Interview de Jean-Luc Daval (JLD)

L'interview a eu lieu le 5 novembre 2011 à Saint-Julien-en-Genevois, France.
Les questions ont été posées par Melissa Rérat.
Transcription : Stéphanie Levis.

Jean-Luc Daval, né en 1937 à Genève. Doyen de l'Ecole supérieure d'art visuel Genève (ESAV) de 1972 à 1993, de 1972 à 2001 chargé de cours au Département d'Histoire de l'art de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, Président de l'Association du Centre d'art contemporain de 1984 à 1989, collaborateur des Editions Skira.

Melissa Rérat (MR) : J'ai prévu plusieurs questions, je pense que l'interview va durer un peu plus d'une heure. Nous continuons à bavarder comme nous avons commencé, sentez-vous libre de continuer comme cela. J'ai structuré l'entretien en plusieurs catégories. La première catégorie concerne votre parcours pour que nous puissions tout simplement vous situer dans cette histoire des années 1970 et cette histoire de l'art suisse qui constituent les axes de notre recherche. Ensuite viennent quelques questions concernant plus spécifiquement le Centre d'art contemporain puisqu'il s'agit du point central de notre recherche, c'est-à-dire les expositions, l'Association du Centre d'art contemporain et également la fameuse collaboration avec l'Ecole supérieure d'art visuel. Pour terminer, plusieurs questions plus générales sur l'art suisse durant ces années. Je commence avec une première question très simple : En quelle année et où êtes-vous né ?

Jean-Luc Daval (JLD) : En 1937, à Genève, le 25 avril et en réalité, je suis Carougeois. C'est là que j'ai fait mes études. Je souligne cela parce que Carouge est une ville sarde d'origine, qui a été créée à la veille de la Révolution, c'est-à-dire en 1780, et qui a été conçue comme une ville nouvelle devant concurrencer Genève. Je peux vous montrer un livre qui vous présente cela, il s'agit de l'*Invention de Carouge 1772 – 1792* de André Corboz (Lausanne : Payot, 1968).

MR : On remarque cela lorsque l'on se promène, on voit que c'est une architecture très différente de celle de Genève.

JLD : Voilà un livre qui a été fait sur la création de Carouge, qui a été l'une des premières Villes Nouvelles, en tous les cas par rapport au royaume de Sardaigne qui deviendra plus tard celui d'Italie. Le rêve s'est écroulé au moment de la Révolution, en 1793. La ville a été occupée par la France et ensuite elle est allée à la Suisse. J'habite à Saint-Julien qui est la première ville de France depuis Carouge. Il y a d'ailleurs à Saint-Julien un pont qui date de la même époque, construit au moment de la création de Carouge, pour relier Carouge à la Savoie.

MR : Pendant combien d'années avez-vous vécu à Genève ?

JLD : J'ai toujours vécu à Genève, en tous les cas, pendant toute ma carrière professorale. J'ai d'abord résidé à Carouge jusqu'à peu près la naissance de ma

deuxième fille, c'est-à-dire en 1968. Ensuite, j'ai habité à Veyrier et puis, à l'âge de ma retraite, en 2001, je suis venu à Saint-Julien, mais cela reste le même milieu puisque c'est là que passait à l'origine la route pour aller à Carouge.

MR : D'accord.

JLD : C'est à Saint-Julien que je venais acheter mes livres quand j'étais encore en culotte courte parce que les livres ont toujours été meilleur marché en France et il y en avait beaucoup plus.

MR : Etant donné la courte distance depuis Genève, je vous comprends.

JLD : On venait en vélo à cette époque.

MR : Pour ce qui est de vos études, dans quelle université les avez-vous faites ?

JLD : Mes études, c'est très simple. A cette époque, on comptait beaucoup moins sur les diplômes que maintenant. J'ai donc fait une maturité classique au Collège Calvin à Genève, classique, c'est-à-dire latin, grec. Je suis ensuite entré à l'Ecole des beaux-arts de Genève où l'on pouvait suivre des cours à l'Université de Genève. Un nouveau professeur venait d'arriver, Jean Leymarie. J'insiste quelque peu parce que nous avons fait des choses ensemble, je l'ai d'ailleurs connu jusqu'à sa mort. A ce moment-là, il était Directeur du Musée de Grenoble et il avait pris la chaire d'histoire de l'art à l'Université de Genève, d'art contemporain. Ce qu'il y avait de particulier était que… Je dois beaucoup à Leymarie… Il avait travaillé au Musée du Louvre depuis la guerre et il était ami avec des gens comme [Georges] Braque, [Pablo] Picasso, [Henri] Matisse, [Alberto] Giacometti ; il connaissait tous les artistes, il les tutoyait et il nous parlait toujours de l'art le plus vivant. J'ai fait des livres avec lui, donc vous voyez ! La dernière fois que nous avons collaboré a été à propos de [Serge] Poliakoff et d'une autre artiste, qui était plus jeune, Geneviève Asse, quelqu'un qu'il avait défendu. Donc pour ce qui est de la carrière de Leymarie, il est venu à Genève depuis Grenoble. Il avait été à Paris, au moment de la création du Musée national d'art moderne du Trocadéro, il est retourné à Paris et a pris la direction du Musée national d'art moderne peu après que j'aie fini mes études. Je l'ai souvent revu. Au moment du projet de création du Centre Pompidou, il a refusé la direction de ce centre culturel à multifonctions. Il a fini sa carrière comme Directeur de la Villa Médicis où il a remplacé Balthus [Balthazar Klossowski de Rola]. Nous avons donc également connu Balthus.

MR : C'est donc grâce à Jean Leymarie qu'il a été question d'art contemporain à l'Université de Genève ?

JLD : Tout à fait. C'était quelqu'un qui était énormément habile, très intelligent, très sensible et il connaissait tout le monde, dans les contemporains mais aussi dans l'art ancien. Il a fait des livres pour [Albert] Skira sur la peinture française au XIX^{ème} siècle, il a fait plusieurs livres sur le paysage en France au XIX^{ème} siècle. Il a aussi fait des livres sur la peinture flamande, à la grande époque de la peinture flamande, c'était donc un homme qui avait à la fois une très grande culture, qui était très sensible, qui avait un œil et vraiment une intelligence des artistes. Je pense que cela est important parce que cela nous oriente lorsque nous sommes étudiants. Les

questions qu'il nous posait étaient : « Pourquoi existent-ils ? Qu'est-ce qu'ils ont à apporter ? » Il s'agissait de personnes qui ont senti, vu autrement et qui devaient arriver à la matérialisation de cette différence dans la perception et celle-ci engendrait inévitablement une forme nouvelle.

MR : Lors des entretiens que j'ai menés, on m'a également beaucoup parlé d'un autre professeur qui a également été très important pour l'art contemporain au niveau universitaire à Genève qui était Monsieur Maurice Besset, également Directeur du Musée de Grenoble.

JLD : Oui, mais cela était tout à fait différent.

MR : C'était à la même période ?

JLD : Non, ils se sont succédés. Leymarie est venu à Genève et est reparti au Musée national d'art moderne à Paris, puis il a participé à l'élaboration du Centre Pompidou et est ensuite parti à Rome. Besset était plus jeune et n'avait pas du tout le même esprit, il était plutôt un rationnel, c'était l'art froid et l'art géométrique. Il ne s'agissait pas du tout des mêmes questions qui étaient posées. La question était l'abstraction, est-ce que l'Homme peut s'exprimer sans passer par l'intermédiaire de la nature ? Vous voyez ? Autrement dit, cela remontait à [Piet] Mondrian et à des systèmes de réflexion de ce type-là. Ce n'est donc pas du tout la même chose. L'un, c'était : « Que va-t-il se passer de nouveau ? », tandis que l'autre c'était, au contraire, rationnel : « Est-ce que l'on peut créer quelque chose ? » C'était d'ailleurs beaucoup plus un linguiste, Besset, il avait été en Allemagne, il maîtrisait très bien l'allemand et ce n'était pas du tout la même perception. Il s'agissait donc d'une ouverture sur l'art plutôt concret et l'art conceptuel, mais avec cette différence que l'art concret et l'art géométrique, on connaissait assez bien cela à Genève par le fait qu'une partie des Allemands et des Suisses allemands avaient fait leur école au Bauhaus. Autrement dit, si je prends un exemple, lorsque j'ai suivi des cours, durant mes études aux Beaux-Arts [Ecole des beaux-arts Genève], à l'Ecole des arts décoratifs, les grands graphistes, les designers étaient d'origine suisse allemande. C'était la génération de Max Bill, ils avaient donc été des élèves du Bauhaus ou de la première génération de ses étudiants. Nous avions donc cette tendance-là, nous avions cela dans le milieu, il y avait des affiches, des meubles, cela existait, ce n'était pas une révolution pour nous. Par contre, l'autre aspect, nous le connaissions moins et cet autre aspect, dont Leymarie parlait, était lié à l'expérience du vécu. Je me souviens du cours à la mort de [Maurice] Merleau-Ponty. C'est comme cela que je suis entré en relation, il travaillait beaucoup avec les Editions Skira qui étaient l'un des pivots de la vie artistique. Il a fait beaucoup de livres chez Skira. Les Editions Skira étaient au centre d'une vie culturelle, dans l'inspiration des Rencontres Internationales de Genève, c'est-à-dire que l'on peut toujours se poser la question, je l'ai mentionné rapidement dans l'article que je vous ai passé [DAVAL Jean-Luc, « Des Beaux-Arts à l'ESAV. Entre 1975 et 1985, Genève vécut l'art au présent », in : FREY Gilbert, *Regard sur l'art à Genève au XX^{e} siècle (1900 - 2010)*, Genève : Editions Slatkine, 2011, pp. 67 - 69.]… Finalement, Genève a très peu profité de sa situation de refuge pendant la guerre ou n'a pas su l'exploiter parce qu'il y a des gens qui ont vécu dans cette ville, par exemple [Alberto] Giacometti. Cela est amusant comment tout se recoupe ! Giacometti, je n'en avais jamais entendu parler, auparavant, quand j'étais gamin, de 1937 à 1950, vous voyez ! Toutefois. j'étais au

collège avec le neveu de Giacometti, au Collège Calvin donc. Ce neveu de Giacometti est devenu par la suite médecin et est mort très jeune. Giacometti était venu à Genève parce que ce petit garçon était orphelin, sa mère étant décédée lors de son accouchement. Sa mère..., Ottilia est la sœur d'Alberto, la fille de Giovanni. La grand-mère qui habitait à Stampa est venue pour s'occuper de son petit-fils. Si Giacometti est venu pendant la guerre à Genève, c'est donc parce que sa mère y était pour s'occuper de son petit-fils. Les choses font que quand on est curieux, on rencontre tout le monde. Quand j'étais au collège de Genève, donc quand j'avais douze, treize ans, nous avons eu un enseignant de mathématiques qui s'appelait Arm, qui se faisait chahuter épouvantablement. Et en réalité, cet Arm était le frère de Annette, la femme de Giacometti. Celui-ci avait quitté Genève sur un scandale. Il était parti avec une fille qui n'avait pas dix-huit ans, c'était donc la sœur de cet enseignant.

MR : Ah oui, tout est lié !

JLD : Je vous le disais ! Je suis convaincu, pour avoir connu et fréquenté beaucoup d'artistes, qu'il y a une interconnexion, il n'y a pas du tout de hasard. Quel que soit le problème qu'on interroge, on retrouve des connexions.

MR : Pour en revenir…

JLD : Le seul qui avait défendu Giacometti à Genève était [Albert] Skira. Skira était revenu à Genève pendant la guerre et il avait été un instigateur, il avait la revue *Labyrinthe*. C'est autour de *Labyrinthe* qu'ont été créées les fameuses Rencontres Internationales de Genève. [Jean] Starobinski en reparle à plusieurs reprises parce qu'il a été l'un des secrétaires de cela et était jeune professeur à l'époque, il était l'un des animateurs de cela. Autrement dit, tout finit par se contextualiser d'une manière très précise.

MR : Pour en revenir à vos études, si j'ai bien compris, vous avez étudié la pratique artistique et non l'histoire de l'art ?

JLD : Oui, j'ai fait de la pratique, tout à fait. J'ai fait ce qu'on appelait l'Ecole normale de dessin pour devenir enseignant. On y étudiait toutes les disciplines, c'était les Beaux-Arts au niveau traditionnel, on faisait du nu, du modelage, du nu grandeur nature, de la peinture à l'huile, de la composition, les examens, et tout cela. Comme on était destiné à devenir enseignant, on nous obligeait aussi à suivre des cours aux arts décoratifs [Ecole des arts décoratifs] pour apprendre des techniques comme l'émail, le graphisme ou les techniques qui vont devenir des métiers pour un certain nombre de personnes. J'ai donc fait des études là et à côté de cela, on pouvait suivre les cours que l'on voulait à l'Université, on avait le statut d'étudiant.

MR : Vous avez donc suivi tout un cursus théorique à l'Université de Genève ?

JLD : Théorique, oui. On faisait également de la pédagogie, cela m'a beaucoup intéressé. C'est aussi cela qui m'a permis de penser autrement la réforme des Beaux-Arts [Ecole des beaux-arts Genève]. Il y avait un grand pédagogue à Genève, à nouveau contextualisation, qui s'appelait [Jean] Piaget, qui a complètement

réformé les méthodes de la pédagogie. Quand j'étais enfant, à l'école primaire de Carouge, Piaget faisait ses premiers travaux et ses premières expériences. Pendant toute mon école primaire, il y a eu toute une demi-journée que les élèves passaient avec Piaget, nous étions quelques-uns. Piaget et ses assistants nous faisaient faire des exercices pour savoir où il y avait développement. Autrement dit, je suis très attaché, cela est important, aux méthodes de pédagogie active. C'est-à-dire qu'on ne va découvrir que ce qu'on est capable d'interroger, on n'apprend pas, on apprend par rapport à ses propres besoins. Je pense que cela est quelque chose de capital. Autrement dit, [Jean] Leymarie revenait sur cela, il y avait des théories, des cours pédagogiques qui traitaient également de la pédagogie active. On n'est pas un récepteur neutre qui doit seulement capitaliser une connaissance, mais il y a une curiosité qui fait qu'on va découvrir, qu'on va pouvoir aller ailleurs.

MR : Donc ce Monsieur, ce Professeur Leymarie…

JLD : … Jean Leymarie…

MR : En quelle année est-il arrivé à l'Université de Genève ?

JLD : Je ne sais plus exactement, au moment où je faisais mes études, il venait d'arriver, ou il arrivait, l'année où je suis entré à l'Université.

MR : C'est-à-dire durant les années 1950, voire la fin des années 1950.

JLD : Oui, 1955, cela devait être par là. Je dois encore avoir un carnet d'étudiant avec les tampons.

MR : C'est intéressant parce que, lors des précédentes interviews que j'ai menées, on m'a beaucoup parlé de Monsieur Besset, en rapport à l'art contemporain.

JLD : Oui, j'ai fait la distinction.

MR : Mais finalement, Monsieur Leymarie a été en quelque sorte le prédécesseur de Monsieur Besset ?

JLD : Il a été plus que le prédécesseur parce qu'il a été le créateur de la chaire d'histoire de l'art contemporain car la chaire d'histoire de l'art n'existait quasiment pas. Tout d'un coup, on a eu quelqu'un qui représentait quelque chose, qui était impliqué dans un certain milieu. Skira avait quand même une réputation. Quand on écrivait chez Skira, c'était lu ailleurs, j'entends, et il avait ses relations par l'intermédiaire d'autres livres. Moi-même, j'ai fait un livre avec Leymarie, l'un de mes tout premiers livres. Il a réalisé un livre pour Skira qui était *Picasso. Métamorphoses et unité*, 1971, et c'est moi qui ai fait la bibliographie ainsi que la biographie de Picasso, ce qui n'était pas un petit travail, cela comportait une centaine de pages. Je pourrais vous le montrer tout à l'heure. C'était un livre important.

MR : Donc avant…

JLD : Auparavant, il n'y a pratiquement rien eu par rapport à l'art contemporain.

MR : Il n'y avait donc que l'enseignement de l'histoire de l'art des périodes médiévale et moderne ?

JLD : Voilà. Il y avait des gens dans le Moyen Âge, il y avait un monsieur, qui est devenu maire de Genève, qui s'appelait Monsieur [Pierre] Bouffard, qui s'intéressait à l'art médiéval et puis il y avait une assez grande tradition, à Genève, par rapport à l'art antique. Il y avait Walter Deonna, qui avait été Directeur du Musée [d'art et d'histoire de Genève]. On m'a d'ailleurs passé des livres à regarder l'autre jour, une bibliothèque pleine de livres sur l'histoire des années 1930 et il y avait toutes les revues *Genava*, qui était la revue du Musée. Quand on voit la manière dont les conservateurs travaillaient à l'époque, dans les années 1930, par rapport à aujourd'hui, on se dit : « Qu'est ce qu'ils faisaient ? » parce qu'ils étudiaient le moindre morceau, le moindre fragment de poterie.

MR : Monsieur Maurice Besset a donc repris cette chaire…

JLD : Il l'a reprise quand [Jean] Leymarie est reparti au Musée national d'art moderne [à Paris].

MR : Chaire créée par Jean Leymarie.

JLD : Voilà. C'était la première fois que l'on parlait d'art contemporain.

MR : Très bien. Vous n'avez donc pas écrit de mémoire de licence universitaire ?

JLD : Non. Nous avons fait un travail mais avions un statut un peu particulier. Leymarie devait nous faire passer un examen par rapport à l'Ecole des beaux-arts, c'était une forme de mémoire, plutôt une espèce de composition du type des examens aux Beaux-Arts, c'est-à-dire que nous devions disserter pendant dix heures.

MR : Dix heures ?

JLD : Tous les examens se passaient ainsi aux Beaux-Arts. Vous aviez un dessin technique, par exemple une représentation d'un pont avec des arches arrondies, dessin d'ombres, cela durait toujours dix heures, ce qu'ils appelaient les examens en loge. On rentrait à huit heures du matin et on finissait à dix-huit heures. Pour l'histoire de l'art, avec Leymarie, j'ai fait un examen sur la peinture de paysage en France au XIX^{ème} siècle, une dissertation de dix heures.

MR : C'était bien de l'art contemporain, mais pas de l'art contemporain dans le sens de « actuel ».

JLD : Non, enfin c'était la question que j'avais tirée.

MR : Ah, c'était tiré au sort, vous ne pouviez pas choisir le sujet ! Quel rôle, selon vous, a joué l'Université de Genève dans l'établissement et la reconnaissance de l'art contemporain à Genève ?

JLD : Si vous voulez qu'on aille plus loin, je ne sais plus les dates, je vous parle comme cela, mais on peut les retrouver. En bref, Leymarie est venu et il a appuyé fort. Il était quand même dans un milieu, comme il était au Musée de Grenoble qui était un grand musée français. Après Paris, c'était Grenoble. D'autre part, il avait un réseau, on peut dire intellectuel, par exemple [Jean] Starobinski, dont on parle beaucoup. Starobinski travaillait aussi avec Skira. Par l'intermédiaire de Skira, il y avait beaucoup de choses qui se passaient. Il y avait [Alberto] Giacometti, il y avait tout un réseau qui fonctionnait, les Rencontres Internationales [de Genève] faisaient tout de même venir des gens comme [Jean-Paul] Sartre, des gens comme cela. Il y avait eu la revue *Labyrinthe* et tous ces éléments-là, Leymarie était donc en relation avec cela. A partir de là, naturellement, est née l'idée qu'il fallait muscler un peu le Département d'histoire de l'art, qu'il soit plus important. L'Antiquité, le Moyen Âge, cela a toujours fonctionné. L'époque moderne était peu traitée ou considérée comme subalterne et l'époque contemporaine n'existait pas. A partir du moment où il y a eu Leymarie, bon je n'étais pas dans les arcanes du pouvoir mais c'est comme cela que j'ai ressenti la chose, il a été dit qu'il fallait quelqu'un de moderne et tout à coup est arrivé Marcel Roethlisberger, qui est quelqu'un qui travaillait sur l'époque moderne, c'est-à-dire du XV^{ème} au milieu du XIX^{ème} siècle. Marcel Roethlisberger qui a été un très bon chercheur, a réalisé le catalogue des œuvres de [Jean-Etienne] Liotard, c'est un grand auteur, c'est un grand penseur aussi. Autrement dit, tout à coup, le secteur a pu se développer, il y a eu un moderniste, quelqu'un qui s'occupait d'art contemporain. Le Moyen Âge a aussi pu évoluer et changer, Roethlisberger a fait venir Florens Deuchler qui était un spécialiste venant des Etats-Unis, enfin il était Suisse d'origine et spécialiste du Moyen Âge. Autrement dit, tout d'un coup, le Département a pu vivre et Besset a succédé à Leymarie dans ce contexte-là. J'ai d'ailleurs un témoignage de cela parce que j'écrivais déjà chez Skira et ai fait faire par Skira un livre sur l'art suisse (DEUCHLER Florens, ROETHLISBERGER Marcel, LÜTHY Hans, *La peinture suisse du Moyen Age à l'aube du XX^{ème} siècle*, Genève : Editions d'art Albert Skira, 1975). Comme par hasard, l'auteur du Moyen Age était Deuchler et l'auteur de l'époque moderne était Roethlisberger. Je l'ai dans la bibliothèque, je peux vous le montrer tout à l'heure. C'est d'ailleurs sur l'invitation de Roethlisberger que j'ai commencé à enseigner à l'Université.

MR : La boucle était bouclée ! Nous parlons de vos études et l'on sent bien que vous les avez faites par intérêt. A quand remonte cet intérêt pour l'art et plus spécifiquement l'art contemporain, actuel ?

JLD : C'est une chose à laquelle je peux répondre très facilement. J'avais douze, treize ans, j'étais avec mes parents à Paris, j'ai vu une exposition sur [Claude] Monet. C'était une grande rétrospective Claude Monet et j'ai dit : « Je veux devenir peintre ! » J'avais douze, treize ans et puis voilà, c'était l'époque de l'abstraction lyrique et de l'action painting. A partir de là, je me suis mis à faire de la peinture et pendant mes études au collège, je faisais de la peinture à la manière de Claude Monet et un peu plus tard, j'ai découvert Paul Cézanne, alors j'ai fait de la peinture à la manière de Paul Cézanne et j'étais devenu un grand expert, je reste un grand expert de Paul Cézanne.

MR : Qu'est-ce qui vous a, finalement, fait vous diriger plutôt vers la critique, la réflexion sur l'art ?

JLD : Cela est très simple. Pendant longtemps, je me suis dit : « Je vais devenir peintre. », puis j'ai très vite commencé à écrire dans des journaux, entre autres *Le Courrier* de Genève et ensuite le *Journal de Genève* et puis, assez rapidement, je me suis arrêté de peindre, je connais très bien la date, en 1967, je me suis arrêté de peindre, j'ai posé les pinceaux, je ne les ai plus jamais touchés et j'ai dit : « Je m'intéresse trop aux autres, je ne peux pas devenir un artiste. »

MR : 1967 ?

JLD : Oui, 1967.

MR : Il y a vraiment une date si claire.

JLD : Oui. Ma fille, que vous avez vue, a l'un de mes tableaux chez elle, qui est peut-être l'un de mes derniers tableaux.

MR : La raison d'abandonner la peinture était donc, comme vous le dites, …

JLD : … que je m'intéressais beaucoup trop aux autres pour pouvoir continuer. C'est pour cela que je suis devenu critique.

MR : C'est intéressant. Que lisiez-vous à cette époque, à la fin de vos études et dans les années 1970 ? Vous intéressiez-vous à la critique d'art ? Où trouviez-vous vos informations ?

JLD : On était très friand de tout ce que l'on pouvait trouver, de toutes les expositions. Je dois dire que j'ai eu de la chance de vivre à ce moment, de rencontrer des gens et d'être dans une situation où, en même temps, je n'étais pas le petit qui devait sonner à la porte parce que j'étais l'étudiant, aux Beaux-Arts [Ecole des beaux-arts], j'ai très vite remplacé des enseignants. C'est-à-dire que je trouvais qu'au niveau théorique ils avaient… Qu'est-ce qu'on lisait ? On lisait tout mais c'était le moment où les galeries ont aussi commencé à se développer, cela commençait à devenir nerveux. On lisait donc un petit peu des revues d'art contemporain. Je vous ai parlé de *Quadrum*, qui était une revue belge par exemple, je vous ai parlé d'*Art International*, il y avait *L'Œil* qui était assez important à l'époque. Tout ce qui existait, on essayait de le voir. Mais c'est surtout à ce que faisaient les galeries que l'on s'intéressait et c'est là que j'ai eu mon troisième choc, si vous aimez mieux, qui a été déterminant. J'écrivais déjà, je commençais à couvrir les galeries et j'écrivais des articles sur la peinture, je lisais donc aussi tous les livres. Un livre qui m'a beaucoup marqué, on ne pouvait pas y échapper si on faisait de la peinture et si on essayait de comprendre ce médium, a été les *Notes sur la peinture* de Jean Bazaine [Paris : Éditions Floury, 1948]. Quand ce livre est paru, cela a fait un choc. Les artistes français, [Nicolas] de Staël, quand j'ai vu la première exposition rétrospective sur de Staël, juste après sa mort, je me souviens très bien, c'était encore à Arles. Cela a été un coup de massue. Je ne sais plus quand c'était, nous pouvons contrôler, peut-être en 1958. Tout ce que l'on voyait, on discutait de cela ensuite, il y avait quand même des galeries qui étaient actives. A Genève, par exemple, il y avait une galerie, qui était peut-être moins importante par son travail de galerie que par son travail de vente aux enchères, c'était la Galerie (Margueritte) Motte…

MR : Vous parlez justement de cette galerie dans votre article [DAVAL Jean-Luc, « Des Beaux-Arts à l'ESAV. Entre 1975 et 1985, Genève vécut l'art au présent », in : *op. cit.*].

JLD : Elle faisait des ventes aux enchères. On venait de toute la Suisse pour voir ses ventes aux enchères parce que l'expert était Jacques Dubourg, c'était l'un des marchands de Nicolas de Staël. Elle avait donc toute l'Ecole de Paris, [Maria Elena] Vieira da Silva, tous ces gens, et il y avait des ventes aux enchères. Il y avait donc une exposition, c'était au Théâtre de la Cour Saint-Pierre, je m'en souviens encore très bien, et ils y exposaient les tableaux, on venait du fin fond des Grisons, de Zurich, de Bâle pour les ventes de Madame Motte. Il s'agissait des seules ventes aux enchères qui existaient. Les maisons de vente n'existaient pas. Christie's, tout cela, ce n'était rien en Europe, il s'agissait de maisons qui faisaient des liquidations, elles ne faisaient pas de la spéculation comme cela se fait maintenant. Ce sont des choses qui nous frappaient. Il y avait une galerie par exemple, la Galerie Benador, à la Corraterie il y avait le père Benador…

MR : C'était avant les années 1970 ?

JLD : Non, c'était dans les années 1950.

MR : 1950, 1960 ?

JLD : Oh, même 1950. Le père de [Jacques] Benador avait commercialisé [Paul] Klee. Vous pouviez lui demander, il sortait les cartables et il avait des Paul Klee. Pour moi, une chose importante a été la rencontre avec Jan Krugier lorsqu'il a ouvert sa galerie.

MR : Egalement dans les mêmes années ?

JLD : Non, lui en 1962, 1963.

MR : Toutes ces galeries, ces trois galeries que vous mentionnez, Motte, Benador et Krugier…

JLD : Benador a existé depuis la guerre.

MR : D'après les recherches que j'ai faites, on n'entend plus parler de ces galeries dans les années 1970.

JLD : Non parce qu'il s'agissait de galeries, ils ne cherchaient pas à faire parler d'eux hors du milieu des collectionneurs. Oh si, Krugier, on en a parlé. Krugier, je peux vous expliquer un peu. Krugier, c'était le grand marchand. Il a tout de même été le seul marchand à assurer la succession de [Pablo] Picasso, à être invité comme un musée. Il a pu choisir pour les enfants de Picasso, dans la succession Picasso, les tableaux qu'il voulait. Ce n'était pas n'importe qui. [Jan] Krugier, au début, n'a pas du tout fait la même carrière mais était l'équivalent, je me souviens très bien de quand nous avons participé à la « Kunstmesse » [Art Basel] puisque je travaillais déjà pour Krugier en partie, je faisais ses publications. C'était l'équivalent de [Ernst] Beyeler. J'entends par rapport aux artistes et aux amateurs.

MR : Les trois galeries que vous mentionnez, si je comprends bien, s'intéressaient plus à la peinture. Vous parliez de l'Ecole de Paris, de Pablo Picasso, de Paul Klee. Ceci dit, durant les années 1970, la performance, les installations, l'art minimal…

JLD : … cela n'existait pas, ou si peu.

MR : Tout à l'heure, vous me disiez que la Galerie Krugier…

JLD : Krugier n'a pas fait de performances. Il a travaillé avec les artistes qui faisaient de la sculpture ou de la peinture.

MR : Mais il était toujours actif dans les années 1970 ?

JLD : Oui. Il est mort il y a quatre ans, je crois. C'était l'un des plus grands marchands mondiaux. J'ai gardé l'article qui est paru dans les journaux à sa mort. C'était un type qui faisait tout. Je vous donne un exemple. Ce n'était pas du tout comme l'on est maintenant. Un jour, j'étais chez Krugier, j'ai donc travaillé chez Krugier, quand je l'ai rencontré, quand il a ouvert, on a discuté deux, trois fois et il m'a dit : « Tiens, vous m'intéressez. Vous ne voulez pas venir me donner un coup de main ? » Je finissais mes études, j'étais dans les journaux, je commençais l'enseignement et il m'a dit : « J'ai besoin de quelqu'un qui puisse me faire des recherches sur ce que l'on appelle en peinture le "pedigree" ». Le pedigree consiste à savoir, lorsque l'on a une œuvre, où elle a passé, ce qui la justifie, c'est-à-dire quel est son itinéraire des mains de l'artiste jusqu'au collectionneur, de manière à ce qu'elle soit indiscutable. Cela est intéressant comme travail, si on vous le propose. « Vous ne voulez pas nous faire les recherches, c'est intellectuel, il faut chercher dans les catalogues, les archives. » Il faisait par ailleurs des catalogues superbes, un peu comme les catalogues de la Galerie Maeght, vous voyez ? Il y avait des lithographies originales à l'intérieur du catalogue. Il fallait donc quelqu'un qui s'occupe des catalogues. Je me suis donc occupé des publications de la Galerie Krugier. La Galerie Krugier était à Genève et il y avait une autre galerie à New York.

MR : Durant les années 1970 ?

JLD : Jusqu'au début des années 1970.

MR : Mais vous m'avez dit que cette galerie était toujours active durant les années 1970.

JLD : Elle existe toujours.

MR : Mais elle ne s'intéressait pas aux mêmes choses que le Centre d'art contemporain ?

JLD : Le Centre d'art contemporain n'existait pas encore.

MR : Dans les années 1970, si. Il a été fondé en 1974.

JLD : Cela commençait, balbutiait. Les performances, la vidéo, cela n'existait pas. On se trompe complètement parce que l'on a l'impression que ce qui existe a toujours existé. J'avais fait un livre, d'ailleurs j'aimerais bien le rééditer, parce que je pense qu'il mettrait bien des pendules à l'heure, intitulé *La photographie*, édité chez Skira [1982]. Ce qu'il a d'intéressant, parce que je vous disais qu'il n'y avait que les *Annuels* [*Art Actuel Skira Annuel*, Genève : Editions Skira, 1975 - 1980], il est de 1982 ou 1983, je crois 1982… C'est toute l'histoire de la photographie depuis les origines jusqu'à maintenant. Vous voyez quand et où l'on s'arrête ! Les performances, les toutes premières performances, c'est des gens comme cela. [*Il feuillette le livre*] Alors cela est un [Yves] Klein, ce n'était même pas dans le sens de la performance, c'était pour l'empreinte, le corps était comme un pinceau. Les toutes premières choses, voilà [Arnulf] Rainer ou des choses comme cela. Vous voyez la date ? C'est 1971. Là, vous avez [Wolf] Vostell. Cela n'existait donc pas avant la performance, c'est vraiment l'origine. Les choses étaient tout à fait différentes. C'est intéressant de voir les choses. Cela était encore uniquement photographique. C'était Duane Michals, des histoires que l'on vous racontait à travers des photographies. Jochen Gerz et des gens comme cela. Il s'agit de personnes que j'ai découvertes dans le cadre de l'*Annuel*. [Giuseppe] Penone, tout ce que vous voulez, [Joseph] Beuys aussi, c'était le tout début, cela n'existait pas. Qu'une galerie ne le fasse pas était tout à fait normal. Il n'y avait rien avant, une galerie ne pouvait donc pas faire un catalogue. Il y a quelques musées qui ont pu le faire parce que les musées étaient financés, parce qu'ils n'avaient rien à vendre et qu'ils avaient de l'argent. Mais il ne faut pas se tromper. C'est d'ailleurs le moment où on a voulu dissocier le musée d'art contemporain du musée portant sur l'histoire de l'art.

MR : Je comprends bien ce que vous voulez dire, que finalement dans les années 1970 puis au début des années 1980 l'art minimal, l'art conceptuel, la performance ne pouvaient pas intéresser une galerie puisqu'il n'y avait rien à vendre. Il s'agissait donc plutôt d'une question de survie de la galerie que d'une question d'intérêt.

JLD : La galerie, comment vivait-elle ? Elle vivait de la vente aux clients. Selon la manière dont on s'intéressait, on savait qu'il y avait de bonnes pièces de tel ou tel chez [Ernst] Beyeler ou chez Krugier et un directeur de musée s'y rendait. Les autres, qui étaient-ils ? C'est ici que l'on peut parler de l'invention des musées, des centres d'art contemporain. Cela était l'occasion de montrer des choses qui n'existaient pas et qui ne pouvaient pas exister sous d'autres formes, ce qui rendait la création de nouveaux supports nécessaire, il fallait avoir, ce qu'on appellerait aujourd'hui, des espaces alternatifs. Cela n'est pas possible dans les lieux traditionnels, l'on va donc essayer de créer des lieux où il va se passer autre chose.

MR : Si je comprends bien, durant les années 1970, aucune galerie à Genève ne s'est intéressée à l'art minimal, à l'art conceptuel ou à la performance ?

JLD : Minimal, il faut faire attention parce que minimal ou conceptuel, cela est déjà autre chose que la performance ou la vidéo, parce que l'art minimal est tout de même un art qui a une réflexion par rapport à la peinture. C'est une analyse « jusqueboutiste » des éléments composant le langage de la peinture, que ce soit la forme ou la couleur, ce que l'on veut. Cela a donc tout à fait sa place dans un musée ou dans une galerie. Mais quand on vient avec de nouveaux médias comme la vidéo

ou la performance… Cela a commencé seulement en 1968 et très timidement, cela ne pouvait pas avoir sa place dans une galerie.

MR : Qu'en est-il de la photographie ?

JLD : La photographie, cela est différent. Le livre [DAVAL Jean-Luc, *La photographie*, *op. cit.*] est très intéressant pour cela parce je peux dire que j'ai vu l'apparition de la photographie comme mode ou moyen d'expression dans cette décade qui va de 1970 à 1980. Tout d'un coup, la photographie est intervenue, d'ailleurs dans l'art, de manière très curieuse si l'on regarde fondamentalement les choses. La photographie est apparue comme mémoire. Si [Marcel] Duchamp et Man Ray ont fait de la photographie dadaïste, c'était pour mémoriser les objets ou les actions qu'ils avaient faits. Quand on discutait avec Man Ray, qui apparaît pourtant comme l'un des grands novateurs de la photographie dans les années 1960, 1970 même, il s'excusait encore d'être photographe. Il était artiste et faisait de la photographie pour gagner sa vie. J'ai travaillé aux Editions Skira… Brassaï, les gens comme cela, que l'on considère maintenant comme de grands photographes… Il y avait des boîtes et quand ils faisaient *Minotaure*, *Labyrinthe*, des choses comme cela, on mettait de l'argent dans les boîtes puis les photographes amenaient un ou deux clichés et s'ils avaient besoin d'argent, ils prenaient l'argent. Ce n'était absolument pas considéré comme une œuvre d'art, c'était une illustration pour le journal. Quand j'ai fait ce livre [DAVAL Jean-Luc, *La photographie*, *op. cit.*], vous avez donc vu la date, j'ai écrit pour avoir les droits d'auteur, j'avais une secrétaire qui s'occupait de cela, et je me suis parfois fâché parce que tout d'un coup les photographes me disaient : « Pour le droit de reproduction, c'est trois mille francs, comme une page de *Paris Match*. » Je répondais : « Vous rigolez ! Si je ne vous prends pas vous, je prends tel ou tel. » Le lendemain, ils envoyaient : « Oui, vous avez le droit de reproduire la photographie. » Là aussi, l'importance que l'on donne à la photographie est complètement fausse, je pense. J'ai fait ce livre, je peux vous en expliquer très rapidement la thèse, parce que c'est comme cela… J'ai même fait des films sur ce sujet. J'ai fait un film pour France 3 sur l'histoire de la photographie (Pierre Dhostel, Jérôme Equer, Jean-Luc Daval, *Les pionniers de la Photographie*, France 3, 1984). Pour moi, il y a trois temps dans la photographie. Il y a un premier temps qui est celui faisant l'objet d'un chapitre intitulé « Reproduire ». Pourquoi a-t-on inventé la photographie ? C'était pour donner à voir. On a trouvé un appareil qui remplaçait la main du dessinateur. Il y a ensuite un deuxième temps qui commence autour de 1910 et qui va jusque dans les années 1950, qui est le temps de « Produire », c'est-à-dire que l'on se rend compte que la photographie est un appareil, des plaques, la lumière, autrement dit tous les éléments matériels qui la constituent et l'on va jouer avec et mettre en évidence ces éléments dans sa photographie. Cela est aussi vrai pour les photographes américains, Edward Weston et tous ces gens-là, que pour les photographes allemands, [August] Sander. Vous voyez, c'est la fixité, le gros plan ou au contraire, c'est le flou et c'est seulement après, bien après, dans les années 1960, que l'on prend conscience qu'il y a un troisième élément qui intervient dans la photographie, ce n'est pas l'objet, ce n'est pas l'appareil, mais c'est le sujet qui photographie. On joue donc sur la subjectivité du sujet et on met en évidence sa manière de voir. C'est justement ce qu'il s'est joué dans les années 1970, qui m'a passionné. Quelle est la différence entre la photographie qui est projetée et la réalité ? Quelle est la différence entre l'objet et

son reflet ? Quelle est la différence par rapport à l'action ? C'est le Body Art, ce sont tous ces éléments-là.

MR : Il s'agit de questions qui ont également largement été posées en vidéo.

JLD : Oui, la vidéo intervient là-derrière, vous voyez, c'est toute cette série d'éléments, on change un petit peu, on se décale, comment devient la réalité ? C'est le sujet qui la joue, mais les premières vidéos, pourquoi ont-elles été faites ? Pas du tout pour faire de la vidéo, on faisait une performance, on mémorisait la performance, c'est le cas pour le Land Art, c'est le cas pour le Body Art, on ne pensait pas du tout au médium pour lui-même. D'ailleurs, il faut savoir ce qu'étaient les premiers appareils qui permettaient de faire des vidéos !

MR : Ils n'étaient pas très mobiles, très faciles à transporter.

JLD : Non. J'ai bien connu cela. Je vous disais que quand on prend en considération ce qui permet de photographier, c'est cela, on n'y voit pas sans avoir un appareil de photographie. Cela a donc été un grand temps pour la photographie, ainsi qu'après, lorsque l'on a découvert le sujet, que le sujet ce n'était pas l'objet. Aujourd'hui, où en est-t-on ? Cela m'affole toujours. Les grands photographes, que vont-ils nous raconter ? Ils reviennent à l'objet photographié. Il y avait un petit enfant… Non, on va pleurer, mais c'est affolant ! Pour moi, l'art c'est quoi ? C'est un langage. L'art, c'est un moyen d'expression et de communication et je ne communique, je ne vous parle que si j'ai quelque chose à vous dire, je ne parle pas pour parler. J'essaie de vous convaincre qu'il s'est passé quelque chose, que j'ai ressenti quelque chose et que je voudrais vous les faire partager. Le reste, cela ne m'intéresse pas, mais je ne peux vous parler qu'en utilisant un langage, en utilisant des termes et en leur donnant une signification.

MR : Pour en revenir à la question des galeries, dans les années 1970 à Genève, voire au début des années 1980, il n'était donc pas possible d'y voir des photographies exposées ?

JLD : Non. Je pense que là l'Ecole [supérieure d'art visuel Genève] a été partiellement responsable, c'était comme s'il ne se passait rien. Cela aussi est l'un des éléments sur lequel on pourrait travailler très longtemps, vous avez vu que je suis quand même assez engagé, j'ai eu la chance de partager, de pouvoir mixer, on peut dire, bien des problèmes différents. Alors qu'est-ce que l'on voyait ? Il n'y avait que des grands-pères en peinture. Il fallait donc donner la possibilité de montrer des choses qui commençaient à exister, qui auraient pu exister et qui étaient différentes. Autrement dit, cela a été le moment où l'on s'est dit que finalement ce n'était pas juste que tout fonctionne simplement sur une renommée et qu'on ne voit plus que des artistes âgés de soixante, septante ou quatre-vingts ans. Il fallait que les jeunes qui avaient d'autres aspirations, qui faisaient d'autres choses, puissent travailler. On a donc essayé de multiplier les espaces alternatifs, de petites choses, des boutiques se vidant et dont on pouvait disposer durant trois mois, où l'on pouvait montrer une expérience. Le second élément qui était très important était de créer des bourses. Auparavant, cela existait peu, des bourses pour les jeunes artistes, valables jusqu'à trente ou trente-cinq ans, parce qu'existait un autre système de commercialisation ou de reconnaissance des choses ayant obtenu un certain statut. La chose qui toutefois

m'effraie un petit peu est qu'auparavant, on luttait dans une structure qui était organisée, respectée. On essaie de l'élargir et à partir du moment où l'on renverse tout, il n'y a plus que l'élargissement. L'élargissement est infini. Il n'y a plus de structure, on ne sait plus quoi faire, on ne sait plus quoi montrer et on ne montre plus rien d'ailleurs ! Lorsque l'on fait une révolution, c'est pour lutter contre un ordre. S'il n'y a plus que du désordre, on ne peut pas faire de révolution.

MR : Pour vous, c'est ce qu'il s'est produit des années 1970 à aujourd'hui ?

JLD : Absolument, par rapport à la commercialisation.

MR : Pour en revenir à votre cursus, en quelle année avez-vous été nommé doyen de l'Ecole des beaux-arts de Genève ?

JLD : L'Ecole des beaux-arts, cela est très facile, j'y enseignais déjà.

MR : Avant de devenir doyen ?

JLD : Oui, j'ai enseigné dans beaucoup d'écoles. J'ai fait une expérience qui a été très importante : Une nouvelle école avait été créée à Genève, le Cycle d'orientation, créé en 1962, si mes souvenirs sont exacts, c'est-à-dire la classe d'âge qui a entre douze et quinze ans et qui recevait tous les élèves de l'enseignement obligatoire. Il y avait un chef du Département qui s'appelait [André] Chavanne, qui était un homme que je considère comme génial parce qu'il était ouvert à tout. Il savait qu'il y avait un grand problème, la forte natalité, et il fallait donc réformer les écoles. Il y avait auparavant une école classique, un collège moderne, il fallait prendre tout d'un coup les écoles professionnelles, tout le monde. Comment allait-on s'engager là-dedans ? Je venais d'être enseignant de dessin, au moment où se crée ce cycle d'orientation, Monsieur Chavanne était ouvert à tout et ceux qui avaient des idées pouvaient aller le voir. Avec un copain, Michel Zuppinger, nous lui avons dit : « Ecoutez, ça ne va pas (nous sortions de l'Ecole des beaux-arts et de l'université), il faut créer une ouverture sur la culture. » Nous voulions faire des cours d'initiation générale dans lesquels il y avait de l'éducation esthétique, autrement dit, nous avions prévu un programme, pour les douze, quinze ans afin que les élèves puissent être intéressés au problème de la création, que ce soit en sculpture, en peinture, en gravure, en architecture, etc., dans lequel nous leur proposions une culture générale. Nous avons assumé cela parce que nous avons donné ces cours une fois tous les quinze jours, dans toutes les classes de toutes les écoles. Monsieur Chavanne a été génial, il a dit : « Faites-le ! » Nous avons donc eu tous les élèves en âge scolaire entre douze et quinze ans. Nous n'y allions pas de main morte ! Vous savez, quand vous faites quatre, cinq conférences dans la matinée avec des enfants qui ont douze ans pour leur montrer ce que sont [Pablo] Picasso, [Alberto] Giacometti, ce qu'est une architecture quelle que soit son époque. Il a donc fallu inventer une pédagogie qui rende cela intéressant parce que non seulement nous donnions des cours, mais nous ne mettions pas de notes. Nous y allions donc les bras nus, nous étions des gladiateurs, il fallait être intéressant. Il fallait que le sujet puisse les captiver. Nous sommes donc allés dans le sens d'une espèce de dialogue et d'échange permanent. J'ai fait cela pendant dix ans. Nous expérimentions véritablement. Il fallait que cela fonctionne aussi bien avec ceux qui n'en avaient rien à faire qu'avec les meilleurs. Il fallait que cela les intéresse et qu'ils puissent discuter, il fallait les inviter, inventer

des tas de choses. Pourquoi cela ? Je peux reprendre des exemples parce que cela a été passablement déterminant pour moi dans toute ma carrière. Comment pouvez-vous intéresser les enfants ? En leur posant des questions, mais les bonnes questions. On peut alors commencer, par exemple, par l'animal, c'est un bon sujet. On leur montre une image de la grotte de Lascaux : « Regardez bien, on voit le taureau de Lascaux. Ah ce n'est pas bien peint, il n'y a pas de volume, il y a tout ce que vous voulez. » Puis on leur montre un autre taureau : « Ah c'est bien mieux, un taureau photographié, c'est bien mieux, on voit toutes les ombres et qu'est-ce que cela nous dit, le taureau photographié ? Que savez-vous de la grandeur du taureau ? Si vous n'en avez jamais vu, c'est impossible de le dire. Vous ne savez pas le poids qu'il fait, vous ne savez pas par où il va charger, s'il charge. Tandis que le taureau de Lascaux, regardez bien, il a des cornes, c'est pointu. Il a les pattes qui vont comme cela, il a une masse comme cela. » Puis, ils arrivent très vite à comprendre un tas de choses. Nous passons donc d'un exemple à un autre. Cela était pédagogiquement fabuleux parce que tout le monde était convaincu. J'avais un bureau, dans le temps dans le quartier de l'hôpital, avant que nous ne venions nous installer ici. Dans le quartier de l'hôpital, il y avait donc plein de médecins et plusieurs d'entre eux me disaient : « Je me souviens ! Je me souviens du cours que vous avez donné sur telle chose. » Parfois, cela faisait quarante ans. Vous vous dites à ce moment-là que vous avez donné quelque chose, autrement dit qu'il y a eu une communication, une manière de regarder les choses qui a fonctionné. J'ai beaucoup travaillé sur cela. Nous avons tout de même eu de la chance parce que nous avions un conseiller d'Etat qui était ouvert à toutes les expériences, si cela fonctionnait, s'il n'y avait pas de problème. Lors de l'Exposition nationale suisse, nous sommes parvenus à nous y rendre à deux enseignants avec cinq cents élèves à Lausanne. Il s'agissait de personnes qui voulaient… Maintenant, il faut un enseignant pour dix élèves.

MR : Vous avez donc d'abord enseigné au cycle d'orientation puis à l'Ecole supérieure d'art visuel ?

JLD : Absolument, puis aux arts déco [Ecole des arts décoratifs de Genève]. J'ai fait beaucoup de choses. L'Ecole ne s'appelait pas encore « art visuel ». Cela a commencé à bouger par la suite parce que nous étions proches de 1968, les arts décoratifs d'abord. Ils voulaient, il le fallait, pour les meubles, pour les affiches, il fallait être un peu plus moderne, ils ont donc créé un cours d'art contemporain. Je m'y suis rendu. J'y ai ensuite même étudié. Il s'agissait de choses qui n'existaient pas, on ne se rend pas compte ! Ensuite, comme nous avions réussi au cycle d'orientation, on m'a demandé de faire des cours d'initiation à tous ceux qui étudiaient pour devenir enseignants de primaire. J'ai donc également enseigné dans ce cadre-là. J'allais à l'école des instituteurs pour que nous discutions, pour leur proposer des expériences. Il y a ensuite eu 1968. J'étais journaliste et je savais très bien pourquoi cela ne fonctionnait pas, les Beaux-Arts [Ecole des beaux-arts]. C'était parce que les gens voulaient dire des choses et on les faisait parler dans une langue qui n'était pas la leur. J'avais plusieurs articles publiés dans le *Journal de Genève* qui ont eu un certain écho. Des conseillers d'Etat m'ont demandé ce que je pensais, pourquoi je disais cela. Il y avait eu la révolte des étudiants. Dans ce contexte, on a nommé un nouveau directeur [de l'Ecole des beaux-arts], Michel Rappo, qui m'a dit : « Vous avez des idées, il faut y aller. » C'est comme cela que je suis devenu doyen.

MR : Si je comprends bien, il y avait l'Ecole des beaux-arts…

JLD : … Il y avait trente étudiants.

MR : Et vous, vous avez enseigné dans la section des arts décoratifs ?

JLD : Non, il y avait deux écoles, cela était séparé. Il y avait la même direction, mais il y avait une Ecole des beaux-arts, qui avait très peu d'étudiants, et puis une Ecole des arts décoratifs où il y avait des secteurs qui étaient bons, le graphisme, la céramique, il s'agissait même de secteurs réputés.

MR : Vous avez donc d'abord enseigné à l'Ecole des arts décoratifs et ensuite, vers 1968, 1969 lorsque Monsieur Michel Rappo a été…

JLD : Non, en 1970, c'est quand tout cela a craqué. Il fallait tout réinventer.

MR : C'est à ce moment-là que vous avez été nommé doyen et également enseignant.

JLD : Voilà. J'ai été nommé enseignant et doyen en 1972. C'est à ce moment-là que nous avons dit : « Cette école ne peut plus rester comme elle est, il faut complètement la réformer. » Il y avait toujours des règlements qui étaient importants, nous dépendions du Conseil d'Etat, des lois, etc., autrement dit, je pressentais très nettement qu'il fallait faire une réforme qui nous permette d'être l'Ecole des beaux-arts à l'égal d'une université. L'objectif que nous nous étions fixé était de devenir universitaire. Nous aurions été la seule école de Genève à le faire. Il fallait donc réformer l'école, c'est-à-dire la manière de fonctionner, tout en tentant d'acquérir un autre statut. Acquérir cet autre statut, cela était un exercice, avec l'université, avec les autorités, difficile. J'ai dirigé la commission pendant deux ans, c'était ferme et c'était passionnant. Il fallait tout réformer à l'intérieur. L'histoire, je crois que vous avez lu la chose, vous la comprendrez donc très facilement, est expliquée dans l'exposition *ESAV 83* [Musée Rath, Centre d'art contemporain, Halles de l'Ile, 20 octobre - 20 novembre 1983]. C'était 1973 ou 1983 ?

MR : En 1983.

JLD : Cela a un peu été l'aboutissement de la réforme. Autrement dit, nous avons dit : « Ce qui compte, c'est l'élève, pas l'école. Ce n'est pas ce que l'on a à apprendre, c'est l'élève que l'on doit développer. » J'ai toujours employé cette métaphore, je disais : « Nous sommes une serre, nous allons recevoir des graines de n'importe quelle nature, des pousses, des plantons, tout ce que vous voulez. Notre seul objectif est de les faire pousser dans les meilleures conditions. Nous n'avons pas à savoir s'il est pissenlit, s'il est rose, s'il est orchidée. Nous devons lui donner les conditions de sa croissance, sa meilleure croissance, en le laissant donc devenir ce qu'il doit être. » Cela imposait que nous fassions un concours à l'entrée pour que nous ayons des gens qui soient déjà déterminés. A partir de là, il s'agissait de mettre en place des formes d'enseignement qui soient complètement différentes, c'est-à-dire de laisser la personne essayer de découvrir ce qu'elle était. Je pense que la bonne expérience a été la première année, nous ne demandions quasiment rien aux étudiants, mais s'ils n'avaient rien à dire, ils s'arrêtaient. Dès l'instant où ils ont eu quelque chose à dire, ils ont commencé à solliciter l'avis des autres : « Qu'est-

ce que tu en penses, comment puis-je faire mieux ? Où puis-je aller ? » Il y a eu une curiosité. Durant les six premiers mois, au début, ce que je trouvais merveilleux était que la moitié des gens abandonnaient parce que ce n'était pas fait pour eux. Sans aucun ressentiment, ils disaient : « Je me suis trompé, je crois que je ne suis pas fait pour m'assumer moi-même. Je n'ai rien à dire ou je ne suis pas prêt à le dire. Il faut que j'aille voir ailleurs. » C'était quelque chose de tout à fait naturel. Il n'y avait pas de drame. Puis, ce que nous avons fait, la réforme la plus importante, je crois qu'à peu près tout le monde nous a imités, mais cela n'existait pas auparavant, a été que tous les semestres, nous faisions un jury, c'est-à-dire que nous laissions aux étudiants le soin de sélectionner les choses qu'ils avaient faites, de les montrer et d'expliquer devant le jury. Au début, le jury se déroulait sur deux jours, nous étions sept personnes, il n'y avait pas beaucoup d'étudiants, nous étions sept personnes dont la moitié de l'Ecole et trois personnes totalement étrangères à l'Ecole, généralement des artistes ou des amateurs qui avaient été choisis d'entente entre l'enseignant de l'atelier et les étudiants. Autrement dit, l'étudiant savait qui allait parler de lui, il avait même contribué à choisir son jury et puis avait lieu une discussion, c'est-à-dire qu'on ne mettait pas de notes, on mettait des valeurs et on expliquait à l'étudiant.

MR : Cela se déroulait ainsi pour la première fois dans une école d'art en Suisse ?

JLD : Tout à fait, pas qu'en Suisse, en France également. Je me suis rendu à Bordeaux, à Paris, pour expliquer le système de la réforme. J'ai écrit un article dans *artpress* [*artpress* Paris, 1985, hors-série « Le Guide des Ecoles d'art. Il y a encore des raisons d'aller à l'école », pp. 42 - 43], dans différentes revues parce que l'on nous demandait comment nous faisions. En Suisse, la F+F [Schule für Kunst und Mediendesign] de Zurich est venue voir comment nous fonctionnions à Genève parce que cela était complètement révolutionnaire.

MR : Vous rappelez-vous de certains noms des premiers membres de jurys externes, artistes ou galeristes ?

JLD : Il y a eu beaucoup de gens, nous parlions tout à l'heure de [Harald] Szeemann ou de [Jean-Christophe] Ammann.

MR : Ils ont en fait partie ?

JLD : Oui, bien sûr, ils sont venus plusieurs fois. Il y a eu des artistes suisses, Samuel Burri, [Markus] Raetz, tous ces gens sont venus, Gérard Singer, Jean Pierre Raynaud, [Dani] Karavan, que je vous ai montré tout à l'heure.

MR : Pour ce qui est de Harald Szeemann ou de Jean-Christophe Ammann, j'imagine que ce n'était pas les étudiants qui vous les ont proposés.

JLD : Mais si, nous en parlions, c'était l'époque de *Quand les attitudes deviennent forme* [Kunsthalle Berne, 22.3 - 27.4.1969].

MR : Ah cela venait quand même de la part des…

JLD : … Bien sûr. On leur suggérait : « On pourrait faire venir un tel. »

MR : Puis il y avait une discussion.

JLD : Bien sûr parce que il ne faut pas croire que sur ce point c'était une école. C'était vraiment un système de vie, j'entends, c'était une autre manière d'appréhender les choses. Par exemple, quelqu'un qui est venu très souvent est Jochen Gerz. Je le connaissais, c'était un grand ami, je l'ai mis dans tous mes livres. Il est venu plusieurs fois à l'Ecole des beaux-arts. Il venait pour le prix du voyage, on lui donnait cent francs pour la journée et il venait.

MR : Il ne recevait pas un petit salaire ?

JLD : Cent francs par jour, je crois.

MR : Cela lui payait tout juste le train…

JLD : Cela lui payait le train, parce que tout le monde y croyait.

MR : Et tout le monde y gagnait quelque chose.

JLD : Oui puis c'était enrichissant pour eux.

MR : C'est intéressant d'apprendre que cela représentait une innovation au niveau…

JLD : … une innovation complète.

MR : Au niveau européen, comme j'ai compris.

JLD : Peut-être mondial, je ne sais pas.

MR : Aujourd'hui, cela est évident que les écoles d'art fonctionnent comme cela. Parallèlement à votre fonction de doyen, à cette reconfiguration du système, vous avez également enseigné ?

JLD : J'ai toujours enseigné.

MR : Vous avez donné des cours pratiques ou théoriques ?

JLD : Uniquement théoriques. A partir de 1967, j'ai retourné ma veste et j'ai complètement arrêté la pratique, mais je savais tout faire. J'ai fait de tout.

MR : Ces cours théoriques étaient des cours d'histoire de l'art contemporain ?

JLD : Histoire de l'art, de 1850 à aujourd'hui. J'ai beaucoup insisté, personnellement, sur les techniques, les techniques artistiques et je pense que si l'on n'est pas maître de son langage, c'est quelque chose qui ne fonctionne pas. Nous parlions alors de la photographie, nous avions fait une expérience, cela nous ramène au Centre d'art contemporain, c'était en 1976 ou 1977. Les fabricants de papier photographique avaient décidé de ne plus produire le papier traditionnel et de faire de nouveaux papiers photographiques plastiques. A l'Ecole [d'art visuel Genève], il y

avait les Defraoui, Chérif Defraoui surtout, qui commençaient en tant qu'enseignants à faire de la photographie, à l'utiliser comme moyen d'expression, cela s'enseignait. J'ai donc réuni plusieurs enseignants, moi en tant que théoricien et enseignant, l'enseignant de gravure, les enseignants de dessin. Je leur ai dit que nous allions faire une expérience différente, créer un atelier où faire des expériences, où retrouver les origines de la photographie, c'est-à-dire la sensibilisation du papier et tout ce qui en découle. Nous avons d'ailleurs fait une exposition au Centre d'art contemporain, *La technique de la photographie*. Cela a été passionnant.

MR : J'ai essayé de retrouver cela, parce que vous le mentionnez dans l'article [DAVAL Jean-Luc, « Des Beaux-Arts à l'ESAV. Entre 1975 et 1985, Genève vécut l'art au présent », in : *op. cit.*]…

JLD : Il y a un petit catalogue…

MR : … dont vous me parliez tout à l'heure, vous mentionnez justement cette exposition de photographie, mais je n'ai pas, dans les archives et les ouvrage du Centre d'art contemporain, retrouvé trace de cette exposition.

JLD : Je dois encore l'avoir.

MR : C'était une exposition…

JLD : Des beaux-arts [Ecole des beaux-arts], d'un atelier des beaux-arts. Nous avons fait un petit catalogue dans lequel nous donnions les recettes que nous avions utilisées.

MR : Si je comprends bien, les artistes exposés étaient donc des étudiants de l'Ecole ?

JLD : Ce n'était que des étudiants.

MR : Est-ce que Silvie et Chérif exposaient également ?

JLD : Non, non, cela s'était préparé dans l'atelier des Defraoui et dans l'atelier de gravure. Ils n'avaient pas exposé, il s'agissait de leurs étudiants.

MR : Quelle était alors l'implication du Centre d'art contemporain si cela a eu lieu dans l'atelier des Defraoui ?

JLD : Non, il n'y avait pas que les Defraoui. Il y avait les ateliers de dessin, de gravure, tous les principes de photogravure, tout cela. Nous avions découvert des choses tout à fait stupéfiantes de l'expression artistique, par exemple que si l'on sensibilisait le papier avec de l'œuf, de la gomme arabique, etc. et que l'on se mettait devant une fenêtre, que l'on dessinait avec un pinceau pour sensibiliser le papier, on se photographiait en même temps. Nous avions fait des tas d'expériences de ce type-là.

MR : Ce sont ces résultats qui ont été exposés ?

JLD : Ces résultats avec les recettes que nous avions utilisées, que nous avions redécouvertes.

MR : Tout à l'heure, vous mentionniez que c'était une exposition du Centre d'art contemporain.

JLD : Nous avions fait l'exposition *Les beaux-arts au Centre d'art contemporain*. *Photographies.*

MR : D'accord.

JLD : Nous avions donc pris les locaux du Centre d'art contemporain et avions montré les travaux dans le Centre. Il existe un petit catalogue.

MR : Travaux réalisés dans l'atelier des Defraoui, dans les ateliers de gravure et de dessin, mais l'exposition a eu lieu au Centre d'art contemporain de la Cité Universitaire.

JLD : Oui, au Centre d'art contemporain, nous n'avons pas fait d'expositions à l'Ecole.

MR : Je comprends mieux.

JLD : Je dois encore avoir… Vous savez, j'ai un autre bureau, je n'ai pas ici toute ma documentation, où j'ai toutes mes archives parce que j'ai une quantité de bouquins que vous ne pourriez pas imaginer !

MR : Je commence à me faire une idée, ne serait-ce qu'avec ce que j'ai pu voir !

JLD : Ce n'est rien !

MR : C'est la pointe de l'iceberg !

JLD : Non, ce ne sont que les choses que j'utilise un peu maintenant. Pour le reste, j'ai un dépôt à Genève. Mais ce catalogue, je l'ai, nous pouvons le retrouver si nous cherchons. Mais il faut aussi analyser… Vous voyez, il y a un moment où il faudrait analyser tout cela, j'en ai quelques-uns là, vous voyez, par exemple, les programmes d'études aussi, parce qu'il est très intéressant de savoir comment cela se faisait, ce que l'on organisait, comment les gens devaient justifier…

MR : Avant cette refonte du système, l'enseignement à l'Ecole des beaux-arts était-il vraiment très traditionnel ?

JLD : Oui, oui, on faisait deux heures de nu, deux heures de composition, deux heures de peinture à l'huile. On faisait comme dans toutes les écoles. Il est jaune ce petit catalogue, mais je le retrouverai ! Si cela vous intéresse, nous irons plus loin.

MR : Oui, cela m'intéresse beaucoup parce que lorsque j'ai consulté les archives du Centre d'art contemporain…

JLD : Oui, cela aussi vous voyez [*il feuillette des papiers rangés dans un cartable*], les règlements de l'Ecole, c'est là aussi que l'on voit…

MR : … que cela a changé.

JLD : Parce qu'il fallait que ce soit le Grand Conseil qui…

MR : … l'approuve.

JLD : Il fallait que ce soit défendu par le Conseiller d'Etat. Je vous parlais de [André] Chavanne, que j'ai connu à la création du Cycle d'orientation. Il nous laissait faire nos expériences pourvu que cela soit bien et disait : « Si vous y arrivez, faites ! » C'était l'époque bénie de l'enseignement. Là, on a eu de la chance. Pour l'Ecole des beaux-arts aussi, il a dit : « Faites comme vous arrivez pourvu que cela marche. Sinon, je vous largue ! » C'était un patron. L'expérience la plus frappante que j'ai eue avec Chavanne…

MR : Qui était Chavanne ?

JLD : André Chavanne, c'était le Conseiller d'Etat au Département de l'instruction publique qui était un grand bonhomme. J'étais au service militaire et j'ai eu de la chance, même au service militaire, j'étais simple soldat, j'ai fini par être appointé parce que très vite… J'ai commencé mon école de recrue, j'étais grenadier de char puis, au bout du premier cours de répétition, je suis affecté au service d'exploration et ensuite, comme ils ont vu que je n'étais pas trop bête, que je savais dessiner, je suis venu au service de renseignement, c'est-à-dire que je tenais les cartes. Je suis ensuite passé à l'état-major du corps de bataillon. Il y a eu un concours et je suis passé à l'état-major de l'armée. Nous n'étions pas nombreux, j'étais le seul soldat. Ainsi, au lieu d'aller à mes cours de répétition avec un fusil et des grenades, j'étais à Berne au Palais fédéral dans le service de renseignement de l'armée. Nous voyions donc tout le monde, les conseillers fédéraux, il y avait celui de l'armée mais aussi d'autres suivant ce qu'il se passait. Quand nous étions au Palais fédéral, il s'agissait donc de cours de quinze jours, nous étions avec des colonels, nous tenions à jour toutes les circulations, toutes les situations et je me souviens avoir été en service militaire au moment de la guerre du Kippour. Tous les conseillers fédéraux venaient donc voir sans cesse dans les bureaux : « Où en est-on ? » Nous savions tout ce qu'il se passait sur le front parce qu'ils avaient la responsabilité de rapatrier les gens, de leur interdire de traverser telle région, etc. Ils venaient donc, nous connaissions les gens. Il y avait le Département de l'intérieur, responsable des bourses fédérales, qui venait voir ce qu'il se passait et nous discutions : « Qu'est-ce que vous êtes ? Historien de l'art. Vous faites quoi ? Je suis à Genève, je m'occupe… » Puis j'ai dit : « Nous avons un grand obstacle parce que nous n'arrivons pas à avoir le statut universitaire et nous voudrions créer une école de niveau fédéral, ce serait la seule école de Suisse. » Nous en avons discuté plusieurs fois, puisqu'on passait les cours, on devait passer les nuits, il y avait des directeurs de banque, des personnes comme cela, les gens venaient, on buvait du whisky. Puis le Secrétaire du Département de l'intérieur m'a dit : « Oui, pourquoi pas, faites-moi une proposition. » Nous avons discuté : « On pourrait très bien faire de l'école de Genève la première école fédérale au même niveau que le polytechnicum, mais par rapport aux Beaux-Arts. » Je suis donc allé, très fier de mes découvertes bernoises, voir Chavanne et ai pris rendez-

vous. Je lui ai dit : « Ecoutez, nous allons pouvoir débloquer la situation parce que nous pourrions en faire une école fédérale, mais ne pouvons le faire parce que c'est Genève qui doit le demander. Vous voyez, nous devons suivre la filière hiérarchique puisque l'école est à Genève. C'est le Conseiller d'Etat de Genève qui doit faire la demande à la Confédération. » Chavanne m'a écouté et m'a dit : « Arrêtez de déconner Daval, je ne veux pas faire cette démarche, je vous explique pourquoi : Je dois créer le Centre des études internationales [aujourd'hui Institut de hautes études internationales et du développement (IHEID)], j'ai besoin de tant de millions de la Confédération, je ne demanderai pas un sou pour les Beaux-Arts. »

MR : Cela avait le mérite d'être clair !

JLD : Voilà, nous savions où nous en étions. Cela n'était pas possible parce qu'il devait créer le Centre des études internationales, il existe toujours. Il avait besoin de tant de millions, il avait un budget, il savait qu'il pouvait demander jusqu'à tant et il m'a dit : « Cela me semble très intéressant mais on renonce. » C'était un patron !

MR : Comment êtes-vous finalement parvenu à vos fins ?

JLD : Cela n'est jamais passé. Nous avons pu obtenir, après deux ans de négociations avec l'Université [de Genève], une reconnaissance pour que les étudiants aient le niveau universitaire.

MR : Le niveau d'école supérieure, est-ce bien cela ?

JLD : Nous avons donc changé le titre de l'Ecole, nous l'avons appelée Ecole supérieure d'art visuel parce que nous avons changé de niveau, il s'agissait de la première école supérieure en Suisse, nous avons ensuite été imités, mais c'était la première brèche qui avait été… Autrement dit, les pairs de l'Université nous avaient reconnu le statut. Le changement de titre, beaux-arts en Art visuel, était également justifié car nous élargissions les techniques traditionnelles en ajoutant la photographie, les médias mixtes, …

MR : Tout de même après deux ans de…

JLD : … négociations. Tiens, vous m'avez tout à l'heure parlé de Ducret, de André Ducret. Son père était Secrétaire général de l'Université.

MR : Il ne m'a pas parlé de cela.

JLD : Il a toujours été mon interlocuteur, c'était un type très sympathique qui nous a plutôt défendus. Il y avait aussi [Marcel] Roethlisberger pour l'Université, pour le Département d'histoire de l'art. Ils étaient nos alliés, ce qui permettait d'avancer parce qu'il y en avait d'autres, vous voyez, qui étaient… Il y avait les doyens de l'Université, certains n'en avaient vraiment rien à faire, surtout qu'ils avaient fait de très mauvaises expériences avec l'Université, avec l'Ecole d'Architecture de Genève, cela n'a jamais fonctionné.

MR : Monsieur André Ducret m'a quelque peu parlé de cette Ecole d'Architecture.

JLD : Cela n'a jamais fonctionné. Nous avions obtenu le statut pour les étudiants, mais jamais pour l'institution et n'avons jamais pu aller plus loin. Pour ma part, j'ai ensuite cessé de me battre. Je m'étais déjà battu pour la réforme des Beaux-Arts [Ecole des beaux-arts] et cela fonctionnait. Dans ce contexte, si Berne lâchait, enfin si Genève ne voulait pas aller à Berne… C'était la seule issue possible, obtenir un statut équivalent à celui du polytechnicum, ce qui aurait été tout à fait envisageable, si ce n'est que le contexte ne faisait pas… Il y a ensuite eu toutes ces réformes des enseignements supérieurs, puis de hautes écoles ont été créées partout, cela perdait donc de son crédit. Tandis que dans notre projet, cela aurait été vraiment spécifique : une Ecole Fédérale d'art visuel.

MR : Très bien. Nous avons parlé de vos études, de ce qui est devenu l'ESAV, l'Ecole supérieure d'art visuel Genève. Pour ce qui est de votre collaboration avec les Editions Albert Skira, en quelle année celle-ci a-t-elle débuté ? Vous m'avez dit tout à l'heure qu'elle a débuté avant la publication de *Art Actuel Skira Annuel*, est-ce bien correct ?

JLD : Cela a été à peu près en même temps. Attendez, non ! L'*Annuel* c'est… Non, cela a été avant, en 1968, pour le *Journal de l'impressionnisme* [BLUNDEN Maria, *Journal de l'impressionnisme*, Genève : Editions Skira, 1970], puis pour le Picasso qui sort juste après, mais j'avais déjà vu Albert Skira deux ou trois fois. Attendez, c'était 1973, non, non, c'était bien avant, le grand [livre], c'était bien avant. Il y a eu le *Picasso. Métamorphoses et unité* [LEYMARIE Jean, *Picasso. Métamorphoses et unité*, Genève : Editions Skira, 1971] avec Leymarie, mais cela était avant 1970. Ensuite, [Albert] Skira est mort et les Editions Skira ont déménagé de la place du Molard à la route de Chêne. L'*Annuel*, cela a commencé à la route de Chêne, c'est-à-dire au début des années 1974, mais je travaillais pour les Editions Skira depuis 1968. Attendez, nous pouvons retrouver cela. Les questions que vous m'avez posées m'ont obligé à repenser à cela. Je me suis dit qu'il fallait que j'écrive une fois ma biographie parce que vous n'avez là qu'une petite pointe de l'iceberg, à côté de cela, j'ai aussi fait de la télévision.

MR : Madame Catherine Quéloz m'en a parlé et vous le mentionnez brièvement dans l'article [DAVAL Jean-Luc, « Des Beaux-Arts à l'ESAV. Entre 1975 et 1985, Genève vécut l'art au présent », in : *op. cit.*].

JLD : Je suis ensuite devenu très ami avec Georges Duby, vous savez, l'historien du Moyen Age. Nous sommes vraiment devenus amis. Chaque fois qu'il avait quelque chose où il y avait de l'art moderne, il me disait : « Daval, tu viens ? » C'est comme cela que j'ai aussi été impliqué dans la création de la Sept, qui est devenu ARTE, parce que c'est lui qui était Président. J'ai fait plusieurs projets, des tas de choses là-bas.

MR : Je ne savais pas !

JLD : Attendez, si je retrouve, cela se retrouve ! Je suis en train d'essayer de remettre… Vous savez, je ne me suis jamais beaucoup occupé de moi. *Journal de l'impressionnisme* de 1970, puis 1971 *Picasso*, donc cela veut dire 1970, j'y travaillais depuis deux ans, enfin j'avais des rapports.

MR : Et *Art Actuel Skira Annuel*, cela a paru depuis quand ?

JLD : 1975.

MR : Mais bien sûr, c'est inscrit sur le titre. Le projet en lui-même a débuté quand ?

JLD : Une année auparavant, à peu près, au moment où nous avons déménagé, je me souviens très bien de cela, de la place du Molard à la route de Chêne. Parallèlement à cela, j'ai fait plusieurs livres comme cela, *La photographie*, j'ai fait le *Journal de l'art moderne* [DAVAL Jean-Luc, *Journal de l'art moderne, 1884 - 1914*, Genève : Editions Skira, 1973], j'ai fait le *Journal des avant-gardes* [DAVAL Jean-Luc, *Journal des avant-gardes, les années vingt, les années trente*, Genève : Editions Skira, 1980] qui étaient de grandes choses. Le *Journal de l'art moderne*, j'en ai fait plusieurs comme cela, en tant qu'éditeur pour les autres. C'est de quelle année ? C'était avant cela, j'ai beaucoup travaillé !

MR : Oui, je m'en rends bien compte !

JLD : Vous voyez, c'est tout l'art de 1884 à 1914. Et pourquoi 1884 à 1914 ? Cela est intéressant de le savoir, ce qu'a fait la collection « Le journal de », pourquoi nous avons appelé cela le « journal ». L'idée était de dire que ce qui compte ce n'est pas quand les œuvres ont été faites mais quand elles ont été montrées, communiquées, ont touché les autres. C'était donc pour cela. Cela est entièrement basé sur une comparaison entre les choses, entre les évènements. Par exemple, lorsque l'on a inventé le pointillisme, c'était le moment où l'on a inventé la lumière électrique. Vous voyez, à chaque fois les relations avec la société. C'est-à-dire qu'est-ce qu'il se passe en peinture ? Qu'est-ce qu'il se passe en architecture ? Qu'est-ce qu'il se passe en politique ? Toujours remettre les choses à plat pour pouvoir les comparer et non « accrocher les wagons ». Il y a eu l'impressionnisme, ensuite le postimpressionnisme, mais il s'est passé des tas de choses en même temps, et mettre ces éléments en contradiction, expliquer pourquoi ils jouent et comment ils agissent les uns sur les autres. J'ai donc fait deux grands bouquins comme cela : Le *Journal de l'art moderne* et peu après le *Journal des avant-gardes* qui traite de l'époque de l'entre-deux-guerres.

MR : Dès le début de votre engagement aux Editions Skira, c'est-à-dire pour ce livre sur l'impressionnisme et ensuite pour celui sur Picasso, vous avez œuvré en tant que rédacteur ?

JLD : Oui, comme « free-lance ». J'ai toujours été « free-lance ».

MR : Et par la suite, directeur de publication.

JLD : Oui. On me faisait confiance : « Vous avez envie de faire cela ? Tiens, on pourrait faire un livre sur la photographie ! » Parfois, j'allais plus loin, par exemple le catalogue de Vieira da Silva [*Vieira da Silva. Catalogue Raisonné, 1926-1992*, Genève : Editions Skira, 1994] que vous avez peut-être vu dans ma bibliothèque, ce pavé, je vous ai dit qu'il s'agissait de la thèse de ma fille. Cela a été une grande chose parce qu'il y a toute l'œuvre de Vieira da Silva et le catalogue a été financé par Mário Soares qui était Président du Portugal et qui connaissait Vieira da Silva

parce qu'elle avait fait l'affiche de la révolution des Œillets. C'était le tout début, il n'était rien et c'est quand il s'est libéré de la dictature… Elle, elle était Portugaise et au moment de mourir, elle a dit : « Je vais vous donner une partie de mes œuvres pour que vous fassiez un musée. » Elle a donné sa maison et ses œuvres. Le gouvernement portugais, à travers ses fondations, la banque du Portugal et différentes fondations culturelles, a demandé ce qu'il pouvait faire pour la remercier. Elle a répondu : « J'aimerais que l'on fasse un catalogue, comme je n'ai pas d'héritier, que mon œuvre soit classée. » Nous avons donc réalisé le catalogue, c'était quelque chose, c'était un morceau !

MR : On le voit !

JLD : Il faut aussi regarder là, les reproductions. Il fallait travailler avec le gouvernement portugais, j'ai connu Soares par exemple, nous avons eu plusieurs séances où il a fallu discuter de l'argent.

MR : Cela est très intéressant parce que vous avez été un témoin tant du monde de l'édition, que de l'enseignement et…

JLD : … de la télévision…

MR : … et avez également été impliqué dans le Centre d'art contemporain.

JLD : Oui, mais cela n'a été qu'un petit aspect. J'ai par exemple été aussi consultant dans les Villes Nouvelles en France. Voici un livre que nous avons fait en rapport à une exposition au Japon [*L'art et la ville. Urbanisme et art contemporain / Town-planning and contemporary art*, Genève : Editions Skira/Secrétariat des villes nouvelles, 1990]. Alors comme [Georges] Duby… Vous voyez, c'était le secrétariat des villes nouvelles, de très beaux livres. C'est l'art dans l'espace public, Monique Faux et Gilbert Smadja et tout. C'était une exposition pour le Japon, voilà jusqu'où je suis allé pour… L'exposition a eu lieu au mois de juin. C'était le Japon qui a organisé, financé le bouquin, qui a permis de faire le bilan de ce qui avait été fait dans les Villes Nouvelles. L'exposition a eu lieu de fin mai à début juin dans huit musées. Je n'y suis pas allé parce qu'avaient lieu les examens à l'Ecole [d'art visuel Genève]. J'avais tout de même des priorités.

MR : Je disais donc que vous avez été impliqué dans plusieurs projets du Centre d'art contemporain. La première question que je souhaiterais vous poser à propos du Centre d'art contemporain est : Quand et dans quel contexte avez-vous fait la connaissance d'Adelina von Fürstenberg ?

JLD : Je ne sais pas. J'étais peu impliqué dans le Centre, j'ai plus été un peu la bouée de sauvetage dans le sens où j'avais l'Ecole [supérieure d'art visuel Genève], j'avais des relations et que par rapport aux autorités, etc.… Alors, Adelina, j'ai dû la connaître lorsqu'elle a fait une exposition sur l'art suisse, je crois, au Musée Rath.

MR : *Ambiances 74* [*Ambiente 74, 27 artistes suisses*, Kunstmuseum Winterthour, 19.01 – 24.02.1974 ; Musée Rath Genève, 07.03 – 15.04.1974 ; Villa Malpensata Lugano, 18.06 – 14.07.1974].

JLD : Voilà. Je l'ai connue. Elle n'était encore rien et puis s'est créée un petit peu après. Cela était très bricolé au début, puis il y a eu une association. Cette association a été dirigée pendant un moment, présidée plutôt, par [Maurice] Besset parce que le Président, ou le comité, ne servait à rien d'autre qu'à tenir la tête hors de l'eau. Il ne faut pas se tromper !

MR : Monsieur André Ducret m'a transmis les statuts de l'Association du Centre d'art contemporain. Les voici.

JLD : Oui, peut-être que je les ai. Je n'ai aucun ordre. Ce n'était pas ma priorité, vous savez, avec tous les livres, les films, tout cela, je gardais plutôt les dossiers, je n'étais pas du tout un homme de dossier par rapport aux associations.

MR : Voilà il m'a transmis les statuts de l'Association du Centre d'art contemporain. Apparemment, le premier président était Noëlle del Drago.

JLD : Oui, c'était une femme.

MR : Le Vice-président était Monsieur Nicolas Gagnebin.

JLD : Oui, qui était politique.

MR : Monsieur Maurice Besset, Professeur d'université, a donc fait partie de cette association ?

JLD : J'ai dû remplacer Besset.

MR : Vous lui avez succédé. Vous rappelez-vous en quelle année ?

JLD : Cela devait être dans les années 1980, je ne me souviens plus du tout. Il faudrait voir les statuts.

MR : Vous avez quitté l'Association du Centre d'art contemporain en 1989 et y êtes donc entré au début des années 1980. Nous parlions tout à l'heure de l'exposition *Ambiances 74*. Quels souvenirs avez-vous gardés de cette exposition ?

JLD : Il doit y avoir un catalogue.

MR : Oui, je l'ai consulté, mais j'aurais souhaité connaître votre opinion sur cette exposition.

JLD : Je ne sais d'ailleurs pas si j'ai écrit sur cette exposition. Non, je ne pense pas, j'avais déjà dû arrêter le journalisme. C'était une exposition intéressante dans la mesure où cela a permis de voir des choses un peu nouvelles, actuelles. C'est peu après qu'elle [Adelina von Fürstenberg] a ouvert ce petit centre au sous-sol de la Cité universitaire. C'est à partir de là que d'emblée nous avons eu vite de très bons rapports parce que nous avons beaucoup plus collaboré. La brochure est intéressante [*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], nous avons collaboré, nous nous aidions. Les

premières interventions, 1975, voilà. Les personnes venaient faire une exposition, il s'agissait de Sarkis, ensuite [Luciano] Fabro. Ils venaient à l'Ecole [supérieure d'art visuel Genève] et venaient faire une exposition au Centre d'art contemporain. Nous parvenions à dégager un peu d'argent en tant que professeurs invités. C'est comme cela que la collaboration est née.

MR : Qui a eu l'idée de cette collaboration ? Est-ce vous qui avez eu cette idée, lors de l'une de vos visites au Centre d'art contemporain ?

JLD : Il n'y en avait pas. On était vraiment… « Tiens, vous êtes sympathique, nous pourrions faire quelque chose ensemble. Je veux faire cela, puis je veux faire cela. Et bien, pourquoi pas. Moi, j'ai des possibilités, moi, j'ai du temps et moi, j'ai un local. » Puis, nous y allions. Quand vous regardez cela en détail, vous verrez que presque tout a fonctionné ainsi.

MR : Ma question était : Est-ce que cette idée de faire des conférences, Madame Catherine Quéloz m'a même parlé de « workshops », …

JLD : Cela est très prétentieux !

MR : L'idée était bien d'inviter dans votre Ecole un artiste qui présente quelque chose aux étudiants ?

JLD : Non. L'idée était, comme nous sortions d'un milieu en quelque sorte complètement statufié, de montrer qu'il y avait des choses qui se passaient et que les artistes n'étaient pas des mythes, mais des gens qui avaient des problèmes et que ceux-ci pouvaient discuter avec les étudiants.

MR : S'agissait-il toujours des artistes exposés au Centre d'art contemporain ou cela pouvait être…

JLD : Non, non.

MR : Cela pouvait être des artistes que vous rencontriez ailleurs.

JLD : Il pouvait s'agir de personnes qui passaient me voir pour l'*Annuel* et je leur disais : « Tu ne veux pas venir à l'Ecole ? »

MR : Mais il y a également eu quelques artistes qui ont exposé au Centre d'art contemporain et que vous avez ensuite invités à donner une conférence ?

JLD : En même temps, oui.

MR : Dans ces cas-là, est-ce que vous conveniez de quelque chose avec Adelina von Fürstenberg, Directrice du Centre d'art contemporain, ou est-ce que vous vous adressiez directement à l'artiste ?

JLD : Non, non. Je disais simplement : « Moi, j'ai la possibilité de faire cela. Est-ce que cela t'intéresse ? »

MR : Vous vous adressiez donc directement à l'artiste, il n'y avait pas une sorte de convention, de compromis établi avec le Centre d'art contemporain ?

JLD : Non. Il n'y avait pas du tout de contrôle. Au moment où l'Ecole s'est proposée comme un centre d'expérimentation et de recherche à disposition de ceux qui tentaient l'aventure artistique, cela a été par rapport à cela que nous avons fait venir des artistes. Cela figure dans la préface de ce catalogue [DAVAL Jean-Luc, « Introduction », in : *Artistes et Professeurs Invités 1975 - 1985. Ecole supérieure d'art visuel Genève*, *op. cit.*, pp 5 - 6]. Il n'y avait absolument aucune volonté concertée. Pour prendre l'exemple de Ben [Vautier], il m'a une fois téléphoné, je l'ai intégré à l'*Annuel*, il n'avait plus d'argent ! Puis je lui ai dit : « Viens faire une intervention à l'Ecole des beaux-arts. » Cela a été la même chose pour [Daniel] Buren. Ils n'étaient rien ces gens-là. Il n'y avait pas de bourse, il n'y avait rien du tout.

MR : Il s'agissait tout de même souvent du même type d'artistes qui étaient exposés au Centre d'art contemporain, se rattachant aux mêmes courants de l'art contemporain.

JLD : Absolument, mais sans qu'il y ait obligatoirement de…

MR : … consensus. Avez-vous régulièrement visité les expositions que présentait Adelina von Fürstenberg au Centre d'art contemporain, durant les années 1970 puis 1980 ?

JLD : Ah oui, au tout début, jusque… Ensuite, j'ai été Président [de l'Association du Centre d'art contemporain], donc bien sûr. Oui, oui, nous les suivions, mais il ne s'agissait pas d'évènements. C'était dans un appartement, ce qui importait était l'histoire du vernissage. En même temps que le Centre d'art contemporain, il y a eu d'autres lieux qui n'ont pas subsisté, comme [la Galerie-libraire] Ecart, la Galerie Gaëtan, Andata.ritorno , qui étaient de petits lieux alternatifs. Cela foisonnait à cette époque.

MR : Vous les placez au même niveau que ce qu'était le Centre d'art contemporain à cette époque ? La Galerie-librairie Ecart, la Galerie Gaëtan, il s'agissait pour vous de la même catégorie de lieux dédiés à l'art ?

JLD : C'était le même type, oui, parce qu'il faut… Vous êtes-vous rendue à la Cité universitaire ?

MR : Oui.

JLD : Vous avez vu les locaux où cela se trouvait ?

MR : Oui.

JLD : C'était au sous-sol, il y avait trois petits locaux. Ce n'était pas plus grand qu'un petit magasin, c'était pareil.

MR : Par la suite, comme nous le mentionnions tout à l'heure, cela s'est petit à petit mis sur pied, dès l'installation du Centre d'art contemporain en 1979 à la rue d'Italie, où le Centre a tout de même occupé plusieurs étages. Puis, dans l'ancien Palais des Expositions à partir de 1983, cela est devenu quelque chose de plus établi qui existe encore aujourd'hui, alors que la Galerie Gaëtan ou Ecart, en tant que galerie, ont disparu.

JLD : Oui, cela pour deux raisons. Les autres étaient des groupes d'artistes et ils cherchaient des moyens pour avoir des lieux où ils pouvaient communiquer ce qu'ils avaient, ou leur groupe, réalisé. Il n'y avait pas de structure. Ce qu'il s'est passé au Centre d'art contemporain est qu'il y a eu une association et que d'emblée Adelina a cherché à se faire subventionner, c'est-à-dire à demander des financements extérieurs, ce que les autres galeries n'ont jamais eu. Elles n'ont toujours existé que par rapport à elles-mêmes. Tandis que là, la Ville de Genève ou telle banque ou la Migros donnait tout d'un coup mille francs. Il y avait donc une association, il fallait gérer cela. Autrement dit, cela est devenu public, puis très vite, il faut bien avouer les choses, je me souviens très bien la manière dont cela se faisait, il y a eu des trous, il n'y avait jamais assez d'argent, nous devions toujours de l'argent, nous étions entraînés dans une espèce de course vers l'avant. Il a donc fallu essayer d'augmenter les subventions ou de vendre des œuvres. La chose la plus frappante a été cela et a laissé un passif extraordinaire, faire venir tout cela, parce que Adelina voyait grand, elle ne comptait absolument pas.

MR : Adelina von Fürstenberg voyait donc grand ?

JLD : Elle se débrouillait, elle savait parfaitement régater. Elle arrivait toujours à trouver des hôtels qui logeaient trois, quatre personnes, de grands hôtels, mais cela coûtait tout de même une fortune. Il fallait alors essayer de vendre certaines choses ou d'avoir des subventions. Je peux dire que c'est la seule chose dans laquelle nous sommes intervenus. [André] Ducret faisait la même chose, il guettait aussi. Nous essayions de vendre des choses comme cela.

MR : Le Centre d'art contemporain vendait donc certaines des œuvres qu'il avait ?

JLD : Quand il y a eu cela, puisqu'elles avaient été faites à Genève, pour boucher les trous, nous disions : « Il y a [Giuseppe] Penone, est-ce que vous ne pourriez pas acheter un Penone ? Il y a [Michelangelo] Pistoletto, est-ce que la ville ne pourrait pas l'acheter ? » Puis nous discutions et finalement, ils achetaient.

MR : Est-ce que de telles pratiques ont également eu cours lors d'expositions précises, notamment *Promenades* [Parc Lullin, Genthod, Genève, 9.06 – 8.09.1985] ?

JLD : Cela s'est fait un petit peu pour tout. C'était toujours pour couvrir.

MR : Cela est intéressant parce que théoriquement il s'agit d'une *Kunsthalle* qui, si l'on se base sur le concept de *Kunsthalle*, ne devrait pas acquérir des œuvres, ne devrait pas avoir de collection.

JLD : Mais il n'y avait pas de collection, les artistes étaient d'accord, ils jouaient le jeu. Je ne sais pas, par exemple, qu'est-ce qu'il y avait là [dans l'exposition *Promenades*] ? [Vito] Acconci, ce jardin [œuvre *Bodies in the Park*] a été acheté par le trésorier du Centre d'art contemporain qui était riche, qui était fourreur, qui s'appelait [Jean] Sistovaris. Il a acheté cela et l'a placé sur sa terrasse. C'était pour boucher les trous, cela se faisait comme cela ! Mais les *Kunsthallen*, vous savez… Il y a un comité de collectionneurs et cela fonctionnait comment, les *Kunsthallen* ? C'est parce qu'il y a eu deux, trois personnes qui ont dit : « Moi, j'achète. Je suis d'accord, vous faites un [Ferdinand] Hodler, j'achèterai un Hodler. » Ce n'était pas cher de toute façon, mais cela permettait de fonctionner.

MR : Les acheteurs étaient-ils tous des personnes de l'Association du Centre d'art contemporain ou pouvait-il aussi s'agir de collectionneurs externes ?

JLD : Non. Nous forcions plus ou moins généralement les gens ou les institutions à acheter. Il y a par exemple eu un [Michelangelo] Pistoletto qui est resté devant la Cité universitaire. Il vient de là.

MR : Pour en revenir aux premières expositions du Centre d'art contemporain, qui n'était pas un véritable centre à cette époque-là, à la Cité universitaire, vous rappelez-vous de la première exposition, en 1974, consacrée à l'artiste Janos Urban ? L'avez-vous vue ?

JLD : J'ai dû la voir. Urban travaillait à l'Ecole des Beaux-Arts de Lausanne ?

MR : Oui, à l'Ecole cantonale des Beaux-Arts de Lausanne.

JLD : Il a fait des interventions chez nous [à l'Ecole supérieure d'art visuel Genève], il est venu plusieurs fois à des jurys. Il n'y a pas eu de catalogue, la plupart des manifestations étaient faites comme cela parce qu'il n'y avait, de toute façon, pas d'argent.

MR : Madame Adelina von Fürstenberg m'a montré de petits…

JLD : … fascicules, mais il n'y en avait pas pour toutes les expositions.

MR : A ce qu'elle m'a dit, ces livrets étaient donnés gratuitement, ils n'étaient pas vendus.

JLD : Il s'agissait de feuillets. Il y avait très peu de photocopieuses à l'époque. Cela est amusant, vous êtes d'une génération qui n'a plus le sens de ce qu'était le passé ! Cela est intéressant pour vous en tant qu'historienne de l'art. Quand j'ai fait les livres chez Skira, pour les premiers livres, nous faisions tout à la main. Au tout début, nous devions envoyer les textes à une imprimerie qui faisait la composition typographique, nous découpions les éléments comme cela. Nous avions un photographe qui faisait les maquettes de livres, qui photographiait les éléments au format pour que nous puissions faire une maquette, pour poser les choses, pour voir comment cela allait devenir. Cela était toujours en noir et blanc. Ensuite, nous avons tout réalisé avec la photocopieuse. Maintenant, on a les programmes informatiques. Nous prenions donc

des images, par exemple pour l'*Annuel* [*Art Actuel Skira Annuel*], je prenais les images que m'envoyaient les artistes, il s'agissait de photographies, puis je devais faire les agrandissements ou les diminutions avec la photocopieuse, je multipliais ou je divisais. Toutes les maquettes des bouquins étaient faites comme cela. Quand on voit comment cela se fait maintenant !

MR : Cela me rappelle des bricolages que moi-même j'ai faits lorsque j'étais encore à l'école, quand je devais préparer un exposé.

JLD : Les livres, les plus gros livres, se faisaient comme cela. Nous avions l'imprimeur qui nous donnait les éléments en typographie et ensuite, nous bricolions cela avec les photocopieuses, nous étions des virtuoses de la machine à calculer pour y parvenir, pour faire des cadrages. Maintenant, cela est facile avec l'informatique, mais lorsque vous receviez un manuscrit, il fallait compter les lignes, combien de pages cela allait prendre.

MR : Pour en revenir aux expositions du Centre d'art contemporain, vous n'avez pas de souvenirs ? Par exemple, pour Janos Urban, il semble qu'il s'est agi de vidéos, mais je n'ai trouvé aucune information à ce sujet. Il y a uniquement une petite photographie dans ce livre [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984*, Genève : Centre d'art contemporain, 1984, p. 163] et d'après la reproduction, cela n'a vraiment pas l'air d'être de la photographie !

JLD : Boltanksi !

MR : Vous vous rappelez de l'exposition concacrée à Christian Boltanski [*Souvenirs de jeunesse*, Salle Simon I. Patiño, février 1975] ?

JLD : Oui, très bien.

MR : Racontez-moi…

JLD : Regardez dans l'*Annuel*, il y a une interview de lui. De combien de pages ?

MR : Je crois que c'est dans le premier numéro, je l'ai feuilleté l'autre jour.

JLD : Voilà, en 1975.

MR : Vous vous rappelez donc de l'exposition de Christian Boltanski qui s'appelait *Souvenirs de jeunesse* ?

JLD : Ah très bien. Attendez, il y a un grand truc là [*il indique l'ouvrage* *Art Actuel Skira Annuel*, Genève : Editions Skira/Cosmopress, 1975]. Vous voyez, par exemple, il y avait Pontus Hulten qui collaborait. Attendez, ce n'est pas dans celui-là qu'il y a Boltanski. Ah, si. « Chronologies », page 144 [pp. 144-146, Chérif Defraoui]. Boltanski n'avait pas fait grand-chose à cette époque-là. Je crois que c'était la première fois qu'il passait dans une revue d'art. [Wolf] Vostell aussi, il n'était pas bien connu à cette époque. Voilà, « Monument à une personne inconnue » [Jean Clair, pp. 146 - 148], vous voyez le texte-là, cela était audacieux !

MR : Comment s'est faite la rencontre avec Christian Boltanski ?

JLD : Il est venu chez Skira. Je ne me souviens plus exactement dans quelles circonstances cela s'est produit.

MR : Cela n'avait donc pas de lien avec l'exposition, la même année, au Centre d'art contemporain ?

JLD : Mais si, cela était en même temps, tout s'est fait en même temps.

MR : En effet, cela s'est produit durant la même année, mais est-ce que vous avez rencontré Christian Boltanski au Centre d'art contemporain, durant l'exposition qui lui était consacrée ?

JLD : Je ne me souviens plus de où je le connaissais.

MR : Cela est intéressant que l'année où cet artiste est présenté au Centre d'art contemporain, il y ait…

JLD : Mais cela coïncidait. Je vous ai dit tout à l'heure qu'il n'y avait pas du tout de protocole : « D'accord, tu fais cela, je fais cela. » Nous avions l'occasion et nous y allions [Wolf] Vostell, par exemple, a quelque chose de grand [« Analogies et antagonismes », pp. 138 - 139], mais n'est pas venu au Centre d'art contemporain.

MR : Je comprends ce que vous voulez dire. Les artistes présents dans *Art Actuel Skira Annuel* n'étaient pas strictement et forcément en lien avec les expositions du Centre d'art contemporain. Mais avez-vous de concrets souvenirs de certaines expositions du Centre d'art contemporain ? Par exemple, d'une exposition qui vous aurait vraiment marqué ?

JLD : Non, vous savez, il s'agissait d'un lieu très petit.

MR : Même par la suite ? J'ai tout de même l'impression, d'après mes recherches et les interviews que j'ai réalisées, qu'à partir de l'immeuble du 16, rue d'Italie, le Centre d'art contemporain s'est peu à peu agrandi.

JLD : Oui, là, cela a été beaucoup plus grand, mais tant que le Centre a été à la Cité universitaire, c'était minuscule. La plupart du temps, nous n'allions même pas dans le hall où il y a les toilettes. En descendant les escaliers, il y un grand hall et le Centre se trouvait dans les deux petites pièces. C'était donc minuscule. Si j'en avais l'occasion, j'allais à Berne, à Bâle, à Zurich visiter les *Kunsthallen* ou des choses comme cela, plus grandes. Il fallait vraiment être amateur, ou très aigu, ou que quelqu'un ait signalé quelque chose pour venir au Centre.

MR : Vous ne vous y rendiez donc pas régulièrement ?

JLD : Si, j'allais voir, mais vous voyez…

MR : C'était bien parce que vous le vouliez…

JLD : Ce n'était pas un événement. Il y a eu d'autres expositions, vous avez le catalogue [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984*, *op. cit.*], il contient le programme des expositions.

MR : Non, il n'y a pas de programme regroupant toutes les expositions, mais la table des matières présente les différentes adresses et quelques importantes expositions ou manifestations. Par exemple, il y a eu un festival, en 1976, intitulé *West Broadway Festival*, toujours à la Salle Simon I. Patiño.

JLD : Cela ne me dit rien du tout.

MR : Les artistes y ont présenté, en majorité, des performances, ainsi que quelques installations. Ils venaient tous du quartier de SoHo à New York. Il y avait, par exemple, Sol LeWitt, Philip Glass.

JLD : Je me souviens bien de Sol LeWitt parce qu'il est venu travailler à l'Ecole [d'art visuel Genève]. [Denis] Oppenheim, [Mario] Merz, je me souviens bien de tout cela, de ces expositions, [Michelangelo] Pistoletto également. Pistoletto, par exemple, est venu plusieurs fois. *Sculptures* [exposition *Sculptures 1981-1982-1983*] a eu lieu en 1984, je le connaissais par l'*Annuel* [*Art Actuel Skira Annuel*] depuis je ne sais combien de temps.

MR : Avant 1984 ?

JLD : Dans les années 1980, à la fin des années 1980. C'est pour cela que je vous dis que vous me posez une question à laquelle il est très difficile de répondre. Je suis tombé sur cet exemple. Nous allons regarder Pistoletto. Je connaissais Pistoletto depuis l'époque où il faisait sa boule [œuvres en forme de boule de papier] et tout cela. Regardez le numéro 1977. Il a écrit un texte assez grand. Les *Annuels* ont ensuite été mieux organisés.

MR : On peut tout de même remarquer, à la lecture par exemple de la table des matières du numéro de 1975, que…

JLD : A cette époque, nous étions encore naïfs, nous sommes ensuite devenus beaucoup plus…

MR : Je disais donc que le premier numéro d'*Art Actuel Skira Annuel* présentait les mêmes courants d'art qui seront par la suite exposés au Centre d'art contemporain. Est-ce que cela ne signifie-t-il donc tout de même pas qu'il se passait bien quelque chose au Centre d'art contemporain ?

JLD : Oui, cela était dans l'air du temps. Kimber Smith, [Annette] Messager, cela était des choses que l'on aurait pu voir à gauche ou à droite, on les voyait partout, si on reprend le détail… Brice Marden, Richard Allen, cela est en 1976, cela aurait très bien pu être présenté au Centre d'art contemporain.

MR : Et inversement ? Vous dites que ces artistes auraient pu être présentés ailleurs, mais où ?

JLD : Markus Raetz… Les *Kunsthallen* de Berne, Bâle, cela était quand même…

MR : Mais ailleurs en Romandie, où cela aurait-il pu être ?

JLD : Ah, en Romandie, non, je ne pense pas, si ce n'est le cas où quelqu'un était copain avec tel ou tel artiste et l'avait envoyé dans un centre alternatif. Vous voyez, par exemple, [Christian] Boltanski, puisque nous en parlions, aurait très bien pu faire une intervention, je ne sais pas, chez Andata.ritorno ou chez Ecart. Il n'y avait pas d'incompatibilité. Je prends cet exemple-là, nous sommes en 1976. [Peter] Hutchinson ou [John] Baldesarri, il sont là [dans l'*Annuel*] mais auraient très bien pu être au Centre d'art contemporain, pour prendre un exemple. Il n'y avait aucune incompatibilité.

MR : Vous me corrigez si je dis une bêtise, mais à vous écouter il semblerait que vous ayez beaucoup voyagé à cette époque pour, entre autres, les besoins de *Art Actuel Skira Annuel*, vous visitiez de nombreux lieux et finalement, le Centre d'art contemporain ne pouvait que vous paraître petit en comparaison.

JLD : Oui, absolument.

MR : Si je comprends bien ce n'était pas, à vos yeux, LE centre consacré à l'art contemporain.

JLD : Non, non, ce n'était pas du tout la cathédrale.

MR : Est-ce que toutefois vous pensez, ou parvenez à imaginer, que pour quelqu'un de plus régional, de plus lié à la scène genevoise, le Centre d'art contemporain était tout de même important ?

JLD : Oui, cela existait parce que Adelina faisait beaucoup parler d'elle, elle était très présente sur toutes les scènes. Il ne pouvait pas se passer quelque chose sans qu'elle soit là physiquement, également par rapport à la manière dont elle parlait de son travail. Mais si vous aimez mieux, il y a eu une ou deux exposition(s) à la rue d'Italie [1979 - 1982] qui ont commencé à marquer. Ensuite, il y en a eu plus lorsque nous étions dans l'ancien Palais des Expositions [1983 - 1986], puis il y a eu des choses comme [Daniel] Buren au Musée Rath [*Une enveloppe peut en cacher une autre*, mars 1989]. Alors là, vous ne pouviez pas y échapper !

MR : Mais cela est tout de même très tardif.

JLD : Oui, on est dans les années… Ou alors *Promenades* [Parc Lullin, Genthod, Genève, 9.06 - 8.09.1985], je pense que cela a été quelque chose de grand. Mais auparavant, on ne peut pas dire que c'était la chose incontournable. Je n'aurais pas pris un billet de chemin de fer, comme je le faisais pour me rendre à Bâle, pour aller voir une telle exposition. Vous saviez peut-être à peine que cela existait.

MR : Cela était la situation jusqu'à la rue d'Italie.

JLD : Oui. Ce n'est pas que je sois contre…

MR : Non, ce sont les faits et cela est intéressant d'avoir votre point de vue qui est peut-être plus distancé de par vos voyages à l'étranger. Je remarque que plusieurs personnes que j'ai interrogées sont Genevoises et que certaines ne se sont pas rendues souvent hors de leur ville ou de la Romandie, ce qui forcément leur a fait avoir un regard autre que le vôtre, vous qui étiez plus mobile, qui voyiez d'autres choses, qui visitiez différents lieux. Cela est donc très intéressant d'avoir différents points de vue.

JLD : Pour prendre des exemples de gens que cela aurait pu intéresser. Si vous posiez, par exemple, la question à [Jean-Christophe] Ammann, de savoir combien de fois il est venu voir les expositions du Centre d'art contemporain. Pourtant, il vivait là-dedans et il s'agit de l'époque où il était très actif.

MR : Ma collègue l'a interviewé, je me réjouis de découvrir ses réponses.

JLD : Oui, cela serait intéressant. Combien de fois a-t-il pris un billet de train pour venir voir une exposition ? A partir de la rue d'Italie, il y a eu quelques expositions et ensuite plus, mais avant c'était…

MR : Finalement, cela a vraiment été au moment où le Centre d'art contemporain s'est installé à la rue d'Italie, en 1979, qu'a eu lieu un développement. Puis, deux ans plus tard, a été créée l'Association du Centre d'art contemporain qui a facilité l'octroi de subventions.

JLD : Absolument. Ce qu'il faut que vous compreniez, je pense que peut-être [André] Ducret vous en a parlé, est que parallèlement, cela a été un tort qui ne s'est jamais résorbé, a été fondée une association, l'AMAM. [Association pour un Musée d'Art Moderne de Genève]. Il y a donc eu une concurrence à tous les niveaux. Au premier degré, l'AMAM. était très peu existante parce qu'elle a été créée, je vous dis cela tel que j'ai ressenti le phénomène, par des collectionneurs qui voulaient que le Musée d'art et d'histoire s'élargisse un petit peu vers l'art moderne et contemporain. Il y avait un conservateur du Musée, Charles Goerg, qui a fait des choses avec eux et qui essayait justement de faire des souscriptions quand il voulait acheter quelque chose. Parce que même des gens comme [Jean] Tinguely, ce n'était pas montrable à Genève, ou [Bernhard] Luginbühl, ou je ne sais qui. Il y avait de temps en temps une chose qui arrivait dans une galerie et pourtant ils étaient les artistes suisses les plus réputés, mais on ne les voyait pas à Genève. Goerg avait donc le souci de faire entrer l'art moderne et contemporain au Musée, il savait qu'il n'y avait pas ou peu de budget et que personne ne mettrait quelque chose là-dedans. Il avait par conséquent réuni quelques collectionneurs, banquiers et autres, pour qu'ils mettent de l'argent sur la table et qu'ils puissent acheter des choses, commencer à constituer une collection, mais qui était beaucoup plus tournée vers l'art actuel, c'était la grande différence par rapport à une collection d'œuvres d'art au sens classique, c'est-à-dire des choses que l'on trouvait dans les galeries, des objets matérialisés, je vous parlais de Tinguely ou de Raetz, vous voyez, ces artistes.

MR : Si je comprends bien, cette association avait pour unique but d'acheter et ne tenait pas un discours spécifique, ne menait pas une réflexion précise ?

JLD : Voilà. C'était le Musée qui allait s'élargir et cela a duré assez longtemps comme cela. Goerg a donc pu faire acheter un certain nombre de pièces, ils ont constitué une collection de l'AMAM, de cette association. Puis, Goerg est décédé, je ne me souviens plus en quelle année, mais il est mort très jeune. Le Musée était assez intolérant envers l'art moderne, ils se sont donc constitués en eux-mêmes et pour eux-mêmes. Ils ont donc créé une association, qui avait de l'argent d'ailleurs. Il y avait des gens qui mettaient cent mille francs par année là-dedans. Puis, tout un coup, ils ont trouvé un conservateur, Christian Bernard, qu'ils ont engagé en tant que tel. Moi, pour vous montrer comme les choses sont complexes, je connaissais Christian Bernard depuis très longtemps parce que j'étais déjà actif. Il a commencé aux FRAC, ces fonds régionaux d'art contemporain. Quand il y a eu [Jack] Lang, c'est-à-dire le ministère [François] Mitterand, Lang, j'ai très vite connu, pour des raisons tout à fait différentes mais toujours artistiques, le Ministère de la culture. Il existait à peine, mais je faisais partie d'une association qui s'appelait le CRACAP [centre national de recherche d'animation et de création pour les arts plastiques], c'était une association de recherche et de création pour l'art contemporain qui dépendait du Creusot. Il y avait un grand musée (Château de la Verrerie) et un grand centre de recherche autour du Creusot, c'était l'un des premiers écomusées, et à côté un centre d'exposition, Le Creusot. Ils avaient organisé des tas de manifestations et de réunions avec des artistes. L'écomusée était toujours en déficit comme le CRACAP. Quand c'était la droite, [Valéry] Giscard [d'Estaing], les ministères payaient toujours parce qu'il s'agissait d'endroits ouvriers réputés de gauche, il y avait des intellectuels de gauche qui faisaient partie du CRACAP, il fallait donc mettre un couvercle là-dessus. S'il y avait donc un déficit de cent milles francs ou de je ne sais combien, l'Etat payait. Il n'y avait aucun problème. Puis, tout d'un coup arrive Mitterand. Quand est arrivé Mitterand, les élections des députés se font tout de suite après. Le député qui était de droite a été remplacé par un député de gauche. La gauche ne pouvait pas sentir les gauchistes du CRACAP. Il a donc voulu scier le CRACAP. Comment a fait le CRACAP ? Ils ont dit : « La seule manière de nous en sortir est de mettre quelqu'un qui soit fort, qui devienne Président du CRACAP. » C'est là qu'a été nommé Georges Duby, l'historien, qui est aussi originaire de cette région, le Creusot, qui était un type charmant. Quand Duby est devenu Président, ils l'ont envoyé au Ministère afin de discuter, il était Professeur à l'université, au Collège de France, c'était une personnalité que l'on ne pouvait pas envoyer sur les roses comme cela ! Duby m'a alors dit : « Daval, tu viens comme Vice-président. » Les premières fois que nous nous y sommes rendus, le Ministère existait à peine, ils voulaient ruiner le CRACAP sous la pression du député de gauche. J'ai accompagné Duby pour négocier, pour qu'ils sauvent le CRACAP. J'ai donc connu le Ministère de la culture très tôt. Je m'intéressais à cette époque déjà à l'art public ; aux beaux-arts, j'étais doyen [de l'Ecole supérieure d'art visuel]. J'avais discuté avec Claude Mollard, qui était le Directeur du cabinet [de Jack Lang] et le Directeur du Centre national des arts plastiques, au moment où Mitterand voulait lancer une série d'hommages aux grands hommes. J'étais totalement tourné vers la sculpture et ai dit : « C'est une aberration, on ne fait pas cela, on fait de la sculpture dans l'espace public, mais on fait quelque chose de contemporain, on ne refait pas ce que l'on a fait en 1850. » Je les connaissais bien ! Là-dessus, ils créaient les fonds régionaux d'art contemporain. Ils m'ont donc dit : « Et bien Daval, vous habitez à Genève, vous allez faire partie du comité consultatif du centre du FRAC Rhône-Alpes, comme conseiller artistique pour les achats. » C'est à ce moment-là, à ma nomination, que Christian Bernard est devenu Directeur. Vous voyez, je le connais

depuis très longtemps. Il a ensuite été nommé Directeur à la Villa Arson à Nice. Si vous aimez mieux, j'ai été « l'ancêtre » de Christian Bernard, je l'ai connu parce que je faisais partie du comité d'acquisition du FRAC.

MR : Cela est intéressant que vous parliez des FRAC…

JLD : Ensuite, juste pour finir là-dessus, cela a été la grande concurrence entre Christian Bernard et le Centre d'art contemporain, Adelina surtout.

MR : Il y a eu une concurrence ?

JLD : Cela a été une lutte aux couteaux. Il faut le savoir !

MR : J'ai justement retrouvé, dans les archives du Centre d'art contemporain, une lettre faisant mention de l'AMAM, dans laquelle est envisagée une éventuelle collaboration entre le Centre d'art contemporain et l'AMAM.

JLD : Mais bien sûr. Simplement, à un moment donné, cela a beaucoup plus été une lutte de personnes, puis tout le monde… Adelina ne tolère personne d'autre. C'était absurde qu'il y ait deux choses, surtout par la suite lorsqu'il n'y a plus eu de locaux.

MR : Finalement, vous aviez tous deux le même but, l'art contemporain.

JLD : Nous pouvions très bien nous entendre. Je suis allé discuter avec les banquiers, avec Jean-Paul Croisier. André L'Huilier avait l'hôtel sur la place Longemalle, il était régisseur, c'était un type charmant, un grand collectionneur d'art suisse. Il donnait je ne sais combien pour le Musée [d'art et d'histoire de Genève]. Moi, j'avais besoin d'argent pour l'Ecole [d'art visuel Genève] ou d'appartements, je lui téléphonais pour lui demander : « Tu peux me prêter un appartement ? » Entre les associations, il n'y avait rien. Seules certaines personnes ne pouvaient pas se voir.

MR : Cela est intéressant, Monsieur Croisier. Trois personnes ont participé à la fondation de l'AMAM : Rainer Michael Mason, Monsieur Croisier qui était avocat, et Claude Lapaire, le Directeur du Musée d'art et d'histoire de l'époque.

JLD : Vous êtes en quelle année là ?

MR : L'association a été fondée par ces trois personnes en 1973, c'est-à-dire avant la création du Centre d'art contemporain. Si je comprends bien ce que vous me dites, une collaboration aurait pu être possible mais…

JLD : Tout à fait. Pourquoi ai-je écrit cette lettre ainsi ? Cela est très simple. Nous n'avions plus de locaux, nous avions perdu le Palais Wilson pour cause d'incendie, c'était avant la SIP [bâtiment de l'ancienne Société genevoise d'instruments de physique], eux avaient de l'argent, eux avaient du pouvoir sur la Ville de Genève et poursuivaient quasiment le même but, faire quelque chose en faveur de l'art moderne et contemporain. Nous, nous allions plus vers le contemporain, mais il n'y avait pas de raison que ceux qui ont vingt ans se disputent avec ceux qui ont quarante ans et qui veulent faire quelque chose de différent. Il n'y avait aucune raison. Il fallait alors essayer, puisqu'il fallait occuper les immeubles de la SIP

[bâtiment de l'ancienne Société genevoise d'instruments de physique], de traiter ensemble, d'obtenir cela. Cela devait chaque fois passer par des votes. Il y a des moments où il aurait plutôt fallu essayer de collaborer et de fusionner.

MR : Mais cela n'a jamais pu se faire.

JLD : Non, pour des questions de prestige personnel.

MR : Cela est intéressant d'avoir votre point de vue.

JLD : A partir de là, de 1985, je me suis tout à fait distancé de la situation genevoise. Je suis resté, j'ai continué dans l'enseignement, mais c'est à ce moment que j'ai commencé à plus travailler à Paris, etc., dans les Villes Nouvelles ; on voyait qu'il n'y avait rien qui pouvait aboutir.

MR : A Genève.

JLD : Dans ces conflits de personnes, cela ne m'intéressait pas.

MR : Il y a également eu, après la décennie 1970, dans les années 1980, à ce que j'ai cru comprendre, un grand conflit de personnes entre Madame Renate Cornu de Halle Sud…

JLD : Bien sûr, mais cela est encore autre chose.

MR : Cela a l'air d'avoir été un sacré épisode, durant lequel la bataille a parfois été écrite noir sur blanc.

JLD : C'était la guerre aux couteaux. Si quelqu'un avait pu assassiner l'autre dans les couloirs… !

MR : A quoi cela a été dû ? Aux personnes ? A la situation de l'art à Genève à cette époque ?

JLD : Non, l'art n'a rien à voir.

MR : Il s'agissait donc des personnes ?

JLD : C'était uniquement les personnes, uniquement. C'était le prestige personnel, c'était l'autorité personnelle : « Moi je suis la vedette, moi je suis… » Quand vous étiez à l'extérieur, vous n'en saviez strictement rien. Je vous ai parlé de ma rencontre avec le Ministère de la culture [en France]. Quand Adelina a dû quitter Genève, cela n'allait plus du tout. Nous étions quasiment en état de faillite au Centre d'art contemporain. Elle a donc cherché une autre place et c'est là qu'elle est partie au Magasin de Grenoble, un autre centre d'art contemporain. Comme je connaissais le Ministère de la culture, puis pour les raisons que je vous ai présentées, j'ai fait énormément de choses avec ce Ministère, ils m'ont demandé : « Qu'est-ce que tu en penses ? » J'ai plutôt dit : « Prenez-la. » parce que c'était un moment où c'était tellement conflictuel avec tout le monde. Il fallait que la situation se dénoue, cela n'aurait pas pu continuer.

MR : Cela est intéressant que vous ayez tout à l'heure mentionné les FRAC parce que dans un article, paru dans la revue en ligne *Daté* [Lauro Foletti, « Un thé avec Adelina », in *Daté*, 10.02.2009, disponible à l'adresse URL : http://xn--dat-dma.es/objects/GENEVE/CENTRE-D-ART-CONTEMPORAIN-ADELINA-VON-FURSTENBERG/LAURO-FOLETTI/article-41.html, consulté le 18.02.2012], Adelina von Fürstenberg mentionne que les directeurs des premiers FRAC et centres d'art contemporain, seraient venus visiter le Centre d'art contemporain au début des années 1980 et l'auraient pris comme une sorte de modèle. Madame von Fürstenberg m'a confirmé cette version lors de l'entretien qu'elle m'a accordé.

JLD : Cela n'a strictement rien à voir. Je peux vous dire une autre chose, ce n'était pas du tout ma tasse de thé, je suis intervenu là-dedans uniquement pour essayer de sauver la situation. Claude Mollard, qui était le Directeur du cabinet [de Jack Lang], Directeur du Centre national des arts plastiques, il s'agit donc de tout ce qui est avenue de l'Opéra [à Paris], je l'ai fait venir, je ne sais plus en quelle année, donner une conférence au Centre d'art contemporain. Ce n'est donc pas eux qui sont venus ensuite, puisque Mollard était le patron des FRAC. Je l'ai donc fait venir, c'est peut-être marqué là [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984*, *op. cit.*], je ne sais pas dans quelle mesure…

MR : Je n'ai rien trouvé à ce propos.

JLD : Claude Mollard…

MR : Il y a toute une série de conférences qui sont présentées, mais je n'ai pas trouvé mention de celle-ci.

JLD : Peut-être, mais je m'en souviens très bien. Comme il était Directeur [du Centre national] des arts plastiques, il est venu en avion, nous n'avions pas besoin de payer son billet. J'ai donc fait venir Claude Mollard à Genève pour donner une conférence et puis son… Je vous ai parlé tout à l'heure de la personne qui a acheté le salon en plein air de [Vito] Acconci [l'œuvre *Bodies in the Park*], c'était [Jean] Sistovaris, qui était le trésorier, le financier du Centre d'art contemporain. C'était donc un grand fourreur et il avait une voiture avec chauffeur. Je lui ai donc demandé d'envoyer son chauffeur chercher Mollard.

MR : Vous rappelez-vous en quelle année cela a eu lieu ?

JLD : Non.

MR : Dans les années 1980 ?

JLD : C'était avant *Promenades* [Parc Lullin, Genthod, Genève, 9.06 – 8.09.1985], ou vers cette époque, puisqu'il est question du même personnage. C'est lui qui a acheté le salon d'Acconci pour sa terrasse. Je lui ai donc demandé, parce que je savais qu'il avait une Rolls-Royce avec un chauffeur, d'aller chercher Mollard.

MR : Cela faisait meilleure impression !

JLD : Oui, voilà. On ne se rend pas compte. Je reprends un autre exemple parce que j'en parle à tous les gens et ils me disent : « Tu es imbécile ! » Cela ne me faisait strictement rien, je n'ai jamais essayé de parler de cela. John Cage est venu à l'Ecole [d'art visuel Genève]. Nous avons fait un film, en 1978. John Cage, c'est quand même John Cage ! Vous savez comment je l'ai trouvé ? Je faisais de la télévision, il est un jour… Non, c'était avant, je crois. Il est venu à la télévision, je collaborais à une émission. Il venait présenter un spectacle qu'il faisait avec Merce Cunningham au Grand Casino [de Genève], ou je ne sais où. Il est venu cinq minutes pour présenter son spectacle. Vous savez à la télévision, on fait parler les gens : « Qu'est-ce que vous allez faire ? » J'étais là, je devais parler d'une exposition et je savais tout de même qui était John Cage. Je lui ai dit : « Qu'est-ce que vous faites demain matin ? Vous viendriez à l'Ecole ? » Il est venu quatre heures à l'Ecole. Il a parlé comme cela, une conférence qui a été enregistrée en plan fixe, une interview. Vous savez ce qu'il m'a demandé ? De l'amener au marché, il mangeait bio et il fallait que je l'amène au magasin qui vendait des graines pour qu'il puisse manger des graines.

MR : Cela a été sa seule exigence ?

JLD : Elle en parle à un moment [Catherine Quéloz in : *Artistes et Professeurs Invités 1975 - 1985. Ecole supérieure d'art visuel Genève, op. cit.*, pp. 59 - 60] Pour vous dire les choses ! C'était pourtant quelqu'un John Cage, ce n'était pas n'importe qui !

MR : Déjà à cette époque ?

JLD : Oui, tout de même. Il date du [Black] Mountain College, c'était en combien ? 1970. Cela faisait vingt-cinq ans qu'il se présentait. Comme Christo, par exemple, j'étais là et il venait comme cela : « Tu passes ? Bon, d'accord. »

MR : Cela est intéressant que vous ayez mentionné cette conférence de Monsieur Mollard…

JLD : Claude Mollard.

MR : … parce qu'il y a une petite série de conférences qui a été organisée au Centre d'art contemporain. La première dont j'ai retrouvé la trace, qui a donc été présentée, annoncée noir sur blanc à la presse, est une conférence de René Thom en 1982 [« Local et global de l'œuvre d'art » présentée dans le cadre de l'exposition de groupe *De la catastrophe*, rue d'Italie, avril – mai 1982].

JLD : C'était un autre contexte. Cela tournait autour de la catastrophe et il y a eu un débat, c'était au Musée de l'Athénée, je m'en souviens très bien.

MR : Non, l'exposition et la conférence ont eu lieu à la rue d'Italie.

JLD : Oui, mais tous deux ont eu lieu en même temps, c'était *De la catastrophe*, c'était une exposition qui a eu lieu en 1982. Ensuite, il y a eu quelque chose, me semble-t-il, au Musée de l'Athénée, en bas, dans la Salle des Abeilles.

MR : Ce qui a eu lieu à la Salle des Abeilles du Palais de l'Athénée, c'était plus tard, en 1989, un colloque intitulé *La possibilité de l'art. Où commence, où finit l'art dans le monde de l'art contemporain* [25 – 26.02.1989].

JLD : Cela est possible, mais il me semblait que Thom avait fait une conférence…

MR : Entre les deux, il y a eu un autre colloque intitulé *Création et créativité*, en 1984, à l'auditoire Piaget, donc à l'Université de Genève [3.06.1984]. Avez-vous participé à ces différents colloques ?

JLD : Oui, j'y ai participé en tant que spectateur.

MR : Comment les trouviez-vous, en comparaison, par exemple, à ce qu'il se faisait à l'Ecole d'art visuel Genève, ou en comparaison aux colloques auxquels vous avez pu assister ?

JLD : Nous travaillions sur la même chose, il n'y avait pas de différence. Cela aurait pu se passer dans une salle de l'Ecole, ou une séance de jury… Simplement, lorsqu'il s'agissait d'un colloque, il y avait quelques personnages extérieurs qui participaient, mais la plupart du temps il s'agissait de personnes qui avaient été invitées, directement invitées par Adelina. Il s'agissait d'amis, c'était le cercle d'Adelina.

MR : Est-ce que l'Association du Centre d'art contemporain s'impliquait dans l'organisation de ces colloques, ou même des expositions ?

JLD : Pas beaucoup, elle ne s'impliquait en rien. A part quand il fallait ramener de l'argent. 1982, regardez, cela est amusant. Je le [John Cage] ramasse comme cela et le lendemain matin il y a un film.

MR : Et ensuite il va acheter ses graines !

JLD : Oui, pour le remercier, je l'ai amené en voiture acheter ses graines.

MR : Cela donne envie, il me semble que les choses ne se passent plus ainsi aujourd'hui.

JLD : Je ne sais pas, peut-être.

MR : Je n'ai en tout cas jamais eu l'occasion de faire une telle expérience. Il existe bien toujours des espaces alternatifs, mais ils sont, selon moi, bien différents de ceux des années 1970. Il se joue dans ces lieux quelque peu une bataille du moi, du je.

JLD : Mais cela a commencé à cette époque-là.

MR : Une bataille du moi menée tant par les artistes que par les commissaires d'exposition, les curateurs, dont l'identité est peut-être plus importante et / ou plus définie que dans les années 1970. Les gens se battent pour voir apparaître leur nom, alors qu'une exposition est avant tout un travail de groupe, me semble-t-il.

JLD : J'ai eu de la chance puisque j'ai été à gauche, à droite, j'ai été partout, puis tout d'un coup, par rapport au Ministère de la culture, comme je vous le disais, je connaissais tout le monde, à un tel point que l'on m'a demandé : « Est-ce que l'on peut prendre celui-là ? » On m'a ensuite demandé : « Est-ce que l'on peut prendre Christian Bernard ? » Je le connaissais depuis très longtemps.

MR : On vous a donc aussi consulté lorsque Monsieur Bernard a été nommé Directeur du Mamco [Musée d'art moderne et contemporain, Genève].

JLD : Nous en avons parlé, c'était aussi la guerre parce que lui aussi a un ego. Ce que je peux vous dire parce que j'ai vécu cela et beaucoup d'artistes le savent aussi… Des gens n'osent pas en parler, mais il vaut mieux que vous le sachiez puisque vous allez travailler là-dessus. Il y a eu une chose, qui a été terrible, à partir des années 1980 : De plus en plus, ceux qui ont eu des responsabilités en lien avec l'art, nous parlions tout à l'heure des directeurs de FRAC, étaient des gens qui n'avaient rien à faire avec l'art. Il s'agissait de philosophes et de pseudo-philosophes. Il y a donc eu un dérapage, d'où une surenchère par rapport à des centres d'art contemporain, par rapport à des lieux où l'on montrait et où l'on réalisait de moins en moins, où l'on parlait de plus en plus, c'est-à-dire où l'on faisait des théories sur la théorie de la théorie de la pratique ou la pratique de la théorie, mais où finalement il n'était plus question des œuvres. Quand on voit tous les gens qui photographient, puis qui spéculent sur les termes de la photographie. Il n'y a plus personne qui a son petit carnet dans la poche et qui sait prendre des notes, qui sait faire un croquis, etc. Il n'y a plus personne !

MR : De quand dateriez-vous ce changement ? Des années 1980 ?

JLD : Absolument, des années 1980, et on en souffre encore. Cela a commencé à tourner là, selon moi. Dans les années 2010, on en revient de plus en plus à des gens qui se disent : « Tiens, on pourrait dessiner, on pourrait peindre, tiens on pourrait sculpter. »

MR : Un retour…

JLD : Quand vous voyez ces théories de la théorie de la théorie de la théorie, cela nous amène où ? Qu'est-ce qui en sort ? Je me souviens bien, là aussi il s'agit d'expériences, je n'en avais jamais entendu parler, quand j'étais à la Galerie Krugier, … J'étais donc à la Galerie Krugier où je m'occupais des catalogues et de tout cela. Nous avons fait, à la Galerie Krugier, un boulot de musée. A la première Galerie Krugier, nous avons fait, par exemple, une exposition sur Dada. C'était en 1966. Il y avait [Marcel] Duchamp, tous les objets de Duchamp, les ready-mades et tout cela. J'ai réalisé le catalogue pour cette exposition. Qui connaissait Marcel Duchamp en 1967 ? Quasiment personne. C'est juste après que l'on a retrouvé qu'il y avait eu les surréalistes. Ceux qui avaient fréquenté Man Ray et Duchamp n'étaient pas du tout comme cela, ils n'étaient pas du tout les stars que l'on a voulu en faire.

MR : Pour en revenir à l'Association du Centre d'art contemporain, son travail a donc en premier lieu été de jouer le rôle de tampon entre l'extérieur et…

JLD : Si vous préférez, il s'agissait d'une association, on pourrait dire, de membres bienfaiteurs, de supporteurs. Mon rôle dans le Centre d'art contemporain, je le limiterais à cela.

MR : Qui a eu l'idée de fonder cette association ?

JLD : C'est elle [Adelina von Fürstenberg], je pense. C'était elle, par rapport à d'autres, par rapport à l'AMAM et par rapport à des besoins de financement ainsi que de statut. Je ne sais pas qui a pu lui dire qu'il fallait faire quelque chose comme cela.

MR : Pensez-vous que l'identité d'association a aidé, justement, à trouver des sources de financement, à se faire mieux reconnaître du public ?

JLD : Ah oui, le fait qu'il y ait eu l'association a permis la survie.

MR : Sans cela, le Centre d'art contemporain serait mort selon vous ? Comme nous sommes dans les questions d'argent, savez-vous pourquoi les Services Culturels de la Migros ont retiré en 1982, c'est-à-dire juste après la fondation de l'Association du Centre, l'immeuble à la rue d'Italie qu'ils lui avaient mis à disposition en 1979 ?

JLD : Non, je ne sais pas, mais certainement pour des raisons personnelles. Pourquoi nous sommes-nous rendus à la rue d'Italie ? Pour une raison très simple. Tout d'un coup, la maison a été rachetée par la Migros, ils l'ont vidée, puis, plutôt que de la laisser être squattée, ils l'ont donnée avant transformation, ils l'ont mise à la disposition du Centre d'art contemporain. C'était l'un de ces immeubles, d'une grande société, d'où il fallait faire partir les locataires, il y avait des boutiques en bas, il fallait donc tout vider, et à un moment, il y a eu quelqu'un qui a été preneur. Cela était prestigieux, c'était le moment où la Migros a voulu commencer à subventionner la culture. Il y avait une compatibilité bienfaisante pour les deux. Cela préservait du squat, il y avait beaucoup de squats. La Migros pouvait faire ses transformations, sa banque, ses magasins. Ils ont donc prêté leurs locaux comme cela pendant un certain temps. Il y a eu des expositions dont je me souviens très bien, par exemple [Charles] Simonds, [Jack] Goldstein, je m'en souviens très bien.

MR : Pour quelles raisons vous en souvenez-vous particulièrement ? Pour le caractère innovant de ces expositions ?

JLD : Pour les artistes, cela était bien dans l'air du temps.

MR : Peut-être une dernière question sur l'Association du Centre d'art contemporain. En relisant les statuts de celle-ci lors de la préparation de la présente interview, je me suis rendu compte que l'un des articles de ces statuts mentionne que le Comité de l'Association a la possibilité de nommer une direction pour s'occuper des affaires artistiques.

JLD : Non, il n'y a jamais eu…

MR : … cela est donc stipulé, mais ne s'est jamais…

JLD : … non, cela ne s'est jamais réalisé, si ce n'est lorsqu'il a fallu remplacer Adelina qui partait à Grenoble.

MR : C'était ma question. Cela m'a étonnée de voir une telle possibilité mentionnée parce que cela aurait signifié que Adelina von Fürstenberg n'avait pas toutes les clés en main.

JLD : Non, elle avait toutes les clés en main, en tous les cas quand j'ai collaboré avec elle. Je vous le disais, qu'est-ce que c'était l'Association ? Il s'agissait bien plus de supporter, une association de supporteurs pour permettre à cette activité de continuer.

MR : Avez-vous participé à l'assemblée constitutive en 1981 ?

JLD : Non, pas du tout.

MR : Vous n'avez donc pas pris part à la rédaction de cet article des statuts. Dans le texte que vous m'avez envoyé [DAVAL Jean-Luc, « Des Beaux-Arts à l'ESAV. Entre 1975 et 1985, Genève vécut l'art au présent », in : *op. cit.*], vous mentionnez une Société des Arts à l'Athénée. Pouvez-vous m'expliquer ce que cela était ?

JLD : C'est une vieille société qui existe encore. Il s'agit d'une société des arts qui doit exister depuis 1830 ou quelque chose comme cela, c'est elle qui avait le Musée de l'Athénée. Elle faisait partie de ces sociétés libérales, bienfaitrices qui ont été créées au moment de la Restauration pour s'occuper des arts. La Société des Arts a joué un rôle d'autant plus important à Genève puisque Genève étant calviniste, il n'y avait pas d'art, l'art n'avait pas le droit d'exister et d'être montré. Les libéraux de cette époque avaient donc créé une Société des Arts, un peu avec le même objectif ou dans le même but que l'AMAM, l'association du musée d'art contemporain, parce que c'était l'époque des développements de l'industrie et il y avait la montre, il y avait l'émail qui étaient très importants à Genève. Il fallait donc créer un endroit où les gens pouvaient voir de l'art contemporain puisque les émaux, tout ce que l'on voyait sur les montres, sur toutes les tabatières était fait à Genève. Il fallait bien avoir du personnel qui travaille. Il s'agissait donc d'une société qui était prospère, composée de banquiers, d'industriels qui avaient fait quelque chose pour l'art. Cela s'est ensuite fossilisé, puis tous les cinquante ou cent ans, il faut refaire quelque chose qui ait un objectif un peu différent.

MR : Il ne s'agissait donc pas d'une société qui a créé une collection ?

JLD : Si, ils ont créé des prix, comme cela se faisait à l'époque. On faisait des bourses, on vous donnait dix mille francs pour aller faire les Beaux-Arts à Paris et on vous demandait en échange un tableau ou quelque chose comme cela. Ils ont donc constitué une collection, des portraits ou des choses comme cela.

MR : Il s'agissait donc d'une société qui soutenait l'art à Genève.

JLD : Ce n'était pas du tout dans le but de spéculer. Je ne dirais pas soutenir l'art à Genève. Il s'agissait plutôt de permettre le développement économique de l'artisanat artistique. Vous voyez la différence ? Cela était comme s'il s'agissait d'industriels qui,

à un moment donné, ont dit : « Cela ne va pas, on ne peut pas continuer à tourner en rond, il faut amener de l'air de l'extérieur, surtout que cela nous rapporte. » L'émail genevois, les grands horlogers genevois avaient tous des montres, des bijoux, il fallait donc des échanges, il fallait envoyer des gens. Mais je crois que si vous recherchez, vous avez sûrement l'équivalent à Bienne ou à Neuchâtel, les horlogers ont dû soutenir…

MR : Oui, il existe des sociétés de ce type.

JLD : C'était dans leur propre intérêt, leur curiosité, mais aussi dans leur intérêt économique d'avoir des choses comme cela.

MR : Cette Société des Arts a donc une origine beaucoup plus ancienne que l'Association pour un Musée d'Art Moderne ?

JLD : Oui, elle a été créée en 1830.

MR : Je comprends mieux les choses maintenant. Avez-vous fait partie du Fonds de décoration de la Ville de Genève qui ensuite s'est appelé Fonds d'art contemporain ?

JLD : Non, je n'en ai pas fait partie. J'ai ma fille, la sœur d'Estelle, qui est Directrice du Fonds d'art contemporain de l'Etat de Genève.

MR : Ah oui, vous m'en avez parlé tout à l'heure !

JLD : Mais moi, j'ai refusé. Je m'intéressais à la sculpture. J'ai été convoqué deux fois à des jurys. En ce qui concerne ces fonds d'art, de décoration, il y en a un qui dépend de l'Etat de Genève et l'autre de la Ville de Genève. Ils ont l'un et l'autre, ou ils avaient, je ne sais pas où cela en est, beaucoup d'argent puisqu'ils peuvent prélever, chaque fois qu'il y a une construction, de un à deux pourcent(s) pour la création artistique. Cela fait donc beaucoup, quand vous faites un grand bâtiment, en pourcent cela fait des sommes gigantesques. Il s'agissait donc de concours pour des objets, on achetait souvent une sculpture, une tapisserie ou des choses comme cela. A deux reprises, j'étais jeune critique, je devais avoir vingt ans, il y avait des choses intéressantes qui se passaient, mais cela se réglait ensuite par la signature du Conseiller d'Etat, elles ont été refusées. J'ai alors dit : « Personnellement, je ne vois pas pourquoi je vais perdre mon temps à passer une journée à regarder des choses pour que cela ne serve à rien. » Depuis ce jour-là, j'ai décidé de ne plus en faire partie. Il ne fallait plus me convoquer. J'ai une fois écrit, je crois, un article au sujet d'une édition du Fonds d'art contemporain, plutôt du Fonds cantonal de décoration, mais cela pour situer ce qu'était la sculpture dans l'espace public puisque par rapport à la France, je participais activement à cette question (« Il est moins important d'intégrer l'art que les artistes », in : *1970 – 1977*, *7 années d'activité de la Commission du Fonds de décoration de l'Etat de Genève*, Genève : *Commission du Fonds de décoration de l'Etat de Genève*, 1978, pp. 67 – 73).

MR : Est-ce qu'un lien, un rapport existait entre ce Fonds et le Centre d'art contemporain ? Est-ce que par exemple certains artistes qui avaient été exposés chez Adelina von Fürstenberg…

JLD : Non, mais cela pouvait arriver. Tout pouvait arriver. Simplement, voici ce qu'il s'est passé : Les deux fonds de décoration, cantonal et municipal, ont profité d'une certaine évolution au moment où il y a eu le Centre d'art contemporain, mais je pense que cela était bien plus lié à l'Ecole [d'art visuel Genève]. Comme je vous le disais, les jeunes ne pouvaient pas exposer, ils n'y avaient droit nulle part. On a donc commencé à organiser des bourses et ces fonds, les deux me semble-t-il, se sont mis à faire des prix et à acheter des travaux que les étudiants avaient réalisés pour leur mémoire ou pour leur travail de fin d'études. Cela a aussi dû intervenir, il faudrait regarder dans les règlements du Fonds de décoration, mais on a commencé à acheter dans les années 1980 des créations de jeunes. Toutefois, il n'y a pas d'implication de l'un dans l'autre.

MR : Il est donc très probable que certains de vos élèves de l'Ecole supérieure d'art visuel ont ensuite pu profiter de ce genre de concours.

JLD : Oui, absolument.

MR : Pour en revenir, justement, à l'Ecole supérieure d'art visuel et à cette collaboration avec le Centre d'art contemporain qui était, selon vos dires, non rigidifiée, non réglementée, non prévue…

JLD : Il y avait l'atelier des Defraoui [Chérif et Silvie] qui étaient très amis avec [Adelina von Fürstenberg], il y avait aussi [Aldo] Guarnera qui était un maître de couleurs, qui collaborait assez souvent avec le Centre. Il n'y avait pas d'hostilité. Il y avait des gens qui faisaient faire des interventions dans leur atelier et on en profitait.

MR : Si j'ai bien compris, dans le cadre de cette collaboration, les étudiants pouvaient donc, par exemple, être impliqués dans le montage d'une exposition, dans l'organisation d'événements. Nous avons aussi parlé de ces artistes que vous invitiez à présenter des conférences…

JLD : … ou réciproquement, ils étaient invités et nous les prenions [à l'ESAV]…

MR : Est-ce qu'il est arrivé que Adelina von Fürstenberg fasse partie des jurys de l'Ecole supérieure d'art visuel ?

JLD : Oui, absolument.

MR : Est-ce que ces jurys étaient ouverts au public ? Je n'ai pas bien compris leur fonctionnement.

JLD : Tout à fait. Nous ne faisions pas d'affichage, il y avait le programme des jurys, chaque atelier avait deux, trois jours et nous annoncions qui était dans les jurys. C'était ouvert au public.

MR : Ces jurys étaient donc des sortes de petites expositions des travaux des étudiants ?

JLD : Oui, tout à fait. Cela a commencé en 1972, 1973. La grande révolution a justement consisté en ce que les gens s'expriment en public et que l'étudiant puisse aussi dire dans quelle direction il allait et pourquoi il faisait cela comme cela.

MR : Les membres de ces jurys regardaient donc l'œuvre et ensuite posaient leurs questions ?

JLD : Cela se déroulait en trois temps. Le matin, c'était la tournée des expositions de l'atelier, mais souvent la visite de l'atelier se faisait sur deux ou trois jours parce que nous n'avions pas assez de place. Nous avions dans les cours bientôt deux cents, trois cents étudiants. Nous faisions le tour de l'atelier et laissions ensuite les étudiants devant leurs œuvres. Chaque membre du jury allait discuter avec l'étudiant de son choix, allait lui poser les questions qu'il souhaitait. Nous passions ensuite aux séances de discussion. Le jury était parfois très dur quand il fallait refuser les valeurs. Quand il faut dire à quelqu'un : « Ton travail, ce n'est pas terrible. Où vas-tu ? Ça ne veut rien dire du tout ! », il faut avoir le courage de le dire !

MR : La critique n'est pas facile !

JLD : Surtout comme cela. Si j'écris et que les gens ne savent pas que je mets une note…

MR : … mais face à face, cela est plus difficile.

JLD : Oui. Puis, nous discutions avec la personne. Par contre, ce qui était intéressant était qu'il y avait des artistes, des conservateurs, des collectionneurs. L'étudiant comprenait ainsi tout de même où il en était. Ou alors, il se disait : « Ce sont tous des cons, ils n'ont rien compris. Je vais m'obstiner. » C'était son droit. Ou bien, il se disait : « On m'a déjà dit cela et on me le redit encore, est-ce que je ne me trompe pas complètement ? » Je disais toujours parce qu'en art, et surtout maintenant, on a complètement oublié cette réalité : Si vous êtes dans les sciences, que vous travaillez dans la recherche, vous ne devez pas vous amuser à refaire quelque chose que l'on a découvert il y a deux siècles. En art, vous êtes dans les bois de Bümpliz, ou je ne sais où, et vous pouvez vous dire : « Je viens de faire du feu, j'ai mis une casserole, cela fait soulever le couvercle, j'ai inventé la machine à vapeur. » On réinvente la machine à vapeur tous les jours en art, alors qu'en sciences, on ne le peut pas. On n'a pas le droit de la réinventer. Cela veut dire que si on la réinvente, on n'est pas un créateur, on est un bricoleur. Vous voyez ? On sait que chaque époque, historiquement, tend vers quelque chose et doit trouver la réponse à cela. On ne peut donc pas refaire ce qui a été fait, cela est strictement inutile, cela ne vaut rien.

MR : Vous perceviez donc cela, dans les années 1970, dans certains travaux de vos étudiants ?

JLD : Oui et encore maintenant. J'ai moi-même vécu cela, je vous ai dit que je m'étais arrêté de peindre, il y a bien eu un moment où je me suis dit : « Cela ne va pas, autant faire autre chose ! Tu as peut-être plus de qualités pour faire autre chose. Tu es peut-être plus utile ailleurs. »

MR : Pour en revenir aux jurys de l'Ecole supérieure d'art visuel, vous avez mentionné tout à l'heure que, par exemple, Jean-Christophe Ammann avait participé à certains de ces jurys.

JLD : Oui, Jean-Christophe, [Harald] Szeemann également. Comment s'appelait la femme de Szeemann ? Elle aussi est venue plusieurs fois, elle était artiste, elle a aussi fait des ateliers…

MR : Ingeborg Lüscher. Le jury n'était donc pas uniquement composé de Genevois ou de Suisses romands ?

JLD : Non, Jean Pierre Raynaud par exemple, il est venu à des jurys, il y avait des artistes, il y avait des Italiens, il y avait des gens qui passaient comme cela et qui venaient. Jochen Gerz est venu souvent.

MR : Nous avons donc bien compris quel était le rapport entre le Centre d'art contemporain et vous-même, de par votre fonction de Président de l'Association pendant quelques années. Est-ce que Monsieur Rappo, Directeur de l'Ecole supérieure d'art visuel, entretenait également des rapports avec le Centre ?

JLD : Non. Monsieur Rappo était un monsieur tout à fait différent, c'est pour cela que l'on s'entendait très bien. C'était un administrateur, quelqu'un qui était très sérieux, qui avait une très grande conscience de ce qu'il fallait faire et de la manière dont il fallait le faire. Mais ce n'était pas du tout quelqu'un qui cherchait autre chose, vous voyez, qui disait comment cela pourrait fonctionner, etc. Il administrait merveilleusement, il avait donc plutôt peur. Il avait la même formation en Beaux-Arts que moi, mais c'était quelqu'un qui était beaucoup plus conservateur, je dirais, qui était tout à fait pour la méthode active d'éducation, mais dont la vision était beaucoup plus conservatrice par rapport à l'artistique, la peinture à l'huile, le modelage, la sculpture. Par exemple, je vous parlais de la Société des Arts, il y avait le Musée de l'Athénée et il faisait partie du Comité du Musée de l'Athénée. Il avait obtenu que nous ayons, une fois par année, les salles pour une exposition, pour un atelier de l'Ecole. Il a mis je ne sais combien d'années avant de faire exposer un atelier où il y avait les médias mixtes, avec les Defraoui, parce qu'il avait peur de la réaction, cela était trop novateur. Il proposait, dans un premier temps, plutôt les ateliers les plus traditionnels, puis il s'est laissé emporter.

MR : Grâce à vous, si j'ai bien compris ?

JLD : Ce n'était pas grâce à nous, nous nous entendions et il nous faisait confiance et c'était tout. Mais s'il avait été seul, non…

MR : Il se serait peut-être moins dirigé vers ce genre d'activités par lui-même.

JLD : Ainsi, pour les professeurs invités… Mais une fois qu'il avait accepté l'idée, c'était alors lui qui devait la défendre administrativement. Il fallait qu'il la défende et donc qu'il y croit. Une autre chose est que l'on ne se rend pas compte de l'audace que nous avions. Il est peut-être bien de le rappeler. Vous avez le catalogue de l'ESAV [*ESAV 83. L'école supérieure d'art visuel expose*. Catalogue d'exposition,

Genève, Musée Rath, Centre d'art contemporain, Halles de l'Ile, Genève : Ecole supérieure d'art visuel, 1983] ?

MR : Oui.

JLD : Il fallait faire un manifeste pour cette Ecole parce que nous existions depuis à peu près dix ans, nous avions notre statut, mais personne ne savait ce que c'était. Personne ne savait où nous étions, ce que voulait dire « Ecole supérieure d'art visuel ». Je le dis dans la préface du catalogue, vous voyez, c'est lui qui avait signé, le Conseiller d'Etat [André Chavanne], celui qui m'avait dit… Nous nous sommes dit que nous allions faire une exposition, nous nous étions mis d'accord, puisque vous voyez il y avait le Musée Rath, le Centre d'art contemporain, les Halles de l'Ile. Il s'agissait en quelque sorte des trois lieux existant à Genève.

MR : Les Halles de l'Ile sont le lieu qui a ensuite été repris par…

JLD : C'est là où il y a eu [Renate] Cornu.

MR : Par la suite car Madame Cornu n'a été là que depuis 1984.

JLD : Enfin, cela existait déjà, géré par une association des artistes genevois, le CARAR. Elle l'a repris, c'était le même espace. Nous avons dit : « Nous voulons montrer une école, ses systèmes pédagogiques, sa vitalité. Nous allons faire une exposition. » C'était aux mois de mars ou d'avril, non c'était durant l'année 1982, au mois d'octobre, nous avons monté cette exposition uniquement avec des travaux qui avaient été réalisés durant l'année précédente, uniquement, nous n'avons pas sélectionné de travaux antérieurs.

MR : Vous n'avez pas fait une sélection des meilleurs.

JLD : Vu que nous existions depuis dix ans, nous aurions pu dire : « Nous prenons les meilleurs. » Non, nous avons sélectionné une tranche et avons dit : « Voilà, nous sommes vivants, voilà comment nous sommes maintenant. » Tous les étudiants qui ont exposé étaient à l'Ecole ou venaient de la quitter, depuis un mois. Il n'y a pas beaucoup d'institutions qui osent faire cela. Il faut avoir une vision claire, j'entends, nous ne savions pas ce que nous allions exposer. Au mois de mai, juin, nous nous sommes demandé : « Comment est-ce que nous faisons ? Autour de quoi faisons-nous cette exposition ? » Cela a simplement montré un peu la vitalité [de l'ESAV].

MR : Comment le projet d'exposer dans trois lieux s'est-il élaboré ?

JLD : C'était une école, nous avions tout de même plus de trois cents étudiants. Cela coûtait donc de plus en plus cher à l'Etat puisque nous avions besoin de locaux, etc. Cela était légitime, je crois, quand on travaille dans l'art, de montrer quelque chose à un moment donné. Nous avons donc dit : « Il faut que nous fassions une manifestation. » Comment faire ? Le Musée Rath, ce n'est pas très grand, il y avait des ateliers très divers, il fallait donc pouvoir montrer des expériences dans des lieux différents parce celles-ci n'étaient pas tellement compatibles l'une à côté de l'autre. On peut mal présenter du modelage d'après nu à côté d'un atelier de vidéos, sauf si

le propos est de confronter les œuvres. Pour qu'il soit possible de bien voir les choses, nous avons décidé de récupérer le maximum de place qui était libre.

MR : Finalement, pensez-vous que le Centre d'art contemporain a amené quelque chose à l'Ecole supérieure d'art visuel ?

JLD : Cela était réciproque, je pense, c'est ce que j'ai essayé d'expliquer dans le texte que je vous ai montré [DAVAL Jean-Luc, « Des Beaux-Arts à l'ESAV. Entre 1975 et 1985, Genève vécut l'art au présent », in : *op. cit.*]. Il y a énormément d'éléments, de facteurs qui sont différents. Vous voyez, je vous parlais de Georges Duby avec qui j'ai travaillé et cela est intéressant historiquement. La question que nous aimions bien nous poser avec Duby : « Est-ce que Chartres, la cathédrale, aurait pu être réalisée à une autre date et dans un autre lieu qu'à Chartres ? » Non parce qu'il avait fallu des théologiens, des artistes, des financiers… Vous pouvez poser cette question pour n'importe quel grand objet et c'est la même chose. « Est-ce que New York aurait pu être New York à un autre moment ? » Il y a une conjonction, une articulation, cela existe, cela éclate et puis voilà. Par contre, ce qu'il y a de grave est de croire que l'on peut hériter d'une situation. C'est quelque chose que j'ai toujours refusé de penser. On ne peut pas vivre sur son passé, se faire protéger, on doit aller de l'avant dans une autre direction, dès que l'on ne peut plus avancer. J'ai senti que nous ne pouvions plus avancer à un moment donné, j'ai donc continué l'enseignement, j'en vivais, etc. Mais il y avait des secteurs dans lesquels nous pouvions apporter quelque chose, quelque chose de différent. Pour moi, cela me permettait d'avancer.

MR : Quelle était véritablement la situation de l'art contemporain à Genève avant la création du Centre d'art contemporain ? Est-ce possible de considérer qu'il y a eu un avant le Centre d'art contemporain et un après ?

JLD : Cela est beaucoup plus facile maintenant que cela ne l'était auparavant parce qu'il y a un Centre d'art contemporain, parce qu'il y a un Musée d'art moderne, mais je ne crois pas que cela soit mieux. Je ne pense pas qu'il s'agisse maintenant du moment où il arrivera plus de choses. Vous voyez ce que je veux dire ?

MR : Oui.

JLD : Il n'y avait pas d'avant, c'était un peu notre facilité parce c'était quelque peu le désert, nous pouvions donc être actifs beaucoup plus rapidement. Mais ensuite, nous avons hérité d'une situation, je pense que sans exactement la modifier nous ne l'avons pas améliorée. Je ne prends que des exemples, personnellement, si j'y étais resté, j'aurais fait les choses tout à fait différemment par rapport à ce que cela est devenu. Ne serait-ce que dans le rapport avec l'Ecole cantonale des Beaux-Arts de Lausanne, avec des choses comme cela.

MR : Justement, en ce qui concerne Lausanne, dans le texte que vous avez mentionné tout à l'heure [DAVAL Jean-Luc, « Des Beaux-Arts à l'ESAV. Entre 1975 et 1985, Genève vécut l'art au présent », in : *op. cit.*], vous expliquez que durant les années 1970, il s'est finalement passé des choses plus intéressantes à Lausanne qu'à Genève.

JLD : Non. Ce qui était très actif à Lausanne, c'était [René] Berger et le Musée [cantonal des Beaux-Arts], ainsi que Monsieur [Pierre] Pauli. Il y a eu ces deux personnages qui ont été déterminants. Malheureusement, Lausanne a raté complètement le virage parce qu'il y avait René Berger qui était dans la vidéo, qui avait aussi une bonne situation, c'était lui le Président de l'Association [Internationale] des Critiques d'Art, il connaissait tout le monde, il allait partout. C'est comme cela qu'il a créé les galeries-pilotes et la Biennale de la tapisserie. Tandis que les Beaux-Arts [Ecole cantonale des Beaux-Arts] sont complètement restés de côté parce qu'il y avait Gérard Monnier, mais celui-ci n'a rien compris à l'art contemporain. Il a fallu attendre [Pierre] Keller qui a certainement dû ramer. Autour de 1992 – 1993, je pense, Genève et Lausanne auraient dû fusionner. Il y a une école qui aurait dû prendre les arts, la pratique de l'art, et l'autre toute la question vidéo, cinéma, etc.

MR : Mais cela ne s'est jamais réalisé ?

JLD : Non, il n'y a pas eu de fusion. Les hôpitaux fusionnent, ou des centres de recherche sont obligés de fusionner. C'était mon idée. Ce n'était plus possible et donc à un moment donné, on fait autre chose, on arrête. Vous voyez, il y avait toute l'histoire de la télévision, on sait très bien que c'est la télévision qui subventionne tout le cinéma, il fallait donc créer un grand pôle cinéma, télévision, vidéo, etc. pour se donner les moyens, avoir un champ d'expression, de communication, ne pas attendre qu'il y ait un « petit » prix au Festival de Locarno, de Winterthour, etc., cela pouvait devenir très fort.

MR : Tout de même, pour ce qui est de cette décennie des années 1960, il y a eu à Lausanne notamment la Biennale de la tapisserie, la scène lausannoise était plus active…

JLD : Non, il s'agissait de ces deux personnages.

MR : Il n'existait pas, pour vous, de scène lausannoise, il s'agissait uniquement de ces deux personnes ?

JLD : Oui, Berger et Pauli.

MR : Est-ce qu'il y avait de telles personnalités à Genève, à la même époque ?

JLD : Je pense qu'il y a eu une conjonction qui a fait qu'il y a pu avoir le Centre d'art contemporain, qu'il y a pu avoir l'Ecole des beaux-arts, qu'il y a pu avoir deux, trois situations comme cela. Ensuite, cela passe, cela va ailleurs, cela est fluide, vivant. Je pense que Lausanne… Je les ai bien connus les deux [Berger et Pauli]. D'ailleurs, le premier article que j'ai écrit, j'étais déjà dans les journaux, c'était justement Berger qui m'avait demandé d'écrire un article sur l'art en Suisse au XX^{ème} siècle pour les « Guides Bleus » Hachette. Pour vous dire, on se retrouve très vite.

MR : A Genève existait tout de même une galerie passablement active, la Galerie Marika Malacorda.

JLD : Oui, mais cela a été très court dans le temps. Il s'agissait d'une toute petite galerie, c'était dans la salle de l'Athénée.

MR : C'est bien ce que j'ai cru comprendre, mais n'a-t-elle pas ensuite ouvert sa propre galerie ?

JLD : Oui, mais cela a duré deux ou trois ans. A nouveau, il s'agissait d'une dame qui n'aimait pas trop les autres et qui rentrait dans la bagarre, puisque nous avons parlé de la bagarre des femmes tout à l'heure.

MR : Ah bon !

JLD : Oui. De temps en temps, c'était le grand amour !

MR : A ce que j'ai cru comprendre, les rapports entre le Centre d'art contemporain et la Galerie Marika Malacorda étaient tout de même plus amicaux qu'avec Halle Sud.

JLD : Oui, certainement, parce qu'elles partageaient des goûts semblables, elles avaient donc affaire aux mêmes artistes.

MR : John M. Armleder était d'ailleurs représenté par la Galerie Marika Malacorda…

JLD : Ou [Pierre] Keller, le Directeur de l'ECAL [Ecole cantonale d'art] à Lausanne, ou alors les Defraoui [Silvie et Chérif], ils se retrouvaient là. Comme il y avait des intérêts, il y a eu des moments où l'on mettait le paratonnerre…

MR : Lors de l'interview qu'elle m'a accordée, Madame Catherine Quéloz m'a parlé d'une galerie, dont je n'ai, jusqu'à maintenant, trouvé aucune trace, la Galerie Aurora qui, selon elle, a joué un rôle important.

JLD : La Galerie Aurora était antérieure à tout cela. Elle a dû être créée dans les années 1960, par une fille que je connaissais bien, que je connais toujours, qui s'appelle Claudine Martin. C'était une fille d'une bonne famille de Genève qui avait un magnifique hôtel particulier à la rue de l'Athénée, il appartenait à son grand-père ou à son père, une famille de pasteurs, de vieux Genevois. Elle a donc pris les caves et a décidé d'en faire une galerie. Ceux qui ont exposé dans cette galerie, l'un de ces artistes est mort récemment, il s'appelait Olivier O. Olivier, il a d'ailleurs été son mari, ceux qui ont beaucoup travaillé dans cette galerie étaient plutôt des gens… Je ne sais pas si vous voyez ce qu'était le groupe Panique, [Roland] Topor.

MR : Le groupe Panique ne me dit rien, mais je connais le travail de l'artiste Roland Topor.

JLD : Il s'agissait donc de gens comme cela, des surréalistes. Olivier O. Olivier, il doit certainement être dans l'un des *Annuels* [*Art Actuel Skira Annuel*], je ne sais pas s'il est dans l'un de ceux que nous avons ici. Ensuite, elle est partie à Paris, elle a donc fermé sa galerie et en a ouvert une autre à Paris. C'était une bonne galerie, de dessin. Elle a ensuite travaillé pour une grande galerie qui existe encore, elle était rue de la Verrerie [à Paris], la Galerie de France. Elle a pris sa retraite il y a une année, je l'ai revue il n'y a pas très longtemps.

MR : Elle a donc quitté Genève avant les années 1970 ?

JLD : Au début des années 1970, quelque chose comme cela.

MR : Il faudra que je relise les numéros de *Art Actuel Skira Annuel*.

JLD : Regardez Olivier O. Olivier. Dans les *Annuels*, vous verrez ses peintures. Il a fait une exposition, il n'y a pas longtemps, à la Galerie [Sonia] Zannettacci à Genève, une exposition personnelle.

MR : Il faudra que je relise l'interview de Madame Quéloz parce qu'il me semble qu'elle m'a dit avoir fréquenté cette galerie dans les années 1970.

JLD : Oui, mais elle a dû fermer assez tôt. Lorsque j'ai commencé l'*Annuel*, cette galerie ne devait plus exister, elle devait déjà être partie à Paris, mais elle y a eu ensuite une bonne galerie, d'abord dans le quartier latin, de dessin et autres. Elle faisait des choses intéressantes. Ensuite, elle a été dans une grande galerie, sur l'autre rive, il s'agissait de celle qu'avait repris… Une grande galerie avec les abstraits des années 1950… C'est une galerie qui est toujours très active. Je l'ai revue plusieurs fois, à Paris, ils habitaient près de la Gare Montparnasse.

MR : Je souhaiterais, pour terminer, vous poser encore une ou deux question(s) générale(s) sur l'art suisse, voire international. Tout à l'heure, lorsque nous dînions, vous avez brièvement mentionné la fameuse exposition de Harald Szeemann *When attitudes become form*, qui a eu lieu en 1969 à la Kunsthalle de Berne. L'avez-vous vue ?

JLD : Oui, je l'ai vue, j'ai même écrit à son propos. Cela a été un choc…

MR : Un choc dans votre…

JLD : Cela vous posait des questions.

MR : Parce que c'était totalement…

JLD : C'était complètement… Vous vous demandiez : « Pourquoi a-t-il fait cela ? Pourquoi ceci ? Pourquoi cela ? »

MR : J'ai bien évidemment consulté le catalogue, mais ne pourrai jamais avoir une vision concrète de cette exposition ! Vous avez donc écrit un article sur cette exposition ?

JLD : J'ai dû en parler, en tout cas, dans le *Journal de Genève*.

MR : Qu'avait cette exposition de si innovant ?

JLD : Vous attendiez… Je ne sais pas, c'était… Comment vous expliquer ? C'est là où vous voyiez tout d'un coup un tas de terre, vous n'aviez jamais vu un tas de terre

dans un musée, ou un cadre vide, ou une giclée de plomb. Vous vous posiez donc des questions : « Qu'est-ce que cela veut dire ? D'où cela vient-il ? »

MR : Il s'agissait justement de cet art dont nous parlions tout à l'heure, qui questionne…

JLD : Il y a une autre exposition, au musée de Zurich, qui m'a fait le même effet, l'une des premières expositions d'art minimal américain, cela devait aussi être à peu près durant la même époque, où, tout à coup, vous aviez ces grandes œuvres de Sol LeWitt ou des choses comme cela, ou les premiers travaux de Richard Serra.

MR : Il s'agissait d'une exposition du Kunsthaus de Zurich ?

JLD : Du Kunsthaus de Zurich, voilà, *Der Raum in der amerikanischen Kunst 1948 – 1968*, (Kunsthaus Zurich, 18.01 – 16.02.1969). Vous étiez complètement désarçonné.

MR : Vous me parlez de Zurich, mais alliez-vous régulièrement voir les expositions du Kunstmuseum de Lucerne ou de l'Aargauer Kunsthaus d'Aarau ?

JLD : Lucerne, oui, de temps en temps, mais il y en avait beaucoup moins, qu'est ce qu'il y avait ? A Zurich et à Bâle, il fallait quand même y aller à peu près une fois par mois. A Berne aussi, il fallait y aller souvent. Il y avait beaucoup de choses qui se passaient à Berne, aussi bien au musée [Kunstmuseum] qu'à la Kunsthalle. Lucerne, c'était peut-être une ou deux fois par année. Cela a ensuite changé quand [Jean-Christophe] Ammann est arrivé à Lucerne, mais auparavant, c'était calme. Par contre, les artistes suisses étaient beaucoup plus actifs et on les voyait beaucoup mieux que maintenant.

MR : Durant ces années 1970 ?

JLD : Ah oui, c'était actif, le dessin suisse et tout cela.

MR : Il y a d'ailleurs eu beaucoup de titres d'exposition qui contenaient le terme « Schweizer », des expressions telles que « artistes suisses ».

JLD : La sculpture suisse également.

MR : Pour quelles raisons selon vous ? Avez-vous lu l'écrit de Paul Nizon sur la question de la situation des artistes en Suisse, intitulé *Diskurs in der Enge* [*Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Berne : Kandelaber, 1970] ?

JLD : Non.

MR : Je ne l'ai pas trouvé traduit en français. Cet écrit a eu une grande influence sur cette question de la situation des artistes en Suisse. La thèse principale de Paul Nizon était d'avancer que l'artiste suisse était comme étouffé dans notre petit pays, à l'étroit dans celui-ci, et que c'est pour cette raison que les artistes suisses ont eu tendance à s'expatrier. Est-ce que, selon vous, cette nationalisation dans les titres

des expositions, cette importance que l'on a donnée, dans les années 1970, aux artistes suisses pourrait être une conséquence de cette théorie de Paul Nizon ?

JLD : J'ai moins étudié le dessin, mais je connais bien la sculpture. Pour la sculpture, la chose est claire, il y a eu [Arnold] Rüdlinger qui était à Bâle, il a fait une exposition, je crois que c'était en 1955, à la Kunsthalle de Berne, qui s'appelait *Eisenplastik*. Cela a donc été le manifeste de la sculpture en métal et a, en même temps, cristallisé tout un moment. Il s'est agi du moment où ont commencé [Jean] Tinguely, [Bernhard] Luginbühl, c'était le grand moment. Tous les grands sculpteurs sont apparus à ce moment. Il faut que vous regardiez le catalogue, il est très significatif.

MR : Vous m'avez dit que cela avait eu lieu…

JLD : … en 1955, peut-être 1954, mais je crois que c'était en 1955.

MR : Et pour ce qui est de Aarau, vous rendiez-vous à l'Aargauer Kunsthaus durant ces années 1970 ?

JLD : Très peu.

MR : Cela ne se situait pas au même niveau que…

JLD : Je n'en ai pas de souvenir. Il me semble que cela a démarré un peu plus tard, plutôt dans les années 1980, ou quelque chose comme cela.

MR : ... durant lesquelles, selon vous, plus d'expositions intéressantes ont été réalisées.

JLD : Je pense.

MR : Nous avons beaucoup parlé de votre mobilité, notamment sur le territoire suisse. Avez-vous perçu une sorte de *Röstigraben* culturel ou artistique entre la Suisse allemande et la Suisse romande ?

JLD : C'est-à-dire… oui. La Suisse romande n'existait pas, à part deux ou trois personnes, ou deux ou trois évènements qui pouvaient se passer. Puis, la situation a changé dans les années 1970. Tout d'un coup, cela a pivoté. On a profité de beaucoup plus d'attention dans les années 1970, 1980. Les Suisses allemands sont venus voir ce qu'il se faisait dans les écoles, dans les centres d'art contemporain. Mais Genève a quand même… Lausanne, cela a été la même chose, à l'exception de Berger. Berger n'a pas pu créer finalement longtemps, les Salons, les galeries-pilotes… Ensuite, il y a eu toutes les manifestations autour de l'Exposition nationale. Là aussi, quand vous aviez vu l'exposition des collectionneurs suisses, ce n'était pas comme quand vous regardiez un catalogue, vous n'aviez jamais vu de telles choses ! Vous aviez des [Vincent] van Gogh, des [Paul] Cézanne, des [Paul] Gauguin, vous aviez de tout, des [Pablo] Picasso, il y avait de tout. Tout d'un coup, dans la halle du Palais des Expositions, cela était extraordinaire, vous ne pouviez pas oublier cela. Berger a été le commissaire pour tout cela, pour l'Exposition nationale de 1964, *De Manet à Picasso*. Sinon, les musées ont fait peu de grandes manifestations. Encore maintenant, que font-ils ? De temps en temps, on vous fait les paysages de [Jean-

Baptiste Camille] Corot à Genève, c'est un événement, je veux bien, mais des expositions comme celle-ci, il pourrait y en avoir quatre ou cinq par année, puis d'autres sur d'autres sujets.

MR : C'est ce type d'évènement, notamment organisé par Monsieur Berger, qui a fait que les liens se sont créés, que l'échange avec…

JLD : Mais bien sûr ! Puis, avec les collectionneurs, quand il a fait l'exposition pour l'Exposition nationale, c'est lui qui a traité avec tous les collectionneurs, à ce moment-là, cela a joué un rôle. Ou les Salons des galeries-pilotes, cela a aussi été extraordinaire au début. Vous ne vous y attendiez absolument pas. Il s'agissait véritablement d'événements.

MR : Tout à l'heure, lors du repas, vous me parliez de Art Basel, foire à laquelle vous avez participé.

JLD : Oui, j'ai participé aux premières, avec la Galerie Krugier. Nous nous y rendions le jour du vernissage, le premier jour, avec nos catalogues, nos publications et tout cela.

MR : Qu'en est-il de la documenta ? Vous y rendiez-vous régulièrement ?

JLD : Oui. Vous savez, la documenta reste à faire, j'en ai parlé deux ou trois fois. La documenta n'est devenue la documenta qu'à partir du moment où l'on a bien voulu y croire. Il ne faut pas oublier que cela a été créé pour permettre à l'Allemagne de rattraper son retard, c'est-à-dire tout ce qu'elle n'avait pas vu depuis Hitler, que Hitler avait démoli et tout ce qu'il s'était passé ensuite. Ainsi, on n'allait pas aux premières documentas, on en parlait peu parce qu'il n'y avait pas grand-chose qui s'y passait. Cela rattrapait le temps perdu. La documenta a commencé à vraiment compter dans les années 1972 ou quelque chose comme cela.

MR : Avec celle de Harald Szeemann.

JLD : Cela est devenu un évènement, même déjà avant Szeemann.

MR : Celle de 1968, nous en avons déjà un peu parlé, …

JLD : Mais avant c'était… Comme la Biennale de Venise, cela a été très important jusqu'en 1964 quand [Robert] Rauschenberg a eu le [grand] prix. Ensuite, cela est bien retombé, puis a recommencé dans les années 1970 où tout d'un coup, il y a eu un renouveau de vitalité avec les pavillons nationaux, avec de grandes expositions. Je me souviens, par exemple, de la Biennale de Venise de 1976, où il y avait plusieurs pavillons qui étaient vraiment sur des environnements. Tout à coup, il y a eu une exposition sur le thème de l'ambiance et il s'agissait de choses fortes. Ce qu'il se passe actuellement, je pense, est que l'on ne fait plus que des expositions monographiques, et encore ! On n'a plus le courage de faire des expositions thématiques ou sur un propos. Quand je dis des expositions thématiques ou sur un propos, je pense à des expositions comme celle qu'il y a eu au MoMA, *L'art de l'assemblage* [*The Art of Assemblage*, MoMA, 2.10 - 12.11.1961]. Cela a été incontournable ! Il y a eu la manifestation, la révélation de quelque chose. Il y a eu

alors tout à coup des évènements comme cela, il y a eu des expositions. Je me souviens, justement en Suisse… La Suisse a joué un grand rôle, la Suisse allemande, Berne, Bâle, Zurich, également dans ces années parce que tout d'un coup, on montrait des choses que l'on n'avait jamais vues. Il s'agissait de chocs. Je vous parle de l'art minimal, mais quand [Arnold] Rüdlinger a fait *La sculpture en métal* [exposition *Eisenplastik*], c'était la première fois, quasiment, que l'on voyait les Julio Gonzalez, les [Pablo] Picasso. Vous comprenez, on connaissait Picasso le peintre, mais Picasso le sculpteur, on ne le connaissait pas, alors que le sculpteur va s'avérer presque plus important que le peintre. Tout à coup, il y a eu des chocs comme cela.

MR : Il y a donc déjà eu des chocs dans les années 1950, tout n'est pas arrivé en bloc dans les années 1970 ?

JLD : Dans les années 1950, dans les *Kunsthallen* de Bâle, etc., il y a eu des choses extraordinaires, les Américains…

MR : En quoi Art Basel était-il un événement important pour vous ? Est-ce là que vous repériez les artistes pour *Art Actuel Skira Annuel* ?

JLD : Oui, c'était un événement important. Non, ce n'était pas vis-à-vis de l'*Annuel*. Pour ce qui est du très contemporain, on ne voyait que très peu de choses. Par contre, ce que l'on voyait et qui était intéressant était que l'on découvrait des galeries venant de tous les coins du monde et qui présentaient ce qu'il se faisait chez eux, que vous ne soupçonniez absolument pas. Vous ne saviez absolument pas en France ce qu'il y avait en Italie après la guerre, ou même avant la guerre. Vous ne saviez pas ce qu'il se passait en Australie. Vous n'aviez jamais vu d'artistes anglais, ou à peine.

MR : Cela ouvrait donc notre pays sur…

JLD : Ou les Américains qui venaient avec leurs valises. Il y avait des endroits privilégiés, Zurich était tout de même privilégié parce qu'il y avait beaucoup de galeries américaines qui faisaient des expositions, Marlborough, Emmerich. Il y avait beaucoup de galeries à Zurich, elles montraient ce qu'il se faisait, la pointe de l'art gestuel, de l'art du *dripping*.

MR : Nous avons parlé de Jean-Christophe Ammann, de Harald Szeemann comme ayant été des figures vraiment importantes. Est-ce que vous iriez jusqu'à dire qu'ils ont changé quelque chose dans le domaine, la pratique de l'exposition ? Dans l'importance que l'on donne aujourd'hui aux commissaires d'exposition ?

JLD : Je pense que oui. Szeemann l'a fait, c'est-à-dire qu'il a été appuyé par cette première exposition. Il a par ailleurs tout de même montré des choses d'une manière qui était tout à fait spécifique, les expositions comme *Monte Verità* [Ascona, Zurich, Berlin, Vienne, Munich, 1978 - 1980]. Ou ces expositions, tout à coup, sur les pratiques individuelles, *Mythologie individuelle* [documenta 5, Kassel, 1972]. Il a réalisé ainsi un certain nombre de manifestations qui permettaient d'avoir un regard sur des choses que vous n'auriez pas vues s'il ne les avait pas montrées. Ammann, ce n'est pas la même chose, il a fait un beau travail, je pense beaucoup plus dans la

lignée traditionnelle du bon directeur de musée, c'est-à-dire qu'il vous montre des choses au moment où elles se font et qui ont une certaine importance. Vous voyez, il s'agit moins de problèmes ou… Comme Szeemann, Ammann a su montrer des artistes au moment où ils explosaient.

MR : Si je comprends bien, Szeemman avait plus une réflexion, ou essayait de conduire un discours avec son exposition.

JLD : Voilà, absolument, il voulait nous parler d'un problème qui était le sien, subjectif.

MR : Comme le fait un artiste.

JLD : Absolument. C'est là où en tant que commissaire, il a marqué beaucoup de gens parce que tout le monde se disait : « Tiens, je peux être artiste comme Szeemann l'a été. » Il a fait comme fait un artiste. Alors que Ammann a montré ce que l'on attend d'un directeur de collection.

MR : Il est donc évident pour vous que les deux ont apporté quelque chose à cette fonction de commissaire ou de directeur de musée.

JLD : Absolument.

MR : Est-ce que vous placeriez Adelina von Fürstenberg sur le même plan, au même niveau ? A-t-elle également apporté quelque chose dans ce domaine ?

JLD : Elle aurait pu, je pense, mais elle n'a jamais eu les lieux, ni les moyens. Je suis cruel, mais…

MR : Non, vous donnez votre point de vue.

JLD : Je pense qu'elle aurait pu, à un certain moment, surtout dans les années où il y a eu *Promenades* [Parc Lullin, Genthod, Genève, 9.06 – 8.09.1985], mais il aurait fallu qu'elle ait un grand musée et un grand budget.

MR : Pensez-vous que le fait qu'elle soit une femme ait changé la donne ?

JLD : Non, je ne pense pas du tout. Mais vous voyez, si elle avait été directrice…

MR : C'est donc plus le lieu où elle était…

JLD : … et les moyens. Je pense par ailleurs qu'il ne faut pas se tromper, c'est peut-être une vision un peu pessimiste, mais je crois que l'on est d'un temps et qu'il ne faut pas imaginer que l'on est d'un autre, que l'on a compris une époque. Je ne comprends peut-être rien de ce qu'il se passe maintenant, cela ne me fait d'ailleurs rien, mais je crois avoir bien compris ce qu'il s'est passé à d'autres moments et avoir été un peu actif. Mais on ne peut pas, même un grand conservateur de musée, durer. Tout à coup, il va nous montrer quelque chose qu'il perçoit d'une manière très aiguë et ensuite, cela est fini, cela s'est tari. Il n'a plus le contact, il faut que le courant passe.

MR : Une dernière question pour terminer : Pensez-vous qu'il soit possible d'aller jusqu'à dire que le Centre d'art contemporain a eu une importance pour l'art suisse ? Par exemple, pour ce qui est de la reconnaissance de l'art minimal, de l'art conceptuel qui étaient les principaux courants présentés au Centre d'art contemporain.

JLD : Il a permis à des artistes d'une génération d'être plus présents ou de se manifester. Il y en a quelques-uns, [John M.] Armleder, les Defraoui [Silvie et Chérif], des gens comme cela. Il y a un moment où elle [Adelina von Fürstenberg] a fait catalyseur. Cela a permis de faire émerger certaines choses, certaines situations.

MR : Cela malgré le fait qu'elle avait un programme, tout de même, très international, avec beaucoup d'artistes…

JLD : Oui, mais vous me parliez des artistes suisses…

MR : Elle a donc quand même eu un impact sur l'art suisse selon vous ?

JLD : Oui, je pense, sur un certain nombre d'artistes, pour une certaine génération, oui.

Annexe :

MISE EN PERSPECTIVE DE LA SCENE ARTISTIQUE GENEVOISE DES ANNEES SOIXANTE-DIX

Table ronde du 6 juin 2012, CAC

Genève a toujours nourri une sorte de culpabilité vis à vis de ses artistes et de ses collectionneurs. Elle ne les célèbre que lorsqu'ils ont déjà été reconnus ailleurs! Les hautes Ecoles de Lucerne et du Valais nous invitant à étudier la scène artistique genevoise des années soixante-dix, avançons ce qu'il faudra finir par admettre: Genève fut alors un point de croisement essentiel dans le développement de nouveaux moyens d'expression: la photographie, la vidéo, les média mixtes et les installations dont l'histoire reste à faire et les créations à exposer.

Genève fut alors une scène artistique majeure, plus internationale que nationale. La mettre en perspective dans l'histoire de l'art de la deuxième partie du XXe siècle est nécessaire pour comprendre son importance.

A ce moment, la peinture perdait sa préséance au profit d'expressions dans et avec l'espace en même temps que les rapports entre la pratique et la théorie se renouvelaient… Dans ce contexte, les artistes étaient plus importants que les objets qu'ils produisaient; leur démarche, dont le texte, le dessin et la photo gardaient la trace, l'emportait sur l'œuvre crée.

Se transformant en Ecole Supérieure d'Art Visuel, l'Ecole des Beaux-Arts de Genève avait bouleversé l'enseignement traditionnel des académies. Plutôt que de théoriser sur les matières à étudier, elle mettait au cœur de l'enseignement l'étudiant et son évolution. Librement choisis, les ateliers devenaient des champs de pratique favorisant la reconnaissance de soi. Un jury composé d'artistes, de critiques et d'enseignants évaluait en public et en présence de l'étudiant les différentes expériences à la fin de chaque semestre. Mais les pratiques ne trouvaient leur sens qu'avec l'élargissement du champ théorique allant de l'histoire de l'art à la sémiologie, de l'anthropologie à la sociologie, occupant un tiers de l'horaire hebdomadaire.

L'ESAV collabora avec le Centre d'Art Contemporain dès sa création, ou plutôt son invention car il n'avait guère de modèle… N'ayant que de faibles budgets, ces deux institutions multiplièrent les invitations d'artistes. Il était plus économique de faire venir les créateurs que leurs créations, d'autant que nombreux étaient ceux qui parcouraient l'Europe, invités à Kassel, Venise, Munster, Bâle ou ailleurs, les manifestations ou confrontations internationales n'ayant jamais été aussi en concurrence donc attractives! Liés à la communication, de nouveaux moyens d'expression s'imposaient, de la performance à l'installation, de la vidéo à l'intervention à l'échelle du paysage!

A Genève se croisèrent dans ces années des itinéraires créatifs aussi multiples que variés, du Land art à l'art conceptuel, du minimal art à l'arte povera. Ils nourrirent une génération d'étudiants confrontés à ce qu'il y avait de meilleur et de plus actuel.

Tout élan a une durée limitée et la conjonction de tant d'énergies pouvait n'être que provisoire. Le *contemporain,* oubliant l'histoire qui le justifiait, chercha à s'imposer comme une *valeur* en même temps que les spéculations intellectuelles se laissaient déborder par la spéculation économique et que le courage d'inventer s'institutionnalisait…! Dans le domaine des beaux-arts, rares furent ceux qui surent où ils allaient avant que leur pratique ne les y eut conduits.

Jean-Luc DAVAL, 1er juin 2012