première du Centre d'art contemporain en tant que tel, qui a eu lieu quelques mois avant celle de Christian Boltanski, en octobre 1974, de Janos Urban ? L'avez-vous vue ?

CQ : Non.

MR : Cela ne vous rappelle rien ?

CQ : Je connais bien le nom, mais cela ne me rappelle rien.

MR : Dans le livre [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984*, Genève : Centre d'art contemporain, 1984, p. 163], il y a quelques descriptifs, des photographies, mais rien de concret. J'ai rencontré la semaine passée Monsieur Rainer Michael Mason qui m'a confirmé que cette exposition était une exposition de vidéo et non de peinture, ce qui m'a étonnée, je pensais plutôt que c'était de la peinture.

CQ : Cela ne me dit rien, je ne crois pas l'avoir vue. En 1974 ?

MR : Oui, juste après *Ambiances 74*.

CQ : Adelina devrait s'en souvenir.

MR : Vous me parliez tout à l'heure du *West Broadway Festival* qui a eu lieu en 1976 et qui apparemment vous a beaucoup intéressée. Était-ce la première fois que l'on pouvait voir en Suisse le travail de tels artistes ?

CQ : Oui, en Suisse romande en tous les cas. Evidemment, il s'agissait de choses que l'on connaissait parce que c'était des travaux que l'on voyait dans les revues américaines comme *Artforum* à l'époque. Si l'on consulte les numéros de *Artforum* de cette époque-là et de quelques années auparavant, on retrouve tous ces artistes qui habitaient SoHo, qui travaillaient là et qui souvent travaillaient ensemble. Ils ont beaucoup collaboré. Longtemps après, quand j'étais au Whitney Program, donc au début des années 1980, j'ai eu une relecture de cette époque-là par Yvonne Rainer qui était une danseuse de la Judson Church et qui m'a raconté...

MR : Vous avez écrit un ouvrage sur elle, n'est-ce pas ?

CQ : Oui, nous avons traduit ses écrits en français [*Yvonne Rainer : une femme qui... : écrits, entretiens, essais critiques*, Dijon : Les presses du réel, 2008]. Evidemment, chacun réécrit l'histoire à sa façon, mais cela m'a fait réaliser d'autant plus combien ces différentes disciplines artistiques étaient proches les unes des autres. Les artistes travaillaient beaucoup ensemble, ceci était peut-être simplement le fait de leur proximité géographique parce que tous habitaient et travaillaient à peu près dans le même quartier, mais il y avait aussi des raisons d'engagement politique, révoltes étudiantes, contre la guerre du Vietnam, mouvements d'émancipation des Noirs, des femmes, etc. Les artistes ont aussi beaucoup manifesté contre la politique des musées (Plusieurs d'entre eux ont fait partie du Art Workers Coalition). Ils étaient proches, solidaires. A l'époque où on les a vus dans le festival *West Broadway*, on ne se rendait pas compte du contexte dans lequel ces travaux étaient conçus, ni de l'environnement politique qui avait donné lieu à ces productions. On n'avait que la forme.

MR : Le résultat final.

CQ : Oui, cela était exporté et devait coûter assez cher. Adelina a fait venir les gens les uns après les autres. Plusieurs d'entre eux étaient là en septembre, octobre

1976, mais ensuite plusieurs artistes de New York sont venus régulièrement comme pour continuer le festival. On n'avait pas beaucoup d'informations sur eux ou sur le contexte.

MR : Si je comprends bien, il n'y avait pas d'outillage théorique qui permettait aux spectateurs de comprendre la thématique de ce festival.

CQ : C'est peut-être aussi le regard distancié et informé d'aujourd'hui qui nous donne cette conscience, mais en fait les artistes eux-mêmes se rencontraient beaucoup et travaillaient ensemble. Il me semble que Lucinda Childs était là avec Robert Wilson (1978). Je ne me souviens plus. Mais en tous les cas, je me souviens des interactions entre les différents médiums. Il y avait de la danse, du théâtre, de la musique.

MR : Mais elle n'est pas mentionnée dans la liste des artistes du festival [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984*, op. cit., p. 40]. La performance avec Robert Wilson a eu lieu en février 1978.

CQ : Il y avait la musique, la danse et le théâtre, cette absence de barrière entre les arts. C'était donc cela qui était intéressant.

MR : D'après ce que j'ai pu comprendre lors de mes recherches dans les archives du Centre d'art contemporain, le *West Broadway Festival* était à la fois un festival de performances et présentait également des installations.

CQ : Oui, il y avait plusieurs formes et je pense même que cela s'est poursuivi sur quelques années par la suite, elle a gardé le lien avec ce noyau du *West Broadway*.

MR : D'où, par exemple, la venue de Lucinda Childs en 1978.

CQ : Ou de Sol LeWitt.

MR : Qui, lui aussi, est revenu à plusieurs reprises au Centre d'art contemporain. Nous avons donc parlé de quelques expositions. Au début des années 1980, le Centre d'art contemporain a commencé à organiser des colloques ou de petites conférences. La première date de 1982, elle accompagnait une exposition intitulée *De la catastrophe* qui a eu lieu d'avril à mai 1982, à la rue d'Italie. Il s'est agi d'une conférence du mathématicien René Thom. Y avez-vous assisté ?

CQ : Oui, j'ai assisté à cette conférence.

MR : Comment l'avez-vous trouvée ? L'avez-vous appréciée ?

CQ : C'était surprenant. Je pense qu'elle a eu un impact à rebonds, c'est-à-dire que sur le moment rien de spécial et ensuite, on a beaucoup reparlé des théories de René Thom, même dans le cadre de nos enseignements. Par la suite, on a lu René Thom pour essayer de saisir mieux...

MR : Une conférence d'un mathématicien n'est pas forcément...

CQ : En tout cas, à l'Ecole [supérieure d'art visuel], on a reparlé à plusieurs reprises de René Thom. Maintenant, j'en ai un souvenir très vague ainsi que de la théorie de Thom, je ne suis pas sûre de très bien m'en souvenir, mais sur le moment, c'était un apport à étudier.

MR : Comme je l'ai mentionné tout à l'heure, cette conférence a été présentée en parallèle à et en accompagnement de l'exposition *De la catastrophe*. Est-ce que cette combinaison entre propos théorique et présentation muséographique était une nouveauté en Suisse ? Ou aviez-vous déjà vu cela réalisé ailleurs ?

CQ : Je pense que c'était assez particulier et très intéressant d'organiser une conférence d'un mathématicien qui parlait autrement que les artistes de son époque, et de mettre sa théorie en relation avec des œuvres. C'était assez original et plus intrigant et stimulant qu'une visite commentée, mais il n'était pas vraiment facile pour nous de comprendre le lien avec certains travaux d'artistes.

MR : D'accord, c'est pour éclaircir cela que je vous ai posé la question car lorsque j'ai questionné Adelina von Fürstenberg, il était clair pour elle qu'il n'y avait pas de médiation, de travail de médiation culturelle au Centre d'art contemporain, cela ne l'intéressait pas.

CQ : Elle ne le faisait pas, mais l'Ecole [d'art visuel Genève] le faisait. Enfin, je veux dire que certains enseignants de l'Ecole, Silvie et Chérif Defraoui, Jean-Luc Daval et d'autres par la suite, ainsi que d'anciens étudiants, ont fait de la médiation dans leurs enseignements. Il s'agissait de formes de médiation, mais qui n'étaient pas organisées par le Centre. Je pense qu'en collaborant avec une école d'art, elle devait bien imaginer qu'il y avait des formes de médiation qui se mettaient en place. C'est pour dire l'originalité d'une telle conférence, d'autant plus par un scientifique qui faisait des hypothèses sur les propriétés d'un milieu, c'est-à-dire d'une question qui touche l'art, mais qui n'est jamais vraiment énoncée dans une exposition. Au Centre, l'exposition n'était pas pensée comme un discours, donc la conférence a eu un effet perturbant. Je pense que cela était assez particulier, assez original.

MR : Adelina von Fürstenberg a ensuite poursuivi sur cette lancée. En juin 1984 a eu lieu le colloque *Création et créativité* à l'auditoire Piaget, puis en février 1989, *La possibilité de l'art. Où commence, où finit l'art dans le monde de l'art contemporain ?* au Palais de l'Athénée.

CQ : Je n'ai pas assisté à ces colloques.

MR : Si nous revenons à cette conférence de René Thom, est-ce qu'il s'agissait plus ou moins du même type de conférence que l'on pouvait voir à l'Université de Genève ou à l'Ecole supérieure d'art visuel ? Est-ce que vous perceviez entre les conférences présentées dans ces trois lieux des différences de contenu, peut-être même de sérieux ?

CQ : Je pense que la différence consistait en l'association de l'art avec une discipline comme les mathématiques, ou avec une théorie du chaos, qui d'une certaine manière contextualisait la pratique artistique ou donnait un éclairage particulier à l'art

du moment à partir du regard un peu critique et distancié d'un philosophe mathématicien, d'un théoricien.

MR : Est-ce que l'Université aurait pu proposer une telle association ?

CQ : Justement, ce mélange, cette interdisciplinarité n'étaient pas présents dans les milieux académiques, c'est encore le cas aujourd'hui. Je pense donc que le monde académique, à part quelques écoles et l'exception des pays anglo-saxons à cause de la transdisciplinarité apportée par les *cultural studies*, ne fait pas ces liens, en tout cas dans les pays francophones. Il y a là une différence culturelle.

MR : Pour en revenir aux expositions du Centre d'art contemporain, j'aurais encore une question à propos d'une exposition en particulier, *Promenades* réalisée en 1985, au Parc Lullin à Genthod. Comment l'avez-vous trouvée ? Quel impact a-t-elle eu ?

CQ : J'y ai participé plus directement parce que j'ai fonctionné un peu comme un guide, enfin il n'y avait pas de guides, mais il a été demandé à un certain nombre de personnes de parcourir l'exposition avec le public et de commenter le parcours dans l'ordre souhaité par ceux-ci. J'ai fait cela deux ou trois fois et cela a été une expérience intéressante pour moi. Je pense que cette exposition a précédé les Münster [*Skulptur Projekte Münster*], ou peut-être pas.

MR : Il faudrait vérifier, il me semble que le projet de Münster est né avant 1985.

CQ : En tout cas, il était question de mettre un lieu particulier à disposition de l'imaginaire des artistes, en l'occurrence le jardin, alors qu'à Münster c'était la ville, et de voir comment l'artiste allait investir ou trouver sa place dans ce lieu, quel sens il donnait au lieu. Par la suite, il y a eu *Chambres d'amis* [Museum van Hedendaagse Kunst, Gand, 21.06- 21.09.1986], et beaucoup d'autres exemples. A un certain moment, il y a eu beaucoup d'expositions dans des lieux particuliers jusqu'à un point où cela devenait problématique parce qu'il suffisait d'avoir un lieu un peu bizarre pour imaginer que les artistes, quels qu'ils soient, puissent faire une pièce intéressante. Je pense que l'une des premières réponses directes marquantes à un lieu, une œuvre qui n'existait pas préalablement au lieu dans lequel elle allait être exposée, a peut-être été P.S.1, lors de l'ouverture de P.S.1 à New York, en 1976. C'était une ancienne école désaffectée qui allait devenir un centre d'art, mais pour la première exposition, il n'y avait eu aucune rénovation et, en fait, les artistes sont intervenus dans les salles de classe, dans les couloirs, dans la cave de l'école. Il y a un très beau catalogue qui a été fait [*Rooms P.S.1*, New York : The Institute for Art and Urban Resources, 1977]. Pour moi, c'est l'une des premières expositions *site-specific*, comme l'on disait, c'est-à-dire où l'artiste était invité parce qu'il avait un travail qui lui-même était de type *site-specific*, c'est-à-dire qui ne préexistait pas à une circonstance donnée. La plupart des artistes invités à P.S.1 étaient des artistes de ce type. Il ne s'agissait pas d'artistes qui réalisaient des œuvres dans l'atelier. Ils faisaient des choses en fonction de la situation. Faire cette expérience à Genève (je n'avais donc pas vu l'exposition de P.S.1, mais j'avais acheté le catalogue à New York), m'a permis de rencontrer les artistes durant le montage. C'était aussi de cette expérience dont nous faisons part quand nous présentons l'exposition. Le guide n'était pas là à l'entrée de l'exposition, pour un tour face au public, mais était dans le jardin à disposition du public.

MR : Le visiteur s'adressait donc à vous s'il avait une question ?

CQ : Oui, c'était quelque chose comme cela. Je n'ai pas l'impression d'avoir fait des visites, ou alors, si j'ai fait des visites, j'ai à chaque fois choisi des pièces différentes parce que l'exposition était trop grande pour faire un tour complet, il était plutôt question de discussions avec le public présent, d'une expérience.

MR : Qui a eu l'idée d'œuvrer de cette manière ? Est-ce que ce concept de médiation passablement libre venait de Adelina von Fürstenberg ?

CQ : Je pense, certainement, ou de personnes autour d'elle. Elle pourra peut-être vous le dire. Je ne me souviens plus d'ailleurs quelles autres personnes étaient là, mais en tout cas, j'ai passé beaucoup de temps dans ce Parc Lullin.

MR : L'exposition a-t-elle eu du succès ? Y a-t-il eu beaucoup de spectateurs ?

CQ : Je crois que c'est une exposition qui a eu beaucoup de succès et à Genève, c'était une nouveauté, même s'il y avait peut-être eu Münster et PS1 auparavant. C'était de plus une époque où les informations circulaient beaucoup moins et moins vite, et où le milieu de l'art était plus petit. Tout cela était donc nouveau et il fallait en faire l'expérience à Genève. De pouvoir faire l'expérience, et surtout dans un jardin, était intéressant.

MR : Je crois par ailleurs que, de manière générale, Adelina von Fürstenberg laissait beaucoup de liberté aux artistes lors du montage.

CQ : Je pense qu'elle avait une relation de travail très spontanée avec les artistes.

MR : C'est ce qu'elle dit.

CQ : Une relation de collaboration.

MR : Elle n'imposait pas un concept d'exposition, tel qu'on peut le faire aujourd'hui ?

CQ : Non. Il me semble que Harald Szeemann était beaucoup plus autoritaire, peut-être pas dans la relation avec les artistes mais dans le fait qu'il utilisait les œuvres pour construire un discours et leur donnait ainsi un sens. Il avait des concepts de départ forts.

MR : Plus forts que Adelina von Fürstenberg qui laissait plus de place à l'artiste ?

CQ : Oui, je pense que Adelina était plus à l'écoute des artistes.

MR : Oui et Adelina, elle, distinguait, comme elle le déclare encore aujourd'hui, son travail et le travail théorique, philosophique qu'elle a confié pendant très longtemps à Fulvio Salvadori. Les choses étaient donc peut-être plus séparées.

CQ : Oui.

MR : Pour en revenir au Centre d'art contemporain et peut-être vraiment à cette identité de centre d'art, de *Kunsthalle*, a été fondée en 1981 l'Association du Centre d'art contemporain. Le Secrétaire général a été Monsieur André Ducret de 1984 à 1990 et durant la même période, Monsieur Jean-Luc Daval en a été le Président. Madame Liliane Schneider, d'après ce que j'ai pu retrouver dans les archives du Centre, a été membre de cette association. En avez-vous également été membre ?

CQ : Oui. J'ai été absente de Genève tout de même de 1980 à 1982 et ensuite, durant toute la décennie, je me suis souvent rendue aux Etats-Unis. Je travaillais ici, mais une partie de ma famille était aux Etats-Unis, je ratais parfois des événements. En revanche, je travaillais avec André Ducret au comité de rédaction de la revue *FACES*.

MR : Revue dont il m'a parlé.

CQ : Pour cette revue, nous avons passablement collaboré avec le Centre d'art contemporain.

MR : Vous n'avez donc pas le souvenir d'avoir participé à une assemblée ?

CQ : Non.

MR : Ceci dit, pensez-vous que cette identité d'association remplaçant celle de *Kunsthalle* a eu un impact sur la reconnaissance du Centre par le public, la ville et/ou les autres institutions culturelles ?

CQ : Oui, très certainement. Cela l'a établi comme un indispensable, je dirais, alors que nous, dès le départ, nous savions que c'était important. Même si la Galerie Aurora avait déjà présenté le travail de Boltanski !

MR : La Galerie Aurora ? Je ne connais pas ce lieu !

CQ : Elle était à la rue de l'Athénée. La Galerie se trouvait dans la cave de ces bâtiments. C'était Isabelle Martin qui s'occupait de la galerie, elle a ensuite eu une galerie de dessin à Paris, avec [Roland] Topor. Cette galerie a été, pour moi historienne de l'art contemporain, un lieu où j'ai découvert un certain nombre de choses. Il y avait également la Salle Crosnier au Musée de l'Athénée où Marika Malacorda a fait ses premières expositions avant d'ouvrir une galerie. Pour les enseignements d'histoire de l'art contemporain, ces lieux permettaient de rencontrer des œuvres. J'allais donc régulièrement visiter les expositions, que par ailleurs je visitais pour des raisons journalistiques. Ecart, [la Galerie] Aurora qui, je crois, était là avant le Centre, Marika Malacorda à l'Athénée ont été également des lieux importants.

MR : L'Athénée était le Musée d'art et d'histoire de Genève ?

CQ : Non, c'était le Palais de l'Athénée qui se trouvait à la rue de l'Athénée et avait une salle d'exposition qui est toujours utilisée. C'est là que travaillait Marika Malacorda.

MR : Avant d'ouvrir sa propre galerie ?

CQ : Oui.

MR : Et qu'en était-il de la Galerie Eric Franck ?

CQ : Eric Franck, me semble-t-il, est arrivé plus tard.

MR : Il a été...

CQ : ... à la route de Florissant.

MR : Il a œuvré pour le Centre d'art contemporain en tant que mécène privé jusqu'à l'année 1979, sauf erreur.

CQ : Mais il a dû ouvrir sa galerie après.

MR : Et, sur la base de ce que j'ai compris à partir de différents entretiens, il aurait soutenu le Centre d'art contemporain jusqu'en 1979 et serait ensuite parti aux Etats-Unis. C'est ce que Adelina von Fürstenberg m'a raconté.

CQ : Cela est possible. Ensuite, il est revenu à Genève à la route de Florissant et a ouvert une galerie en appartement, mais plus tard.

MR : Après l'aide apportée au Centre d'art contemporain ?

CQ : Il me semble.

MR : Je pense donc dans les premières années des années 1980.

CQ : Oui.

MR : Un entretien par téléphone est prévu avec Monsieur Eric Franck, je lui poserai donc la question. J'ai fait l'amalgame. Je pensais qu'il avait déjà sa galerie lorsqu'il subventionnait, en quelque sorte, le Centre d'art contemporain. J'élargis à nouveau quelque peu le champ chronologique qui m'est normalement imparti, mais j'aurais souhaité vous poser une question concernant les Halles de l'Île, devenues Halle Sud en 1984, lieu avec lequel vous avez collaboré pour l'exposition *ESAV 83* qui s'est tenue du 20 octobre au 20 novembre 1983 au Musée Rath, au Centre d'art contemporain et aux Halles de l'Île. Quels étaient les rapports avec ce lieu ?

CQ : Halle Sud a aussi collaboré avec l'Ecole [d'art visuel Genève]. Halle Sud publiait un magazine, auquel j'ai un peu collaboré. Halle Sud s'intéressait aux jeunes artistes et a beaucoup exposé des artistes de la région. Le programme d'Halle Sud était assez différent, mais à un moment donné, il y a forcément plus d'espaces qui s'ouvrent et les choses...

MR : En quoi le programme d'Halle Sud se différenciait-il de celui du Centre d'art contemporain ?

CQ : Dans les années 1980, il y a eu de nombreuses expositions qui réunissaient des artistes d'un même pays. Il me semble que Renate Cornu essayait aussi de faire des échanges avec d'autres pays en proposant les artistes suisses à l'étranger et en exposant les artistes étrangers. Mais les souvenirs que j'ai de Halle Sud sont que Renate Cornu a beaucoup essayé de soutenir les artistes locaux, peut-être, et les jeunes. C'est ce qui faisait, pour moi, la différence.

MR : Le contexte était différent.

CQ : Le contexte était différent, oui.

MR : Selon vous, est-ce que Halle Sud a joué un rôle moins important pour l'art contemporain à Genève que le Centre d'art contemporain ?

CQ : Différent parce que je pense que le soutien aux jeunes artistes était une chose importante et je crois que Renate Cornu a fait beaucoup pour cela.

MR : Tandis que Adelina von Fürstenberg était plus ouverte sur l'international.

CQ : C'était ouvert sur l'international, c'était tout de même un peu plus positionné sur une scène internationale, alors que Renate Cornu, elle, avait cet objectif, si je me souviens bien, non seulement de montrer de jeunes artistes d'un autre pays, mais aussi d'essayer de faire un échange, c'est-à-dire d'amener les artistes genevois ou suisses dans cet autre pays, ou inversement de soutenir ici de jeunes artistes. Il me semble que c'est cela qui caractérisait Halle Sud.

MR : Tout à l'heure, nous parlions de l'Association du Centre d'art contemporain. Bien avant celle-ci, presque dix ans auparavant, a été fondée l'AMAM, l'Association Musée d'Art Moderne de Genève, par Rainer Michael Mason, dont je vous parlais tout à l'heure, Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et d'histoire, et Jean-Paul Croisier, avocat. Est-ce que vous avez fait partie de cette association ?

CQ : Oui.

MR : Vous êtes, avec Monsieur Rainer Michael Mason, le second membre que je rencontre.

CQ : L'AMAM militait pour la création d'un musée d'art contemporain. Ce qui est encore différent. Il me semble que le Centre a collaboré avec l'AMAM.

MR : Il y a bien eu une collaboration entre l'AMAM et le Centre d'art contemporain. Le carton d'invitation du *West Broadway Festival*, par exemple, mentionne l'AMAM comme collaborateur.

CQ : Le Centre d'art contemporain a organisé une exposition de vidéos à l'AMAM [*Vidéo*, Musée d'art et d'histoire, avril - mai 1977] et le responsable de la Kitchen New York est venu présenter son programme de vidéos. Sur cette photographie [*elle indique la page 18 du livre Artistes et Professeurs Invités 1975 - 1985. Ecole supérieure d'art visuel Genève, op. cit.*], on voit Michael Shamberg, et non Goldberg

comme indiqué par erreur dans le catalogue du Centre, et plusieurs étudiants de l'ESAV.

MR : L'AMAM avait donc un local, une salle ?

CQ : L'AMAM avait une salle à l'entrée du Musée d'art et d'histoire, à gauche, qui avait été rénovée dans un style un peu contemporain par l'architecte Michel Burri qui était membre de l'association. Ils organisaient des expositions ou événements avec l'aide de leurs membres. C'était soit la Galerie [Marika] Malacorda qui proposait des performances (de Marina Abramovic et Ulay, par exemple), ou le Centre d'art contemporain qui organisait une présentation d'archives vidéo, ou encore l'AMAM qui invitait Urs Lüthi à réaliser une performance. J'ai beaucoup assisté à ces événements avec des étudiants. Oui, j'étais depuis le tout début dans l'AMAM, je pense, et j'ai été consultée quand l'AMAM a cherché un directeur pour le Musée d'art moderne et contemporain.

MR : Cela était à la fin des années 1980, début des années 1990.

CQ : Juste avant la nomination de Christian Bernard.

MR : Quels étaient les liens entretenus entre l'AMAM et le Centre d'art contemporain ? Nous parlions tout à l'heure de petites collaborations.

CQ : Il y a eu des collaborations. Je n'en sais pas beaucoup plus. En tant qu'enseignante, historienne de l'art et chercheuse, ce qui m'intéressait était d'avoir accès à ces événements et/ou expositions, je ne prenais pas parti pour un cercle ou un autre.

MR : Ce que j'ai cru comprendre est qu'au début les rapports étaient très bons, mais que quand le Centre d'art contemporain a dû faire face à ses nombreux déménagements et que l'AMAM a gagné en puissance, si j'ose dire, la collaboration s'est quelque peu compliquée.

CQ : Il y a certainement eu une compétition financière. La ville devait sponsoriser deux lieux et tout le monde essayait de se positionner. Mais là, je ne suis vraiment pas entrée en matière. Je pense que dans une école d'art, comme les enseignants devraient avoir une position indépendante vis-à-vis de ces différents cercles, il est important de pouvoir garder une position distanciée et de pouvoir aussi critiquer. Il faut conserver la liberté académique aussi, et continuer de la revendiquer.

MR : Si j'ai bien compris, cette salle de l'AMAM pouvait être mise à la disposition de Adelina von Fürstenberg. Il ne fallait pas forcément faire partie de l'AMAM pour pouvoir y présenter...

CQ : Je pense qu'il s'agissait d'invitations de l'Association à des personnalités qui travaillaient à Genève et qui, en l'occurrence, proposaient des projets. Ou alors c'est peut-être Adelina qui leur a proposé un projet parce qu'ils pouvaient le financer, je n'en sais rien. Par exemple, Marika Malacorda faisait partie de l'AMAM. Il se peut donc qu'à un certain moment, le comité, qui connaissait bien le travail de Marika et

qui le soutenait, lui ait proposé de réaliser une exposition. Je pense que cela se faisait plutôt ainsi.

MR : Je souhaiterais également vous questionner à propos du Fonds d'art contemporain et / ou du Fonds de décoration de la Ville de Genève. J'ai retrouvé les deux termes et je me demande si ce n'est pas la même chose. Dans certains textes, je trouve « Fonds de décoration », mais quand j'ai rencontré Monsieur René Emmenegger, il m'a parlé du « Fonds d'art contemporain ».

CQ : C'est la même chose, il a changé de nom. Il s'est longtemps appelé Fonds cantonal et Fonds municipal de décoration jusqu'à un certain moment où plusieurs acteurs de l'art à Genève (Olivier Kaeser, Christophe Cherix et d'autres) ont été invités par le Fonds de décoration à faire une critique du fonctionnement du Fonds (à l'origine, 1% sur les constructions pour « décorer »). A la suite de ces discussions, il s'est transformé en Fonds municipal d'art contemporain avec un projet ouvert au soutien et à la construction d'une collection d'art contemporain. Il y avait même eu la proposition de soutenir des projets de recherche avant même que la pièce ne soit réalisée.

MR : Les œuvres achetées étaient spécifiquement des œuvres d'artistes contemporains, c'est-à-dire que le Fonds d'art ne pouvait plus acquérir d'œuvres anciennes ?

CQ : Il me semble qu'ils achetaient essentiellement des œuvres d'artistes vivants...

MR : Est-il arrivé au Fonds municipal d'art contemporain d'acheter des œuvres à Adelina von Fürstenberg présentées dans le cadre d'expositions du Centre d'art contemporain ?

CQ : Je n'en ai aucune idée. Je sais que les membres de la commission pouvaient acheter ou faire des propositions d'achat, c'est-à-dire qu'ils pouvaient s'engager à des achats jusqu'à un montant X et faire des propositions d'achat. Ils achetaient essentiellement à Genève, mais achetaient-ils au Centre d'art contemporain ? Je ne sais pas parce qu'une galerie, cela me semble normal, mais un centre d'art contemporain, cela me semble déjà plus étrange puisqu'il est censé être financé par les fonds publics. Je ne sais donc pas, je ne suis pas sûre qu'il y ait eu des ventes.

MR : Oui, cela n'est pas très clair parce que théoriquement le Centre d'art contemporain n'avait pas de collection puisque c'est une *Kunsthalle*. Toutefois, selon les dires de certaines personnes que j'ai interviewées, notamment Adelina von Fürstenberg, il arrivait que des artistes fassent un cadeau au Centre d'art contemporain et ainsi s'est constituée, au fur et à mesure et de manière informelle, une petite collection. Il semblerait que ces pièces aient été tout de même proposées à la vente par Adelina von Fürstenberg. Il y a donc quelque chose d'étrange qui méritera d'être éclairci.

CQ : Ce n'est pas très clair. Je ne suis pas au courant de cela.

MR : J'aurais encore une question, sur Ecart cette fois-ci. Nous en avons brièvement parlé tout à l'heure. Vous avez par ailleurs contribué à la publication intitulée

L'irrésolution commune d'un engagement équivoque. Ecart, Genève 1969 – 1982 parue à l'occasion de l'exposition du même nom au Mamco et au Cabinet des estampes en 1997, 1998. Durant vos recherches sur ce groupe et cette Galerie-librairie, quels liens ou quels rapports avez-vous pu percevoir ou mettre au jour entre Ecart et le Centre d'art contemporain ?

CQ : Je ne sais pas si c'est durant mes recherches ou simplement mon vécu de la chose... Je pense qu'il y avait des liens assez étroits, peut-être à la période où les deux espaces étaient situés à la rue Plantamour [rue Philippe-Plantamour, 1977 - 1979], pas seulement pour des raisons géographiques. Je pense que Adelina a très vite et très tôt, comme Marika Malacorda d'ailleurs, reconnu et soutenu le travail de John Armleder. Il y avait donc des liens de reconnaissance. Je pense que John était peut-être aussi souvent contacté comme consultant, comme conseiller pour certains projets parce qu'il avait une bonne connaissance de l'art international. Il avait des magazines d'un peu partout et c'est peut-être celui qui a été le plus en contact avec l'international, bien avant Adelina, via ses publications et ses voyages. Je pense qu'il a pu être à la fois un inspirateur de certains projets, ou en tout cas consultant pour certains projets, et très certainement quelqu'un qui a été bien soutenu. Il a participé à plusieurs des expositions [du Centre d'art contemporain], si je ne me trompe pas.

MR : Tout à fait. Si l'on se concentre sur les lieux, les deux entités en elles-mêmes, la Galerie-librairie et le Centre d'art contemporain, quels étaient les éléments qui les distinguaient l'un de l'autre ?

CQ : A un moment donné, quand la librairie Ecart n'avait plus de lieu, elle a été intégrée dans le Centre.

MR : A la rue Philippe-Plantamour, c'est la Galerie-librairie Ecart qui a en quelque sorte accueilli le Centre d'art contemporain, dans son deuxième local, et ensuite à la rue d'Italie, cela a été l'inverse qui s'est réalisé, c'est-à-dire que c'est le Centre d'art contemporain qui a accueilli Ecart, avant que la librairie ne disparaisse.

CQ : Exactement. Etait-elle encore présente au Palais des Expositions ?

MR : Non.

CQ : Ecart à la rue Plantamour, c'était différent, c'était un lieu très ouvert. Je me souviens qu'Ecart faisait parfois office de bibliothèque et John prêtait ses livres plutôt que de les vendre aux étudiants. Enfin, ce n'était même pas une bibliothèque, avec fiches de prêt, etc. Les étudiants allaient parfois lire chez Ecart, ils n'avaient pas besoin d'acheter les livres. Il était très généreux de son savoir. Au moment où Ecart a été intégré au Centre d'art contemporain, c'était forcément différent. A ce moment-là, c'était une librairie qui devenait encore plus librairie parce qu'elle était dans un centre d'art, mais c'était aussi peut-être une forme de reconnaissance de cette Galerie-librairie et de tout le travail accompli par John Armleder puisque, comme je vous le disais au début, la Bibliothèque d'art et d'archéologie a largement bénéficié, grâce à l'ouverture d'esprit de Charles Goerg d'ailleurs, des documents. Tout à l'heure, je citais la revue *Avalanche*, je ne suis pas sûre qu'on aurait pu trouver *Avalanche* à la Bibliothèque d'art et d'archéologie si l'on n'avait pas eu John Armleder à Genève.

MR : Tout à fait. Monsieur Rainer Michael Mason m'a raconté qu'il avait le souvenir de John M. Armleder sur son vélo avec sa charrette, ses valises et qu'il amenait tout cela à la Bibliothèque d'art et d'archéologie.

CQ : Oui, mais Charles Goerg s'y intéressait beaucoup. Cela était aussi formidable parce qu'on aurait pu avoir un bibliothécaire récalcitrant. A l'époque, Charles Goerg s'occupait de la Bibliothèque, je crois, et du Cabinet des estampes.

MR : Oui, il faisait les deux, alors que Rainer Michael Mason, qui l'a succédé, s'est lui concentré sur le Cabinet des estampes. Nous avons donc parlé des liens entre Ecart et le Centre d'art contemporain. Pour en revenir à l'ESAV, l'Ecole supérieure d'art visuel Genève, qui est tout de même l'un des points essentiels de notre entretien, nous avons brièvement mentionné que les étudiants ont été impliqués dès 1975 dans le Centre d'art contemporain, dès le contact établi avec Chérif Defraoui, qui a collaboré dans le cadre de son atelier et ensuite avec son épouse...

CQ : ... et Jean-Luc Daval et son travail sur l'*Annuel Skira*.

MR : Il s'agit de l'une des questions que j'ai préparées, à savoir est-ce que Monsieur Daval a repéré certains artistes au Centre d'art contemporain et les a ensuite invités à participer à cet *Annuel* ?

CQ : C'est difficile de dire comment se sont faits les échanges, mais ils étaient très étroits entre le Centre d'art contemporain, Jean-Luc Daval et Silvie et Chérif Defraoui. L'Ecole fournissait du public, des étudiants pour assister aux conférences, l'Ecole invitait les artistes exposés. Nous sommes donc tous entrés dans le jeu et par la suite, Jean-Luc Daval invitait les artistes non seulement à l'Ecole, mais aussi à la télévision où il était responsable d'une émission sur l'art. Cela créait un petit réseau. Il vous en parlera mieux que moi. Je dois avouer qu'à un certain moment, j'ai eu peur que l'Ecole ne devienne une annexe du Centre d'art contemporain. Mais bon, l'AMAM était peut-être moins active, des fois un peu plus traditionnelle et il y avait peu d'autres lieux, il n'y avait pas tant de choix, mais il est vrai que presque tous les invités du Centre étaient également invités à l'Ecole et presque essentiellement... sauf peut-être quelques artistes collaborant à *Annuel Skira*. Mais disons que nous aurions pu à un moment, si l'Ecole avait de l'argent pour organiser ces conférences, inviter des gens qui nous intéressaient, ou qui correspondaient aux problématiques traitées dans les cours plutôt que les artistes du Centre. Là, pendant un temps, il y a eu un consortium.

MR : Si je comprends bien, les artistes exposés au Centre d'art contemporain étaient invités pour des conférences à l'Ecole supérieure d'art visuel, les étudiants participaient, à ce que Adelina von Fürstenberg m'a dit, au montage, à l'aide, à l'organisation. Il y a encore un point qui pour moi n'est pas clair. Il s'agit des expositions dans lesquelles les étudiants étaient impliqués au Centre d'art contemporain. Est-ce qu'il s'agissait des jurys qui avaient lieu à la fin du semestre ?

CQ : Je ne crois pas. A ma connaissance, cela n'a pas eu lieu au Centre. Des expositions d'étudiants ?

MR : Oui, du type *ESAV 83* [Musée Rath, Centre d'art contemporain, Halles de l'Île, 20 octobre - 20 novembre 1983]. Est-ce qu'*ESAV 83* était la première de ces expositions ?

CQ : Oui et l'une des seules. L'École avait investi beaucoup de lieux dans la ville, si je me souviens bien. Il y avait le Musée Rath, les Halles de l'Île et le Centre d'art contemporain. Au Centre d'art contemporain ont certainement été inclus d'anciens étudiants de l'École et plus spécifiquement des étudiants venant des ateliers de Chérif et Silvie Defraoui.

MR : Notamment Patricia Plattner.

CQ : Patricia Plattner, Jean Burle, Manuel Gracia, peut-être Anne Sauser-Hall. Oui, des anciens étudiants de l'École ont participé à des expositions, mais je n'ai pas le souvenir qu'il y ait eu une exposition de l'École, à part celle de 1983.

MR : Ainsi, avant 1983, la collaboration se faisait par ces colloques à l'École supérieure d'art visuel par des artistes exposés au Centre d'art contemporain et inversement, par l'aide ponctuelle d'étudiants pour les expositions du Centre.

CQ : Peut-être bien que Adelina était invitée dans les ateliers pour des jurys, cela est possible, pour les évaluations de fin de semestre.

MR : Le jury était établi par l'enseignant et les élèves, est-ce bien cela ?

CQ : Oui.

MR : Ils choisissaient en commun...

CQ : ... les membres du jury.

MR : C'est très probable que Adelina von Fürstenberg me l'ait mentionné, qu'elle ait fait partie de ces jurys. Si cela va pour vous, je souhaiterais vous poser encore quelques questions plus générales. Pour ce qui est du Centre d'art contemporain, je crois que nous avons fait le tour. Nous parlions tout à l'heure du Kunstmuseum de Bâle, de vos déplacements à travers la Suisse pour voir différentes expositions. Est-ce qu'en tant que jeune historienne de l'art, vous aviez l'impression qu'un *Röstigraben* artistique ou culturel séparant la Suisse romande de la Suisse allemande existait ? Ou est-ce que vous ne sentiez pas, perceviez pas quelque chose de tel dans les années 1970 ?

CQ : Je ne le percevais pas parce qu'à cette époque, contrairement à aujourd'hui, nous recevions beaucoup plus d'étudiants du Tessin et de Suisse alémanique. Nous avons beaucoup d'étudiants suisses alémaniques et étions donc en lien. La Suisse alémanique était assez présente, peut-être à cause des figures de Ammann, de Szeemann et de cette émulation qu'il y avait un peu de ce côté-là. Aujourd'hui, nous avons beaucoup plus que des Français, nous avons des internationaux venant de beaucoup plus loin. Mais pour parler de la Suisse, je pense que la HES [Haute Ecole Spécialisée] a fait la grave erreur de diviser la Suisse en trois zones linguistiques. Il y a donc la HES de Suisse occidentale qui est francophone et la HES de Suisse

orientale qui est germanophone essentiellement, avec peut-être un peu de Tessinois. Cela a complètement changé le paysage. Je pense qu'il y a une plus grande barrière aujourd'hui qu'elle n'existait dans les années 1970.

MR : Cela est intéressant.

CQ : Je me souviens de Michel Grillet qui a été étudiant, qui est maintenant enseignant, il avait beaucoup de contacts avec la Suisse alémanique. Beaucoup de nos étudiants avaient des contacts avec la Suisse alémanique. Il y avait beaucoup plus d'échanges, mais via les artistes, et après on allait donc voir les expositions. Il y avait aussi Art Basel.

MR : Art Basel, justement, était-ce un événement important que vous ne manquiez pas ?

CQ : Oui, cela a été une source d'information pendant toutes ces années-là. Aujourd'hui, ce n'est plus pareil. Les informations, nous pouvons les trouver si facilement, mais à l'époque... Je me souviens d'être allée à l'ouverture, d'être restée plusieurs jours, d'avoir vu les choses attentivement, d'avoir fait des photographies pour mes cours parce que les pièces que je voyais là, je ne les retrouvais dans aucun autre musée, ni dans les livres. C'était donc magnifique, il s'agissait de sources importantes, mais c'était aussi une autre foire que celle d'aujourd'hui.

MR : C'est bien ce que l'on m'a dit, que cela était très différent, bien plus petit et beaucoup plus humain.

CQ : On rencontrait beaucoup plus d'artistes et il se passait beaucoup de choses à Bâle en même temps, comme aujourd'hui, mais nous étions aussi en lien avec beaucoup d'espaces alternatifs bâlois. Je me souviens que les étudiants, dans les années 1970, avaient demandé à pouvoir rencontrer d'autres étudiants des écoles d'art suisses. Nous avons donc organisé des journées de rencontres en invitant à Genève les étudiants de l'école « Form und Farbe » de Zurich, où les étudiants présentaient leur travail. Nous avons par ce biais fait la connaissance de plusieurs jeunes artistes qui avaient ouvert des espaces alternatifs, comme Filiale à Bâle.

MR : Je me rends compte qu'il y avait véritablement des liens, des échanges très fructueux et très actifs.

CQ : Oui et la proportion d'étudiants venant du Tessin et de Suisse alémanique était vraiment plus importante. Nous avons donc été beaucoup plus dans cette diversité suisse qui est, disons, intéressante.

MR : Nous avons parlé de Art Basel, mais qu'en était-il de la documenta ? Était-ce un événement que vous fréquentiez régulièrement ?

CQ : En 1972, la documenta 5 était organisée par Harald Szeemann. Un enseignant de l'École [des beaux-arts de Genève], Luc Joly, enseignant de géométrie, avait décidé d'organiser un voyage d'études à la documenta. Cela a été ma première documenta. Maurice Besset venait d'arriver et je crois, d'ailleurs, qu'il a parlé de la documenta l'année suivante, mais personne à l'Université n'avait entendu parler de

la documenta, ni n'y était allé. Grâce à l'enseignement que je suivais, pour lequel un éclairé avait décidé de nous emmener à la documenta, j'ai eu la possibilité de visiter cette exposition qui nous a bouleversés parce que l'École des beaux-arts à l'époque n'était vraiment pas d'avant-garde. Elle était très traditionnelle et très académique. Nous nous sommes retrouvés devant les lignes de [Daniel] Buren, sur lesquelles étaient accrochés des tableaux de Jasper Johns ou d'Agnes Martin, nous avons découvert les hyperréalistes et nous avons obtenu une après-midi de présentation-discussion avec Harald Szeemann .

MR : C'est fabuleux !

CQ : Par la suite, avec l'un de mes collègues, Aldo Guarnera, nous avons, tous les deux ans, emmené nos étudiants à la Biennale de Venise et à la documenta de Kassel. Mais à l'époque, il y avait beaucoup moins de visiteurs, les gens à l'entrée étaient très tolérants et laissaient entrer vingt étudiants sur une carte d'invitation de presse !

MR : Vous mentionnez Harald Szeemann, nous avons également parlé brièvement de Jean-Christophe Ammann. Qu'est-ce que selon vous ces personnalités ont apporté à la pratique muséologique dans son ensemble, aux pratiques curatoriales ? Si tant est qu'ils ont amené quelque chose.

CQ : Pour moi, je pense que Ammann a été un modèle surtout pour son énergie et sa capacité à mobiliser la population pour son musée. Adelina a fait un peu de même, surtout avec l'ESAV. Szeemann, c'était beaucoup plus quelqu'un qui concevait des projets à partir de ce qu'il pouvait observer d'une situation de l'art, mais aussi d'une situation du monde. Je crois qu'il essayait, peut-être sans être complètement conscient, de fabriquer un discours avec les moyens du *display* et avec des objets culturels, en l'occurrence des œuvres d'art. Je trouve que c'était bien, qu'il avait une position beaucoup plus radicale, c'est-à-dire que si les artistes acceptaient de donner leur pièce, il pouvait transformer le sens de la pièce, ajouter un sens supplémentaire à la pièce. Heureusement aujourd'hui, ces grandes figures patriarcales ont été mises en question et détrônées par exemple par des collectifs curatoriaux comme à la Shedhalle. Même si, je reconnais que Harald Szeemann et Jean-Christophe Ammann ont eu une importance dans l'écriture de l'histoire de l'art suisse (peut-être autoritaire), ils ont valorisé le travail du *display* et l'exposition, et ils ont donné une belle énergie aux artistes suisses.

MR : Est-ce que vous placeriez Adelina von Fürstenberg sur le même plan ou dans la même catégorie pour ce qui est du travail réalisé pour la reconnaissance de l'art suisse, la constitution de l'identité de *curator*, de commissaire d'exposition ?

CQ : Oui, en même temps, ce n'est peut-être pas un compliment. Elle n'a pas vraiment eu une position critique des formats patriarcaux.

MR : Cela est parfait, vous répondez à mes questions avant que je ne vous les pose ! Le fait qu'elle soit une femme changeait forcément la donne selon vous ?

CQ : Si l'on regarde l'histoire internationale des expositions, il y a eu quelques femmes qui ont réellement mis en question la pratique curatoriale à partir d'une

position féministe (comme par exemple Marcia Tucker) au Whitney Museum, puis au New Museum, New York. Je ne pense pas que ce soit le cas de Adelina. Par ailleurs, je ne pense pas que Adelina ait travaillé à mettre en valeur des minorités quelles qu'elles soient. Je pense que Ammann et von Fürstenberg sont quelque peu différents. Je les rapprocherais plus volontiers, il s'agit de battants qui aiment l'art, qui ont envie de faire des choses et qui prenaient un grand plaisir à le faire, mais sans construire un discours avec l'exposition et sans faire une recherche. Adelina a tout de même souvent trouvé ses références dans ce qui se passait sur le moment et qui était déjà dans les revues américaines ou européennes, mais très bien puisque jamais montré à Genève et complètement inconnu.

MR : Ma dernière question est, en quelque sorte, une conclusion à notre discussion. Si vous repensez à cette décennie des années 1970, durant laquelle vous étiez présente à Genève, en quoi le paysage artistique, curatorial, muséographique a-t-il changé, s'est-il transformé ?

CQ : Entre les années 1970 et aujourd'hui ?

MR : Durant les années 1970.

CQ : Je pense qu'il y a eu, comme je l'ai dit, la présence de Maurice Besset au Département d'histoire de l'art [de l'Université de Genève] et son ouverture sur l'art qui était en train de se faire ainsi que sur les expositions puisqu'il était lui-même organisateur d'exposition. Effectivement, il y a eu, je pense, le Centre d'art contemporain, indéniablement, et quelques petites galeries ainsi que Armleder.

MR : A donc bien eu lieu une ouverture de notre pays sur ce qu'il se faisait dans le reste du monde, bien que j'aie souvent employé, durant cette interview, le terme « suisse » et les expressions « art suisse », « scène suisse » ?

CQ : Oui, ainsi qu'un début de reconnaissance des artistes locaux parce qu'il était tout de même question d'artistes suisses dans *Ambiances 74* [*Ambiente 74, 27 artistes suisses*, Kunstmuseum Winterthur, 19.01 – 24.02.1974 ; Musée Rath Genève, 07.03 – 15.04.1974 ; Villa Malpensata Lugano, 18.06 – 14.07.1974]. Il y avait [Gérald] Ducimetière, Hans-Rudolf Huber, Armleder, [Gérald] Minkoff. Ils étaient quelque peu les locaux, il y a donc eu une reconnaissance de ces artistes en interne, le début peut-être, par l'entremise de ces petites galeries, d'un petit groupe de collectionneurs qui a formé petit à petit l'AMAM. C'était un moment où les choses ont commencé à naître sur la scène de Genève.

MR : Je vous ai posé cette question parce que dans les années 1970 est paru, tout d'abord en Suisse allemande, un ouvrage qui a eu un grand retentissement, a suscité le débat. Il s'agit de *Diskurs in der Enge* de Paul Nizon [*Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Berne : Kandelaber, 1970]. La thèse principale de Nizon était que les artistes suisses, justement, étaient « in der Enge », totalement emprisonnés dans l'étroitesse de notre petit pays, que ce soit géographiquement, mais aussi par l'absence de possibilités de se développer.

CQ : Oui, on ne les soutenait pas assez, on n'était pas fier et on ne les distribuait pas à l'extérieur.

MR : Tout à fait. On ne les incitait pas à développer leur pratique, tant sur le plan du soutien financier que sur celui du soutien moral, culturel, intellectuel. Par conséquent, de nombreux artistes suisses ont dû émigrer à l'étranger pour se faire reconnaître.

CQ : [Niele] Toroni à Paris, etc.

MR : Cela était la principale thèse de Paul Nizon. Certains théoriciens émettent l'hypothèse qu'une réaction à l'écrit de Paul Nizon s'est fait sentir dans la tendance, perceptible dès la fin des années 1970 et ce jusqu'au début des années 1980, tendance que vous mentionniez tout à l'heure, de nationaliser l'art, notamment par l'exposition au moyen des titres : *22 junge Schweizer* (Kunsthalle Bern ; Stedelijk Museum Amsterdam, 1969), *30 Künstler aus der Schweiz* (Galerie Krinzinger, Innsbruck, 1981), *Künstler aus der Schweiz. 10 Situationen* (Schmidtbank-Galerie, Nürnberg, 1984).

CQ : Ce qui est tout aussi ghettoïsant.

MR : Tout à fait.

CQ : On a souvent dit et entendu que Ammann avait justement fait confiance à la scène suisse, l'avait sortie quelque peu de l'ombre et défendue également à l'étranger. Cela est une question que l'on pourrait se poser : est-ce que Adelina a défendu la production suisse à l'étranger ? Il y a peut-être des personnes qui l'ont fait plus que d'autres. Je ne pense pas que Adelina l'a beaucoup fait, je ne pense pas que cela était dans son agenda.

MR : Il est vrai que le mot « international » revient souvent dans ses déclarations. C'était aussi un parti pris qu'elle voulait et qu'elle assume...

CQ : ... et qui était bien pour Genève. Un rapport sur la culture en Suisse a été publié dans les années 1970.

MR : Monsieur André Ducret m'en a parlé, il aurait été rédigé par deux personnes sur la situation de l'art à Genève. J'ai posé la question de l'existence de ce rapport à Monsieur René Emmenegger, mais il n'avait nullement le souvenir d'un tel rapport, par un certain Monsieur Meyer peut-être.

CQ : Je ne vois pas ce que cela peut être, mais il y a eu un rapport fait à Berne, au niveau national, sur la culture, que j'ai étudié. C'est facile de le retrouver parce que cela peut être un élément intéressant pour aborder la question de ce phénomène de l'art suisse. On disait aussi qu'il était très soutenu, comme les artistes hollandais, par des bourses, par des fonds, que quand les artistes ont trop d'argent, ils ne font pas l'effort d'aller à l'extérieur, d'aller vers l'autre.

MR : C'est une référence intéressante. Je pense qu'il s'agit du rapport Clottu.

CQ : Oui c'est cela.

