

## Interview de Jean Otth (JO)

L'interview a eu lieu le 20 septembre 2011 à Chavannes-près-Renens. Les questions ont été posées par Melissa Rérat (MR).

Transcription : Stéphanie Levis.

*Jean Otth, artiste, né en 1940 à Lausanne.*

Melissa Rérat (MR) : Bonjour, Monsieur Otth. J'ai essayé de structurer l'entretien en trois parties. Tout d'abord, quelques questions sur votre parcours pour qu'on puisse contextualiser votre personne, ensuite, le cœur de cette interview, le Centre d'art contemporain et enfin, une ouverture plus générale sur l'art suisse durant les années 1970.

Jean Otth (JO) : Bonjour.

MR : Tout d'abord votre parcours. Vous avez fait des études d'histoire de l'art à Lausanne et ensuite vous êtes plus tourné vers la pratique, en suivant les enseignements des peintres Jacques Berger et du graveur Albert-Edgar Yersin à l'ECAL, l'Ecole cantonale d'art de Lausanne. Qu'enseignait-on durant les années 1960, les années de votre formation ?

JO : Dans ces années-là, l'enseignement était encore très traditionnel et assez académique à quelques exceptions près. Les bribes d'informations sur l'art contemporain ne nous parvenaient pas par le canal de l'école. Par contre, des gens comme Albert-Edgar Yersin étaient des artistes, dont je n'étais pas nécessairement proche esthétiquement, mais qui avaient des personnalités fortes. Grâce à lui, j'ai découvert Francis Ponge que j'ai eu la chance de rencontrer par la suite. A part cela, rôdaient encore dans l'école les vieux fantasmes de la peinture à l'huile et une conception de l'art qui, croyait-on, pouvait s'enseigner !

MR : Qu'en était-il du côté de l'université, de la théorie, est-ce que cela restait aussi très académique, très traditionnel ?

JO : Cela était également très classique et assez conventionnel. La grande exception a été le cours *Esthétique et mass media* de René Berger dont dépendait un séminaire tout à fait original et marginal. Auparavant, je suivais les cours de Jean Leymarie qui enseignait à Lausanne et à Grenoble. Celui-ci insistait sur l'histoire de l'art proprement dite, dans un sens assez traditionnel.

MR : Que ce soit à l'ECAL [Ecole cantonale d'art de Lausanne] ou à l'université, on ne s'intéressait pas à la scène artistique actuelle, contemporaine ?

JO : La notion même d'art contemporain, telle qu'on l'entend aujourd'hui avec tout ce que cela charrie comme innovations mais aussi comme conventions, n'était pas vraiment présente. J'ai eu accès à l'art contemporain grâce à René Berger quand il a organisé, au début des années 1960 déjà, les galeries-pilotes où nous avons eu la chance de voir à Lausanne les œuvres de la plupart des artistes américains

importants que nous n'aurions jamais connus autrement.

MR : C'était donc à vous, en tant qu'étudiants, de...

JO : Voilà la grosse différence ! A cette époque-là, si l'on s'intéressait à quelque chose de vivant et de quelque peu en rupture avec ce qui nous était enseigné, il fallait aller chercher l'information. C'était vraiment le contraire d'aujourd'hui. Je dirais même que maintenant il y a un excès d'informations et les étudiants doivent se débrouiller pour faire des tris et des choix.

MR : Où alliez-vous chercher cette information ?

JO : Je suis parti à New York en 1968, un peu plus tard, après mes études. On n'avait pas les moyens de s'abonner à des revues... Il y a eu quelques voyages à Paris. Dans ces années-là, Paris était déjà à la fin de toute une époque assez glorieuse. C'est à ce moment-là, en 1967, que j'ai montré des peintures sur miroir à la Galerie Facchetti qui exposait entre autres [Jean] Dubuffet et [Antoni] Tapiès. Mais tout s'est finalement déclenché quand [Harald] Szeemann a réalisé l'exposition en 1969 *Quand les attitudes deviennent forme* à Berne.

MR : Durant cette époque, donc quelques années avant l'exposition de Szeemann, ou par la suite, durant les années 1970, est-ce qu'il y a eu un ou plusieurs artistes que vous pourriez mentionner comme modèles ou qui ont du moins eu une influence sur vous ?

JO : Les minimalistes... Mais aussi l'aspect romantique du Land Art... A cette époque, j'étais très fasciné par l'Arte Povera et tous ces artistes qui radicalisaient une démarche par des concepts nouveaux, des matériaux nouveaux ; on quittait la peinture dans le sens traditionnel. C'est à ce moment-là évidemment que la vidéo est apparue et qu'elle a été perçue, par quelques-uns, comme un moyen artistique à part entière, ce qui n'était pas du tout le cas au début. Peu de gens imaginaient qu'elle pouvait être un langage artistique.

MR : Je crois qu'au début de votre carrière, vous avez également réalisé des peintures. Qu'est-ce qui vous a fait passer de la peinture, de cet enseignement traditionnel, à...

JO : Oui, j'ai un passé de peintre, mais les peintures que je faisais à ce moment-là n'avaient rien à voir avec ce que l'on m'avait enseigné à l'école [Ecole cantonale d'art de Lausanne].

MR : Qu'est-ce qui a été le déclic ?

JO : Les déclics sont des choses très simples. J'ai eu un premier poste de télévision complètement pourri, noir blanc, qui faisait de la neige. Or, je trouvais cette neige beaucoup plus intéressante que les programmes qui étaient diffusés. Il y avait à ce sujet tout un débat. Les cinéastes méprisaient la télévision et la vidéo parce que techniquement, et à juste titre, une image cinéma était cent fois meilleure sur le plan de la fidélité photographique. C'est à ce moment-là que je me suis intéressé à la télévision pour son flux photonique, qui m'offrait une nouvelle matière, et que j'ai fait

les premières photographies de mon appareil de télévision. On y voyait des matchs de hockey dans la neige électronique. Je me suis dit qu'il s'agissait vraiment d'une peinture impressionniste. C'est à partir de là que j'ai fait différentes perturbations électroniques en vidéo avec l'aide de Serge Marendaz, un ami ingénieur lausannois. Quelques années plus tard a eu lieu la rencontre avec René Berger et mon voyage aux Etats-Unis. René Berger étant le Président de l'Association Internationale des Critiques d'Art, il connaissait [Nam June] Paik, Peter Campus qu'il m'a fait connaître. J'ai ainsi remarqué que je n'étais pas le seul à m'intéresser à ce genre de problématiques mais à ce moment-là, on ne connaissait pas ici, en Europe, les œuvres des Américains parce qu'il y avait une histoire de hertz et de systèmes vidéo incompatibles... Je parle des ces années charnières, 1968 et début 1970.

MR : Vous mentionnez René Berger qui a inventé cette expression, qui maintenant va de soi, des « cinq mousquetaires de la vidéo suisse » parmi lesquels vous figurez.

JO : Oui, j'avais une relation très amicale et intellectuellement intense avec René Berger dans la mesure où il était Lausannois. Avec [Gérald] Minkoff et Muriel Olesen à Genève, tout comme René Bauermeister qui était dans son Jura, nous nous rencontrions quelques fois. Je n'oublie pas Janos Urban qui pratiquait également la vidéo parallèlement à ses autres recherches. René Berger, en nous réunissant, avait alors trouvé cette expression, parmi les dizaines qu'il a inventées !

MR : Mais qui est vraiment restée, qui est incontournable quand on s'intéresse à la vidéo suisse.

JO : Cela avait un côté un peu militant qui n'était pas mal et qui pouvait frapper les imaginations, faire bouger un petit peu les choses ici. Mais cette expression a vraiment été définie au moment où René Berger a créé son séminaire à l'Université [de Lausanne]. C'était plus un séminaire qu'un cours qui s'appelait *Esthétique et mass media*, dont je vous ai déjà parlé. C'est là qu'il y a eu une effervescence théorique. Il s'agissait de remises en question où l'on parlait de sémiologie, de sémantique, de structuralisme, sans compter la dimension politique marxiste qui nimbait un peu le tout. J'ai activement participé à ce séminaire dans la mesure où j'ai réalisé des vidéos qui permettaient d'illustrer telle ou telle problématique, par exemple la réception d'un même message son dans des environnements différents. Dans *Vingt-trois lectures d'Alice*, je lisais une phrase d'*Alice aux pays des merveilles* dans vingt-trois espaces différents. Dans l'un d'eux, je me filmais de dos... Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, ce n'est pas toujours de face qu'un message passe le mieux ! Ces vidéos à usage interne n'étaient pas réalisées pour être exposées dans une galerie. Le moment de ce séminaire a été pour moi vraiment essentiel sur le plan d'une réflexion théorique sur le médium alors qu'au départ, mon intérêt était plutôt intuitif et sensible... A cette époque, on parlait beaucoup de télévision, l'art vidéo n'existant pas encore. C'était la télévision qui nous intéressait et dont on essayait de dénoncer les stéréotypes. Je me souviens encore que la speakerine de la télévision avait une pose de trois quarts face comme la Joconde. Il y avait toutes sortes d'héritages formels toujours les plus niais, les plus stéréotypés, les plus inintéressants, mais ils avaient force de loi. Parallèlement à cet espace critique et théorique, René Berger qui connaissait les tous premiers artistes vidéo américains parlait d'art mais s'intéressait peut-être davantage aux théories de la communication. Il s'agissait avant tout d'interroger ce nouveau médium qu'était la

télévision, avec sa petite sœur, un outil extraordinaire. Mais les gens ne voyaient pas qu'elle était révolutionnaire, étant donné sa faible définition. Seuls les artistes voyaient que pour la première fois on pouvait confronter la réalité avec son image, son double, dans un même espace et un même temps. Il y avait bien le Polaroid dans ces années-là, mais celui-ci n'était pas synchrone... La vidéo était donc fondamentalement neuve. C'était une période très excitante. Dans le cadre du groupe Impact, j'ai monté une exposition de vidéos qui m'a permis de connaître Bill [Viola] et d'autres artistes avec qui j'ai gardé des contacts amicaux.

MR : Tout fonctionnait par amitié.

JO : Tout fonctionnait par amitié, par réseau, par connaissances. Le pivot central était donc René Berger et, sur un plan purement artistique, pour ma part, c'était Bill [Viola].

MR : Vous expliquez très bien l'importance de René Berger, cette scène lausannoise qui était très vivante, très active, mais qu'en était-il de la scène genevoise ? Est-ce que des liens étaient tissés, des rapports existaient-ils ou pas du tout ? Tout se faisait-il à Lausanne ?

JO : Non, pas du tout. Tout ne se faisait pas à Lausanne, mais sur le plan de la production, il y avait peu d'enregistreurs vidéo ! En ce qui me concerne, au tout début, je travaillais avec un magnétoscope que René Berger avait acheté pour le musée [Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne]. Gérald Minkoff en possédait un, mais il était quasiment le seul parmi les artistes. A Lausanne, il y avait les magnétoscopes de l'Ecole hôtelière qui avait repéré l'intérêt de la vidéo pour filmer un savoir-faire dans les cuisines, le portable de l'Institut de sociologie de masse du Professeur Willner et celui de l'Ecole des Beaux-Arts. Pour en revenir à votre question, une amitié me liait à Genève à Gérald Minkoff et sa femme, Muriel Olesen. J'allais peu à Genève mais je connaissais un peu la scène genevoise. C'est plus tard que j'ai connu les Defraoui [Silvie et Chérif Defraoui], mais dix ans plus tard, dans les années 1980. Parmi les Genevois que je connaissais, il y avait bien sûr Adelina von Fürstenberg qui dirigeait le Centre d'art contemporain. Elle m'avait invité à des expositions de groupe dans ces années-là. Voilà pour ce qui est de mes relations avec Genève.

MR : Vous avez enseigné à l'ECAL [Ecole cantonale d'art de Lausanne] à partir de 1979, sauf erreur. Est-ce que des liens étaient entretenus entre ces deux écoles, l'Ecole supérieure d'art visuel de Genève et celle de Lausanne ?

JO : Non. C'est en cela que le couple Defraoui a joué un rôle très important. J'ai essayé d'imposer à Lausanne un certain bouleversement avec un atelier qui imposait une réflexion sur le choix le plus pertinent d'un langage par rapport à tel ou tel support. J'avais d'ailleurs intitulé mon atelier *Langage et support*. Il s'agissait d'une ligne directrice assez semblable aux ateliers médias mixtes de Silvie et Chérif Defraoui. Cependant, les directeurs de l'époque étaient pour le moins réticents vis-à-vis de ces formes nouvelles de pédagogie. Contrairement aux Defraoui, je n'ai pas pu à Lausanne aller très loin dans ce que je voulais proposer aux étudiants.

MR : Chaque école était menée par son directeur, il n'y avait pas vraiment

d'échanges, de cours...

JO : Aucun... Les Defraoui ont donc été les seules personnes avec qui j'ai pu échanger des points de vue et des expériences. J'ai une carrière d'enseignant assez longue dont la première moitié avec Jacques Monnier[-Raball] et l'autre avec Pierre Keller.

MR : Nous allons en venir au Centre d'art contemporain de Genève. Vous avez brièvement mentionné Adelina von Fürstenberg mais vous rappelez-vous de votre première rencontre avec celle-ci ? Le contexte de cette rencontre ?

JO : Cela est difficile à dire, elle est sûrement venue à l'exposition *Impact Art – Video Art 74* [Musée des arts décoratifs Lausanne, 1974], l'exposition dont je vous ai parlé, c'est certainement à ce moment-là que je l'ai connue, mais à vrai dire je ne sais plus dans quelles circonstances exactes. Naturellement, j'allais voir les expositions qu'elle présentait et je l'ai certainement rencontrée dans ce cadre-là.

MR : Est-ce que vous avez suivi les expositions du Centre d'art contemporain dès ses débuts en 1974 ? Au début, le Centre était installé dans la Cité universitaire, dans la Salle Simon I. Patiño.

JO : Avant que le Centre soit à la rue d'Italie, je n'ai pas suivi tout ce qui se faisait à la Salle Patiño, mais je m'y déplaçais souvent.

MR : J'a retrouvé trace d'une exposition personnelle que vous avez présentée au Centre d'art contemporain, à la rue d'Italie, en 1980, avec une installation et une série de vidéo tapes [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984*, Genève : Centre d'art contemporain, 1984, p. 165 : « Jean Otth, Les augures, rue d'Italie, mai 1980 »].

JO : Oui en 1980. J'avais publié à l'occasion de cette exposition un catalogue à compte d'auteur qui s'intitulait *Jean Otth travaux vidéo 1970-1980*. Il m'avait permis de rassembler une documentation sur les œuvres de cette période. Il était préfacé par Maria Gloria Bicchochi de Art Tapes 22 à Florence et était parrainé par le Centre d'art contemporain. Cependant, le catalogue ne documente pas l'installation des *augures*.

MR : La mention du Centre d'art contemporain au dos de l'ouvrage est là uniquement parce que la publication était contemporaine à l'exposition mais le lien s'arrête là.

JO : Voilà.

MR : J'ai essayé de trouver ce catalogue dans les archives du Centre mais je n'ai rien trouvé.

JO : C'est incroyable qu'ils n'aient rien !

MR : Je n'ai peut-être pas assez fouillé.

JO : Cela est étrange. Dans les années 1980, j'ai arrêté la vidéo qui m'intéressait

moins. J'avais cru qu'il s'agissait de l'arme absolue et j'ai un peu déchanté par rapport à mes préoccupations, cela ne correspondait plus exactement à ce que je voulais faire. Une de mes dernières vidéos a été *Lire W. S. Burroughs* en 1979 qui devait être présentée lors de cette exposition au Centre. Dans celle-ci, j'ai donc également montré l'installation intitulée *Les augures*. Pour moi, *Les augures* n'étaient pas comprises dans le sens d'une divination, ce n'était pas l'aspect ésotérique qui m'intéressait, mais le dispositif que les Romains avaient défini. Ce qu'ils appelaient le « *templum* » définissait un rectangle de ciel pour interpréter le vol des oiseaux qui entraient et sortaient de ce cadre. Cela était pour moi comme un écran vidéo. Cela reste d'ailleurs fondamental. Comme ce que [Gilles] Deleuze définit par le *reume*, ce qui coule, ce qui passe à travers, ce qui traverse, par rapport au *gramme* (*engramme*), ce qui est à l'intérieur de la matière, de l'écran lui-même, mais sans que cela ne le traverse.

MR : Est-ce que vous vous rappelez de la disposition des lieux de l'exposition de 1980 ? Je ne l'ai pas encore mentionné, mais il y a très peu d'archives sur toute cette période.

JO : J'ai peut-être quelque chose dans mon DVD [*Autour du Concile de Nicée, anarchie, 2007*]. [*Jean Otth explique l'installation*]. Là, on voit l'espace du Centre d'art contemporain avec quelques documents et ses vieux parquets.

MR : On est loin du *white cube* actuel.

JO : On peut le dire...

MR : Cette image-ci, est-ce un vidéo *still* ou cela fonctionnait-il en circuit fermé ?

JO : Non, cela fonctionnait en circuit fermé. Il y avait un projecteur de théâtre qui définissait une sorte de faux écran au sol, une aire lumineuse. Quand un spectateur entrait dans le champ, les quatre moniteurs modifiés proposaient des images différentes. C'était une installation *live* avec une seule caméra.

MR : Est-ce que le lieu était totalement habité par votre travail ou y avait-il d'autres artistes, étant donné que le Centre d'art contemporain s'étendait sur plusieurs étages, d'abord un en 1979 puis quatre en 1980, du bâtiment de la rue d'Italie ?

JO : Il s'agissait d'une exposition personnelle qui occupait les pièces du premier étage. Malheureusement, je ne me souviens plus s'il y avait d'autres artistes dans les autres étages au moment de l'exposition... Mais je ne crois pas.

MR : Qu'en était-il de l'impulsion de cette exposition ? Est-ce vous qui êtes allé rencontrer Adelina von Fürstenberg pour lui demander de présenter une exposition ?

JO : Non car je la connaissais déjà depuis plusieurs années.

MR : C'est elle qui vous a contacté et invité à...

JO : Oui.

MR : Justement, quelques années auparavant, en 1977, Adelina von Fürstenberg avait organisé un festival de vidéo en collaboration avec cette institution, Art Tapes à Florence, ainsi que la Galerie Stampa et plusieurs artistes. D'après ce que j'ai cru comprendre, vous y avez participé. Cela a eu lieu d'avril à mai 1977, mais je trouve que le livre [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984, op. cit.*, p. 53] n'est pas très clair à ce sujet puisque l'on ne trouve que quelques courts paragraphes. Il s'est donc agi d'une sorte de festival vidéo qui a été organisé en 1977 par le Centre d'art contemporain mais qui a eu lieu au Musée d'art et d'histoire de Genève et qui a présenté toute une ribambelle d'artistes, tels que Peter Weibel, vous-même, Marc Camille Chaimowicz, des personnages très différents. Apparemment, vous y avez présenté le *Portillon de Dürer* [1976, installation vidéo].

JO : En effet. Voilà, vous ne servez pas à rien [rire] ! Les choses se remettent en place. C'est là que l'on voit à quel point on reconstruit souvent mal le passé.

MR : Cela peut être bien de temps en temps ! Est-ce que vous vous rappelez quelque peu de ce festival ?

JO : Je ne me souviens pas de grand-chose parce qu'en 1977, il n'y avait plus l'enthousiasme et la réelle nouveauté. La nouveauté s'inscrivait dans les années 1970, 1973, 1974, mais ensuite un peu moins. Cela était tout de même très intéressant car il y avait un nombre suffisant d'artistes pour présenter des pièces originales. Depuis un certain temps, s'était constitué un petit club dont les membres étaient invités dans différents endroits grâce à des acteurs culturels comme René Berger ou Adelina. Ils nous faisaient prendre part à des événements où nous rencontrions d'autres artistes. Il s'agissait souvent de festivals vidéo qui duraient trois jours. Cela essaimait un peu partout et c'était plutôt cette forme-là qui était vivante, peut-être davantage que les expositions.

MR : L'événement organisé par le Centre d'art contemporain ressemblait plus à un festival qu'à une exposition. D'après mes recherches, il s'est plutôt agi d'une sélection d'un très grand nombre d'artistes, il y avait Joan Jonas, Bruce Nauman, Lawrence Weiner. Il est vrai que je n'ai pas beaucoup d'informations sur les modalités de présentation. Est-ce qu'il s'est agi de diffusions sur quelques jours ? Est-ce qu'il s'est agi d'installations ?

JO : Il y avait à la fois des installations, dont celle de [Daniel] Buren, et la présentation de vidéos. Pour ma part, j'y ai montré une installation intitulée *Le Portillon de Dürer* [1976].

MR : Je poserai également la question à Adelina von Fürstenberg, mais j'aurais voulu savoir comment elle s'est prise pour faire venir tous ces artistes américains, tout simplement sur un plan pratique et financier, comment elle a réussi à amener tout ce petit groupe d'artistes en Suisse ?

JO : Il faudrait le lui demander, je ne sais pas.

MR : Vous rappelez-vous des modalités selon lesquelles vous avez présenté cette vidéo, *Le Portillon de Dürer* ?

JO : C'était donc une installation avec plusieurs moniteurs.

MR : Comment était-elle présentée ? Par ailleurs, vous êtes-vous rendu personnellement au Centre d'art contemporain pour donner la vidéo à Adelina von Fürstenberg ou l'avez-vous envoyée par courrier. Comment cela se passait-il ?

JO : Comme je connaissais Adelina, c'est sûrement elle qui m'a téléphoné pour m'inviter à cet événement. Quand il s'agissait d'une installation, l'artiste participait forcément. Il la montait lui-même avec son technicien et la contrôlait toujours. Cela était techniquement précaire et nécessitait un suivi attentif. Il s'agissait d'œuvres qu'il fallait accompagner comme un petit enfant et ne pas les laisser dans n'importe quel milieu, être montrées n'importe comment. Monsieur Pierre Binggeli de Genève était le technicien le plus important en Suisse romande. C'était la cheville ouvrière, le maillon technique indispensable pour ces présentations.

MR : Vous me corrigez si je me trompe, mais d'après ce que vous expliquez, ce festival vidéo organisé par le Centre d'art contemporain n'a pas vraiment eu un grand impact, n'a pas vraiment intéressé la scène lausannoise, ou même romande.

JO : Si, il a intéressé, mais comme toutes les choses intéressantes dans le domaine de la vidéo, seul un nombre restreint de personnes étaient concernées...

MR : Aujourd'hui, quand on en prend connaissance, on est impressionné, il y avait différents artistes très connus à l'heure actuelle, mais finalement...

JO : Tous ces artistes qui sont devenus des stars étaient représentés également dans l'exposition que j'avais montée avec le groupe Impact en 1974 [*Impact Art – Video Art 74*]. Ils ne sont pas tous venus. Seul Bill Viola était présent avec une installation. Plus généralement, il s'agissait de bandes vidéos. C'était la première fois que l'on pouvait montrer des bandes américaines NTSC, grâce à des transferts qui devenaient possibles. Cette exposition a ensuite été reprise par Suzanne Paget à Paris. Elle l'a présentée quelques mois plus tard en reprenant le fond de l'exposition de Lausanne, mais en l'élargissant considérablement. Cette exposition a eu lieu au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. L'exposition de 1974 a eu un gros impact, d'où cette suite au Musée d'Art moderne qui a eu lieu en 1977. Après mon exposition à la rue d'Italie, je commençais à me désintéresser de la vidéo qui m'avait occupé pendant plus de dix ans. D'ailleurs, je n'ai recommencé la vidéo il n'y a qu'une dizaine d'années, en 2000, donc vingt ans plus tard. Ces dernières années [2000 - 2011], j'ai retrouvé la vidéo grâce au *beamer*. Le vidéo-projecteur convenait à mes préoccupations picturales liées à l'espace du mur.

MR : Si vous repensez à cette période des années 1970 et 1980, y a-t-il une exposition ou une manifestation organisée par le Centre d'art contemporain qui reste gravée dans votre mémoire ?

JO : Cela est difficile à dire. Il s'agit plutôt pour moi des années 1980 où j'ai des souvenirs forts de l'exposition de John [M.] Armleder, mais pas tellement d'autres.

MR : Il était vraiment important pour vous ainsi que le groupe Ecart ?



JO : Certainement... J'ai d'ailleurs exposé chez Ecart [Galerie-libraire]. A la rue d'Italie, l'exposition d'[Helmut] Federle m'avait marqué. Cette époque était aussi le début, me semble-t-il, d'un renouveau de la peinture, avec la *Neue Malerei* des Allemands, également montrée au Centre d'art contemporain.

MR : Pour en revenir à Ecart, avez-vous entretenu des rapports avec ce groupe ? Vous m'avez dit avoir exposé à la Galerie-libraire Ecart.

JO : Oui, conjointement avec [Gérald] Minkoff. Ecart était une toute petite galerie, mais ce qu'elle montrait était passionnant avec en plus le thé que nous offrait John [M. Armleder].

MR : Tout le monde se souvient du thé !

JO : John avait la chance d'avoir une famille d'hôteliers, d'où les services à thé très chics dont l'argenterie brillait dans un espace assez rudimentaire, à la rue [Philippe-]Plantamour. Dieu sait si c'est un joli nom !

MR : Perceviez-vous une différence d'ambiance, d'organisation, de pratique entre la Galerie-librairie Ecart et le Centre d'art contemporain, deux lieux qui collaboraient pour certaines choses ?

JO : Oui, mais John [M. Armleder] a toujours été très indépendant. Toutefois, je ne connaissais pas assez Adelina, ni John pour me prononcer sur cette question.

MR : Lorsque l'on parcourt les archives du Centre d'art contemporain, la Galerie-librairie Ecart et le Centre, qui ont cohabité à la rue [Philippe-]Plantamour et à la rue d'Italie, donnent l'impression de ne faire parfois qu'un. D'après ce que vous me dites, en tant qu'artiste lausannois actif dans l'entièreté de la Romandie, Genève et Lausanne n'étant pas très éloignés, ce n'était pas forcément le cas, les choses étaient assez clairement séparées.

JO : Difficile à dire...

MR : Pour vous, en tant qu'observateur, la Galerie-librairie Ecart était une entité et le Centre d'art contemporain une autre ?

JO : Oui, tout à fait. Le souvenir que j'en ai est qu'il s'agissait de deux entités séparées, mais avec de fortes passerelles.

MR : Vous parliez d'une exposition que vous avez faite à la Galerie-librairie Ecart. J'ai relevé deux expositions en 1974, l'une de Muriel Olesen, très courte, de février à mars 1974, l'autre, de mars à avril, de Gérald Minkoff. Vous seriez donc apparu à ce moment-là ? Parce que je n'ai rien trouvé.

JO : C'est avec Gérad Minkoff que j'ai exposé en 1974 et non avec Muriel.

MR : Vous rappelez-vous de quelle(s) pièce(s) vous avez présentée(s) ?

JO : Il s'agissait d'une installation intitulée *Anatomie de l'éternité* ainsi que des photographies d'images perturbées tirées de mes vidéos.

MR : A part la Galerie-librairie Ecart et le Centre d'art contemporain, est-ce que vous avez exposé dans d'autres endroits à Genève ?

JO : Non, si ce n'est des photographies de vidéos que j'ai exposées au Musée Rath. Il s'agissait d'une Biennale de l'image [multipliée]. Son curateur était Charles Goerg. Il s'agissait de ces vidéos de la série des *Limites* où je dessinais mon ombre [*Le mythe de la caverne*, 1972]. Je jouais avec la confusion entre mon image réelle, mon ombre et son inscription graphique sur un tableau noir.

MR : Vous y avez reçu un prix ?

JO : Oui, de dessin contemporain.

MR : Les médiums commençaient déjà à vraiment se mélanger.

JO : Oui, c'est pour cela que je m'en souviens très bien, j'étais surpris et content. Il s'agissait d'un glissement justement.

MR : Etait-ce un prix du Musée ?

JO : Oui.

MR : Vous m'avez dit que cela a eu lieu au Musée d'art et d'histoire ?

JO : Non, au Musée Rath.

MR : Avez-vous exposé dans le reste de la Suisse durant ces années-là ?

JO : Non... Si ce n'est dans des expositions collectives comme *Ambiente 74* [*Ambiances 74 27 artistes suisses*, Kunstmuseum Winterthur, 19.01 – 24.02.1974 ; Musée Rath Genève, 07.03 – 15.04.1974 ; Villa Malpensata Lugano, 18.06 – 14.07.1974]. Malheureusement, il y avait très peu de contacts entre la Suisse romande et la Suisse allemande. Le groupe Impact [Galerie Impact, Lausanne], au tout début des années 1970, a joué un rôle important pour essayer de restreindre cet isolement. C'était l'époque des collectifs et d'un contexte politique contre l'*establishment*. Il y avait la tentative de se passer des galeries. Ce fantasme a perduré jusqu'à maintenant ! A ce moment-là donc, nous avons eu, dans le cadre d'Impact, des contacts avec des artistes suisses allemands. C'est la Galerie Impact qui a proposé à Lausanne l'exposition *Action Film vidéo*, en 1972. Elle a été, je crois, sinon la première, en tout cas l'une des premières expositions en Suisse où l'on pouvait voir de la vidéo.

MR : Je pense que vous avez invité Urs Lüthi ?

JO : Je ne pense pas qu'il ait participé à cette exposition. Les seuls contacts que j'ai eus avec la Suisse allemande étaient avec la Galerie Stampa. Bien qu'ils ne vendaient pas mon travail, ils m'ont invité à Art Basel pour la vidéo.

MR : Est-ce que vous vous rendiez, en tant que spectateur, au Kunstmuseum de Lucerne ?

JO : Oui, il s'agissait d'un des lieux où l'on se rendait régulièrement. On allait également à la Kunsthalle de Berne, au Kunstmuseum de Lucerne de Jean-Christophe Ammann. A Lucerne, j'ai connu également Jörg Zutter qui avait assisté à l'une de mes performances de la série des *augures*. Plus de vingt ans plus tard, en 2000, quand il a été nommé conservateur au Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, il m'a invité pour une exposition personnelle intitulée *Pudeurs*.

MR : Vous avez donc présenté une forme performative des *augures* au Kunstmuseum de Lucerne dans ces années 1970, 1980 ?

JO : Oui. Ce devait être à la fin des années 1970.

MR : Il faut que je recherche des informations à ce propos parce que cet événement ne figure pas dans la chronologie que nous avons établie dans le cadre de notre recherche. Vous rendiez-vous également à l'Aargauer Kunsthau d'Aarau ?

JO : Non, ou très peu. J'y suis peut-être allé une ou deux fois seulement.

MR : Y avait-il une différence de statut ou d'intérêt par rapport à Lucerne ?

JO : Certainement... Par ailleurs, le fait de ne pas parler suisse allemand restait pour moi un handicap.

MR : Oui, en effet. Je ne parle pas le suisse allemand et il est vrai que lorsque je parle en bon allemand, on me répond souvent en anglais.

JO : Cela est étrange...

MR : ... et presque un peu vexant, cela d'autant plus que l'on est dans un petit pays où l'on pourrait essayer de parler les langues nationales.

JO : Oui, mais il y a aussi énormément de paresse, en tout cas de ma part.

MR : Cette barrière de la langue faisait-elle que les relations artistiques...

JO : Oui, cela persiste. A cette époque, cette barrière était très violente.

MR : Il y avait donc bien un *Röstigraben* artistique ?

JO : Oui, si ce n'est les déplacements dans des musées suisses allemands pour les artistes qui nous intéressaient, les contacts directs étaient eux peu fréquents.

MR : Je vous pose la même question que je vous ai posée concernant le Centre d'art contemporain. Y a-t-il une exposition de la Kunsthalle de Berne ou du Kunstmuseum de Lucerne qui vous a particulièrement marqué ? Ou qui a marqué la scène artistique de la fin des années 1960, des années 1970, du début des années 1980 ?

JO : Certainement *Quand les attitudes deviennent forme* à Berne ou *Transformer [Aspekte der Travestie, 17.03 — 15.04.1974]* à Lucerne ont été des chocs de grande ampleur. Même s'il y avait dans l'exposition de la Kunsthalle divers artistes, il y avait une telle cohérence et une telle nouveauté ! On était à la fin des années 1960... Une exposition comme celle de [Joseph] Beuys au Kunstmuseum à Bâle, en 1969, a été pour moi un électrochoc esthétique. Ensuite, je n'ai plus eu de véritables révélations, même à New York ou ailleurs où je retrouvais un certain nombre des artistes que [Harald] Szeemann avait invités.

MR : Vous les connaissiez donc ?

JO : Je ne les connaissais pas tous, certains oui. Des expositions qui font date, qui font bouger l'histoire de l'art, il n'y en a pas trente-six !

MR : Est-ce que vous vous rendiez régulièrement, dans ces années 1970, 1980 à la foire Art Basel, à la documenta, éventuellement à la Biennale de Venise ?

JO : Oui, je me rendais à chaque documenta, on les suivait toutes, d'autant plus que je pense que c'est là qu'on pouvait faire le point. [Harald] Szeemann a fait celle de 1972, sauf erreur, après il y a eu [Jean-Christophe] Ammann. Quant à moi, j'y ai été invité un peu plus tard, en 1977. C'était vraiment le moment pour nous de prendre le pouls de la scène artistique et de la création. Je pense que cela a subsisté jusqu'à aujourd'hui.

MR : Etait-ce le moment, pour vous en tant qu'artiste suisse, de, comme vous dites, faire le point sur votre situation par rapport à la scène internationale ?

JO : Oui, bien sûr.

MR : Est-ce que vous aviez, dans les années 1970, le sentiment d'appartenir à une scène artistique restreinte, suisse ?

JO : Oui, tout à fait, mais dans cette scène restreinte, il y a toujours eu les stars et les autres. Je faisais, pour ma part, partie des autres.

MR : Est-ce qu'à l'intérieur de cette scène relativement petite, il y avait des questions que tous les artistes partageaient ou s'agit-il d'un mythe ? Est-ce qu'une spécificité de l'art suisse se faisait ressentir durant les années 1970 ?

JO : Non, mais il faut dire que c'était une époque, je ne dis pas cela par nostalgie, où il y avait un tel nombre de propositions fondamentalement différentes... Le Op Art, par exemple, ne m'intéressait pas, mais tenait le haut du pavé marchand à Bâle ou ailleurs. Il y avait l'hyperréalisme qui était passionnant par rapport à la représentation. L'Arte Povera, le minimalisme, tout cela date des années 1970. Il y avait un réel choix possible. Chacun, en fonction de ses exigences intérieures, personnelles, pouvait s'identifier à ou se trouver à l'aise dans telle ou telle esthétique. Il y avait cinq ou six esthétiques différentes mais il s'agissait d'esthétiques autonomes. Maintenant, il y a un peu de tout, mais cela est une autre histoire. Il y a le *sampling*, les mélanges... A l'époque, cela était relativement clair;

clair dans la définition de ces différents mouvements qui étaient suffisamment nombreux pour que cela soit excitant. Ils ont éclos à ce moment-là.

MR : Ces mouvements, ces esthétiques, étaient-ils aussi nombreux en Suisse qu'en France ou en Italie ?

JO : La Suisse était particulièrement active. Quant à la France, il ne s'y passait pas grand chose.

MR : Il n'y avait pas une sorte de microcosme suisse ?

JO : Non, cela était international, mais en Suisse, il y a eu plusieurs artistes importants comme Urs Lüthi avec l'exposition *Transformer [Aspekte der Travestie]*, Kunstmuseum Lucerne, 17.03 — 15.04.1974] qui ont fait exploser ce microcosme. Tout cela était simultané à ce qui se passait aux Etats-Unis ou aux Pays-Bas. On n'avait pas le sentiment, grâce à des personnalités comme [Harald] Szeemann ou [Jean-Christophe] Ammann, René Berger ou Adelina von Fürstenberg, d'être des provinciaux, que ce soit au niveau des expositions qu'ils ont montées dans différents musées ou par l'information que l'on recevait au travers de ces expositions. On n'avait pas un complexe de provincial.

MR : Cela est intéressant. Vous mentionnez Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann. Est-ce que, dans les années 1970, le commissaire d'exposition avait la même importance qu'il a aujourd'hui ?

JO : Je dirais même qu'il en avait certainement plus, bien que la profession n'était pas définie et constituée comme elle l'est maintenant. Elle est même aujourd'hui enseignée dans les écoles... Le statut et le pouvoir de ces personnes étaient énormes.

MR : C'est-à-dire les choix relatifs à la gestion des espaces, à la disposition des œuvres...

JO : ... essentiellement les choix des artistes.

MR : Si je comprends bien, pour vous, des personnalités comme Harald Szeemann et Jean-Christophe Ammann ont vraiment apporté quelque chose dans ce domaine-là ?

JO : Evidemment ! Je crois que l'on ne mesure pas tout à fait l'importance de cela, l'importance de leur action.

MR : En ce qui concerne Adelina von Fürstenberg, la placeriez-vous au même niveau que Harald Szeemann et Jean-Christophe Ammann pour ce qui est de l'apport dans le domaine des expositions ?

JO : Non, je ne pense pas.

MR : Pourquoi ? Y a-t-il une raison particulière ?

JO : C'est une question de chronologie... Par ailleurs, Adelina brillait par son engagement et la maîtrise des expositions qu'elle mettait sur pied, mais elle était peut-être moins théoricienne qu'un Harald Szeemann.

MR : Ce que vous dites est intéressant. Cela signifie qu'Adelina von Fürstenberg est une personne qui, peut-être, est plus dans l'action, dans le présent et qui n'a pas eu tout un appareil théorique ou qui est peut-être moins historienne de l'art que femme active dans la communication, l'événementiel.

JO : Voilà, c'est une personne merveilleuse qui est totalement généreuse, vivante, qui a des contacts incroyables. Elle avait un côté très mondain qu'elle a su utiliser à bon escient, mais voilà...

MR : ... il manquait une réflexion.

JO : Je n'irai certainement pas jusque-là. Mais est-ce qu'elle a écrit beaucoup de préfaces qui ont marqué les esprits ? Cela se joue tout de même aussi à ce niveau-là.

MR : Un grand nombre de textes théoriques du Centre d'art contemporain ont été confiés à Fulvio Salvadori avec qui elle travaillait.

JO : Bien entendu, c'était la même chose pour des personnes comme Maria Gloria Biccchi. Tout l'apport théorique venait de Fulvio Salvadori. Ce sont donc des femmes qui se sont entourées de gens très intéressants et importants qui s'occupaient de cet aspect-là, qui donnaient une sorte de caution théorique aux choix qui leur étaient suggérés, tandis que [Harald] Szeemann ou [Jean-Christophe] Ammann n'avaient pas besoin de quelqu'un pour faire ce travail. C'est dans ce sens-là que je vois la différence.

MR : J'avais très bien compris et il me semble que l'on peut vraiment faire le lien avec l'état actuel des choses où l'on a des directeurs de musée qui sont des théoriciens, des historiens de l'art, et d'autres qui sont des professionnels du marketing, ce qu'il faut aussi être, mais il est vrai que la combinaison des deux n'est pas toujours évidente à faire.

JO : Il faut un certain nombre de circonstances et un contexte qui le permettent. Il faut aussi que certaines personnes aient les moyens, les subventions. Adelina s'est incroyablement investie pour l'art du moment, en cherchant des appuis, des financements. Elle a beaucoup fait, mais cela était dans un contexte genevois que je connaissais assez peu.

MR : Tout le monde connaît Harald Szeemann ou Jean-Christophe Ammann et il est vrai que le nom d'Adelina von Fürstenberg est moins connu. Est-ce que vous pensez que le fait qu'elle soit une femme n'a pas également eu une influence sur cette moins importante reconnaissance ?

JO : Non, je ne crois pas, sans être un machiste incorrigible...

MR : Il s'agissait plutôt du travail, du contexte...

JO : Il est vrai que, à bien y réfléchir, les femmes étaient à cette époque très minoritaires dans ce domaine.

MR : Cela était aussi le cas dans le domaine de la pratique, il y avait plus d'artistes hommes que d'artistes femmes.

JO : Oui, absolument, mais dans ces milieux-là, je ne crois pas que le fait d'être une femme pouvait être considéré comme un handicap ou une faiblesse, en tout cas pas du point de vue des artistes.

MR : Cela pouvait même être dans certains cas un atout.

JO : Peut-être.

MR : Nous avons brièvement mentionné cet aspect de la théorie, de l'histoire de l'art. Le Centre d'art contemporain, à partir des années 1980, a commencé à accompagner certaines de ses expositions de conférences ou de colloques. A notamment eu lieu d'avril à mai 1982 une exposition intitulée *De la catastrophe*, accompagnée d'une conférence. Comment trouviez-vous cette combinaison entre l'exposition et la conférence ?

JO : Cela était extrêmement intéressant. Elle avait fait venir René Thom qui était à l'origine de la théorie de la catastrophe. Cela montre bien qu'elle ne négligeait pas les aspects théoriques. Il s'agissait d'une contribution très importante à la vie intellectuelle. Justement, ce substrat théorique, philosophique et esthétique fournissait un socle, un fondement sur lequel nous, les artistes, pouvions nous appuyer et sur lequel les conservateurs devaient s'appuyer si ils n'ont pas eux-mêmes ce socle.

MR : Vous avez donc assisté à cette conférence. Avez-vous le souvenir d'avoir participé à d'autres conférences de ce genre ?

JO : Je me souviens de celle de [Paul] Virilio. Par ailleurs, à l'époque j'accompagnais beaucoup René Berger dans des colloques. Au bout d'un certain temps, j'en ai eu marre. J'ai eu une période « colloque » au début des années 1970 et ensuite une allergie à ceux-ci et aux conférences. Je m'y rendais donc de moins en moins, mais je me souviens de cette conférence de René Thom qui m'avait beaucoup impressionné.

MR : Il est intéressant que vous mentionnez avoir été un habitué des colloques et des conférences. Cela me permet de vous poser la question suivante : Comment jugiez-vous la qualité de cette conférence par rapport à celles présentées à l'Université ou à l'Ecole cantonale d'art de Lausanne ?

JO : Remarquable... Justement, des apports comme celui-ci étaient différents du savoir universitaire et c'est en ce sens-là qu'une telle conférence était extraordinairement riche. Cela dans la mesure où elle complétait et apportait ce que l'université, la plupart du temps, se refusait à intégrer dans son système de pensée, dans un corpus de savoir. Il y avait donc toujours des propositions de rupture et l'on

était à l'affût de ce type de rupture théorisée de manière aussi nette et lumineuse.

MR : Est-ce au Centre d'art contemporain que vous avez pu assister pour la première fois à cette combinaison entre colloque et exposition ?

JO : Non, mais pas en Suisse romande en tout cas. De par ma relation avec René Berger, j'étais justement placé dans ce type de contexte et de démarche, je voyais des intellectuels qui essayaient de parler d'art, d'en parler autrement et d'amener un certain nombre de concepts nouveaux. Il faut rendre justice à Adelina d'avoir été une pionnière dans ce concept d'exposition accompagnée d'une conférence ou d'un colloque.

MR : Dans quelle autre institution en Suisse cela se faisait-il ?

JO : Je n'en ai pas connaissance. J'imagine que chaque personne interviewée vous donnera une réponse différente, certaines citeront des choses d'un ordre semblable. Quant à moi, les colloques auxquels René Berger m'invitait avaient parfois lieu en France ou ailleurs. Il s'agit à nouveau de contextes personnels, qui sont les plus riches, de parcours personnels qui font qu'à un moment donné telle conférence, telle exposition, telle rencontre d'artiste est déterminante et va fonder ce sur quoi l'on va ensuite continuer.

MR : Quel rôle a joué, selon vous, le Centre d'art contemporain dans la naissance et le progressif établissement de l'art vidéo en Suisse ? A-t-il joué un rôle ?

JO : Il a joué un rôle, certainement, mais je ne suis pas sûr qu'il ait joué un rôle essentiel, c'est-à-dire révélateur.

MR : A-t-il joué un rôle, a-t-il eu un quelconque impact pour l'art suisse plus généralement ?

JO : Certainement. Le Centre d'art contemporain a peut-être même été le seul point important en Suisse romande où il y avait une réelle présentation, un réel soutien pour faire exister des recherches relativement marginales comme la vidéo.

MR : Cela est très intéressant parce que quand vous me parlez de ces années 1970, de cette scène lausannoise liée la vidéo, on sent que cette décennie a vraiment été une période très riche, très intense. Est-ce qu'avec le recul, le temps, vous avez conservé ce même point de vue ?

JO : Cela n'est pas un mythe, c'est un fait. Les historiens de l'art sont justement importants pour cela. Il s'agit de faits. Avec le postmodernisme, la situation est devenue tellement plus complexe, les mélanges esthétiques sont arrivés. Les mélanges, cela a un côté péjoratif, il faut que je mesure mes paroles. Disons les emprunts, les glissements, les citations, les guillemets ouverts et non refermés... Ce postmodernisme a clos l'identité radicale de chacun des mouvements qui s'étaient définis dans la fin des années 1960 et le début des années 1970. Mon sentiment est que ces années 1970 étaient assez claires dans leurs propositions. On pouvait y faire son marché, les enseignes étaient bien définies. La confusion est devenue ensuite plus générale et aujourd'hui, elle est totale. Mais s'il y a hypertrophie de cette



confusion, on peut la voir comme une richesse, un apport. Pour preuve, mes anciens étudiants savaient et savent l'utiliser. Ce que je vous raconte reste purement subjectif, peut-être que d'autres gens vous diront le contraire, que ces années 1970 étaient complètement confuses, mais je ne pense pas.

MR : Jusqu'à présent, je n'ai pas entendu cela.

JO : Cela était une chance... Mais j'aurais presque aimé être né dix ans plus tôt, c'est-à-dire avoir vingt ans dans les années 1970, alors que j'en avais trente... Rétroactivement, je trouve que j'ai eu de la chance de vivre cette période, même si dans mon parcours personnel, je me suis toujours méfié des catégories esthétiques car j'ai toujours navigué d'une manière très frondeuse. Attitude surtout frondeuse par rapport à certains concepts de la modernité et du modernisme. J'ai réalisé à cette époque certains travaux qui allaient à l'encontre de ceux-ci. Les seuls moments où j'ai eu une certaine visibilité ont été lorsque j'ai réalisé des choses assez radicales avec des perturbations électroniques, des pièces qui se situaient dans un registre moins subjectif, qui était un discours sur les médias, un discours plus axé sur la forme, la matière. Ensuite, si l'on essaie d'affirmer sa propre histoire, plus intime, celle-ci peut être de temps en temps en phase avec la demande esthétique du moment, mais cela relève du hasard. J'ai peut-être été en phase trois ou quatre ans puis, le reste du temps, toujours en décalage.

MR : Ce qui est très intéressant est qu'au fil des entretiens, je me rends compte que quelle que soit l'histoire de l'artiste, l'importance de ces années 1970 est un point commun.

JO : Ces années ont été déterminantes, mais encore fallait-il aller voir ces expositions. Il fallait se déplacer à Lucerne, à Berne, ce n'était pas évident. Il y a la catégorie des artistes qui vont tout voir, qui sont au courant de tout, et puis celle des autres qui ne sont pas au courant de tout. Je faisais partie de cette deuxième catégorie. Cela rejoint l'histoire que j'évoquais à propos des étudiants que nous étions, qui cherchions l'information. A l'époque, il y avait peu d'informations, on voyait peu de choses, il suffisait donc de voir une ou deux bonnes expositions et cela nous permettait de nous orienter et de faire des choix. Aujourd'hui, comme l'on sait tout, que l'on voit tout, cela crée d'autres difficultés dans les prises de position et les critères de choix. Ce contexte aujourd'hui a bien sûr évolué mais conserve ces caractéristiques.

MR : J'ose espérer que les archives que nous sommes en train de constituer serviront aux générations futures à trouver un chemin, ou du moins à se rappeler d'une époque où le chemin était peut-être plus clair.

JO : Cela était tellement différent. J'ai un fils de vingt ans et qui, malheureusement, veut faire de l'art... [*il sourit*] ! J'ai essayé de l'en dissuader mais je n'ai pas réussi ! Cela est intéressant de voir comment il aborde cela et quelles sont les différences fondamentales. Sur le plan de l'information, la nouveauté, c'est évidemment Internet. Philémon connaît l'histoire de l'art actuelle dix fois mieux que ce que je pouvais la connaître à mon époque. Cela avec toutes les limites de ce système de connaissance ! Aujourd'hui, parce que l'accès à l'information est facile, les étudiants sont sommés de défendre théoriquement leur travail. Ensuite, dans tout cela, qu'est-

ce qui se noue et qui deviendra une œuvre véritable, un fait poétique, une expérience sensible ? Expérience pour l'artiste au sens vrai du terme, quelque chose qui modifie un comportement ou un système de pensée et qui va déclencher une praxis. Cela ne se produit pas tous les jours... Comment ces faits poétiques se constituent-ils, cela reste une énigme, aussi bien pour l'artiste que pour l'amateur d'art...