

Interview de John M Armleder (JA)

L'interview a eu lieu le 28 novembre 2011 à Genève.
Les questions ont été posées par Melissa Rérat.
Transcription : Stéphanie Levis.

John M Armleder, né en 1948 à Genève. Artiste, l'un des fondateurs du groupe et de la Galerie-librairie Ecart.

Melissa Rérat (MR) : Je vous présente tout d'abord la structure de l'entretien : quelques questions sur votre parcours, pour savoir à qui nous avons affaire. Ensuite, quelques questions sur Ecart, la Galerie Ecart, et la scène artistique genevoise plus généralement. Nous allons ensuite nous intéresser au point central de notre recherche, le Centre d'art contemporain et pour terminer, en fonction du temps qu'il nous restera, quelques questions générales sur l'art suisse durant ces années 1970, qui est la période chronologique à laquelle s'intéresse notre recherche. En ce qui concerne votre parcours, votre formation, vous avez étudié à l'Ecole des beaux-arts de Genève de 1966 à 1967, mais n'avez pas effectué l'entier de la formation, est-ce bien exact ?

John M Armleder (JA) : Non, pas du tout. En fait, j'ai fait cela un petit peu pour m'extraire de mes pitoyables études au collège de Genève, où j'étais étudiant, un très mauvais étudiant. Au moment où j'ai dû quitter, à force de redoubler les classes, le Collège Calvin, je me suis inscrit au concours d'entrée de l'Ecole des beaux-arts de Genève, qui n'était pas la même école qu'aujourd'hui. C'était avant la réforme de l'Ecole. J'ai passé le concours d'entrée et, à l'époque, j'étais le seul garçon. J'ai été directement promu en classe d'entrée, et non pas en préparatoire, uniquement parce que j'étais un garçon et non pour des raisons de talent ou quoi que ce soit. Cela m'a permis de tranquilliser mon entourage en entrant dans une école et de faire cela. Toutefois, je me suis rendu compte que l'Ecole, telle qu'elle était, n'allait pas m'apporter, sans doute, grand-chose. J'ai donc cherché d'autres écoles où je voulais aller. Je me suis inscrit à l'Académie de Düsseldorf [Staatliche Kunstakademie Düsseldorf] dans la classe de Joseph Beuys. Au moment où je devais y aller, je devais faire mon service militaire, que j'ai refusé de faire. Il s'agissait d'une autre époque, on était condamné par un tribunal militaire si l'on ne faisait pas son service militaire. Je suis donc entré en prison, où j'ai passé, en deux termes, sept mois, si je me souviens bien. J'étais dans cette vieille prison qu'il y avait à Genève, dans la vieille ville, qui s'appelait Saint-Antoine, qui se trouvait donc dans l'immeuble de Saint-Antoine. A ce moment-là, je me suis dit que cela ne servait à rien de rentrer dans une école d'art parce qu'en même temps, j'avais envie de faire quelque chose sur place. C'est comme cela que le concept est né avec mes amis, avec lesquels je correspondais encore, mon groupe d'amis, que nous appelions le groupe Bois, avec lequel nous avons fait des expériences artistiques, mais surtout de l'aviron et des excursions. C'était un groupe d'amis très proches. Avec eux, je me suis dit qu'il était plus intéressant de faire un espace et d'amener à nous ce que nous voulions voir, plutôt que d'aller vers les choses qui nous intéressaient. Il s'agissait d'une idée que l'on retrouvait chez les artistes de Fluxus ou des choses comme cela, de l'époque. Nous avons élaboré le concept des activités d'Ecart à ce moment-là. Quand je suis

sorti de prison, nous avons organisé cette manifestation, qui s'appelait *Ecart* en 1969, qui était un festival de happenings, qui pour nous s'appelait *Ecart* parce que c'était en dehors de nos activités habituelles, qui étaient privées, qui n'étaient pas annoncées, là au contraire cela était annoncé. En faisant cela, je me suis dit qu'il était plus intéressant d'ouvrir, avec ces amis, un espace permanent. J'ai donc renoncé complètement à aller dans une école ou quelque chose de ce genre-là.

MR : Vous avez mentionné Joseph Beuys, qui a été important pour vous dans votre carrière...

JA : Je ne sais pas s'il a été spécialement important, s'il y a des figures tutélaires, encore que je ne sais pas si c'est le bon terme, ce serait plutôt quelqu'un comme John Cage, le compositeur américain, qui a été très proche des artistes Fluxus et Beuys était également proche des artistes Fluxus. Il y a donc ce lien qui a été fait de cette manière-là, mais par contre sa classe à l'Académie de Düsseldorf m'intéressait parce qu'elle était ouverte, bien qu'en fait les artistes, que je préfère, qui étaient dans sa classe, ont fait cession. Ils ont interdit à Beuys de rentrer dans la classe pendant qu'ils y travaillaient. Ce n'est donc pas un lien direct que j'avais, bien que j'aie exposé Beuys dans la Galerie Ecart avec mes amis, je ne me rappelle plus en quelle année. Quand il est venu, je lui ai précisément dit que j'aurais dû être l'un de ses étudiants, mais que j'avais passé sept mois dans sa gamme de couleurs en prison et qu'en fin de compte, ce n'était plus nécessaire d'aller chez lui. Comme il n'avait pas du tout ce genre d'humour au second degré, il a été très inquiet de mon affirmation que d'aller sept mois en prison équivalait à passer quelques années dans sa classe. J'ai donc beaucoup vu Beuys, il a aussi exposé chez Marika Malacorda plus tard. Effectivement, des années plus tard, quand Andy Warhol a fait une exposition à Genève au Centre d'art contemporain, nous, dans la partie Ecart, nous avons organisé une exposition de ses anciens travaux graphiques et des choses comme cela. L'ironie a fait que, peu de temps après, les deux sont morts l'un après l'autre.

MR : Pour en revenir à l'Ecole des beaux-arts, y a-t-il tout de même eu un enseignant qui a eu une influence sur vous, positive ou négative ?

JA : Cela est difficile à dire, je suis plutôt de bonne composition et je tire beaucoup de choses de tout le monde parce que je pense que quelqu'un a toujours quelque chose de singulier à donner. J'ai donc en effet beaucoup profité dans ce sens-là. Maintenant, je ne pense pas que les artistes, qui enseignaient aux beaux-arts à cette époque-là, ont eu une influence formelle sur mon travail. Comme je vous le disais, par le fait que j'étais le seul garçon dans les deux volées, j'ai été ensuite promu dans les classes terminales, à mon avis, uniquement parce que j'étais un garçon. Il y avait ce malentendu horrible, qui d'ailleurs me gênait beaucoup, que parce que j'étais un garçon, j'étais un artiste et que toutes les autres filles allaient être maitresses d'école dans les écoles secondaires. Je trouvais cela faux, désagréable. Il faut bien se rendre compte que nous parlons des années 1967, 1968, une époque où beaucoup de choses ont changé, l'Ecole des beaux-arts allait changer, l'esprit général de ce type d'activité allait aussi changer. Dans le fond, à Genève, il y avait assez peu d'espaces pour l'art, disons vivant, pour prendre un terme que l'on utilisait à l'époque. Les galeries étaient beaucoup plus classiques, les espaces d'art officiels n'existaient pour ainsi dire pas, indépendamment de celui du Musée d'art et d'histoire qui est un musée, de la ville, qui n'avait que très peu d'espace pour ce genre

d'activité. Bien que, par exemple, le Directeur du Cabinet des estampes de cette époque, Charles Goerg, qui ensuite a été le Directeur de la partie Beaux-Arts du Musée d'art et d'histoire, était quelqu'un de très curieux, ouvert et entreprenant. Lui a succédé son assistant de l'époque au Cabinet des estampes, Rainer Michael Mason, qui était aussi quelqu'un de très entreprenant. Il y avait donc une histoire très singulière de ce côté-là et, au fond, incluse dans un système, dans un musée qui est immense, le Musée d'art et d'histoire, il s'agit du plus grand musée de Suisse, si on accumule tous les départements, ce qui lui donne une certaine rigidité. C'est un musée typiquement municipal qui n'avait pas les libertés que les institutions, qui allaient naître par la suite, allaient acquérir. La première institution a effectivement été le Centre d'art contemporain sous l'impulsion d'Adelina von Fürstenberg. Le Mamco [Musée d'art moderne et contemporain, Genève] a vécu, avant cela, une version préhistorique, en quelque sorte, par le vœu de quelques collectionneurs. Ils avaient fait cette Amamco. Ils utilisaient une salle du Musée d'art et d'histoire pour des expositions de la collection de ces quelques collectionneurs qui l'avaient mise en dépôt, en commun, pour une structure possible de musée et qui a donné plus tard le Mamco. Il s'est donc agi d'une entreprise réussie, mais qui a été très lente dans sa gestation, alors qu'Adelina von Fürstenberg a tout de suite eu un projet très clair de Centre d'art contemporain, à une époque où il n'y avait rien de ce type-là. Elle a trouvé d'abord cet espace à la Cité universitaire et ensuite elle a utilisé un espace à côté de la Galerie Ecart, que nous avons ouverte, parce que c'était un espace disponible. Elle avait donc un esprit d'entreprise complètement indépendant et elle a eu les contacts pour soutenir cette activité hors de toutes contraintes, en quelque sorte. Son invention était donc libre, tandis que bien sûr dans une structure municipale, cela est différent. Le Mamco a pris beaucoup de temps pour mieux se définir et trouver un espace indépendant. Le choix et la nomination d'un Directeur sont donc venus beaucoup plus tard, un Directeur qui allait avoir un programme, tout à fait original d'ailleurs, pas du tout celui qu'ils espéraient avoir au début parce qu'ils avaient quelque peu le modèle des Hallen für Neue Kunst de Schaffhouse, ce qui aurait fait un doublon absolument pas nécessaire. Nous avons donc eu beaucoup de chance, dans le fond, nous avons peut-être bénéficié de l'absence de structure à Genève pour qu'il y ait l'invention de structures inédites. Il y en a eu plusieurs d'ailleurs, ce que Renate Cornu a fait plus tard aux Halles de l'île était aussi singulier d'une certaine manière. Le Centre d'art contemporain était tout à fait particulier et le Mamco, quand il a trouvé sa place, a été un musée expérimental qui a continué, qui a survécu, qui a vu plusieurs avatars, mais qui a toujours été dirigé par la même personne à partir d'une invention. Ce que l'on voyait donc à Genève, à cette époque-là, était qu'il y avait un certain nombre de personnalités qui avaient une vision, qui était la leur, qui était assez singulière par rapport à d'autres modèles et qui, au gré des circonstances, a pu aboutir à la fabrication de ces lieux, la mise en place de ces lieux, et leur ouverture a stimulé d'autres projets, tant des espaces indépendants d'artistes que des espaces plus organisés ou plus soutenus ou plus subventionnés. Je pense que lorsque l'on songe que Genève est tout de même une petite ville, on est passé en très peu de temps d'un moment assez statique à quelque chose de très stimulant, ne serait-ce que par la rivalité de projets différents.

MR : Ce premier état statique devait se ressentir à l'École des beaux-arts. Lorsque vous y avez étudié, qu'y enseignait-on ?

JA : C'était une académie traditionnelle en légère mutation. Les professeurs qui y enseignaient étaient des gens tout à fait respectables, très enthousiastes et très dédiés à ce qu'il s'y passait, mais ils étaient dans le fond héritiers d'une école dont les structures étaient traditionnelles. Il était donc difficile de les transformer sans les transformer radicalement. L'exemple typique est l'Ecole [cantonale] d'art de Lausanne qui, en prenant un nouveau directeur, a changé du tout au tout du jour au lendemain. A Genève, cela s'est plutôt passé par étapes, en engageant des enseignants différents comme les Defraoui [Silvie et Chérif Defraoui], qui ont insufflé une nouvelle vision, également en raison du changement d'époque. Moi, j'y étais juste avant 1968. 1968 a changé beaucoup de choses également dans ce genre de structure. Je suis ensuite allé voir les ateliers parce qu'il y avait de jeunes artistes qui travaillaient, qui étaient des amis. Ou j'y suis peut-être allé pour des jurys ou des consultations de je ne sais quel ordre. Ce n'était pas du tout la même école que j'avais fréquentée en tant qu'élève, cela n'avait plus rien à voir. Je pense que l'Ecole dans sa transformation, par étapes aussi, a eu une influence sur la scène locale, importante. Il y a d'ailleurs eu de très bons échanges entre cette Ecole et les différentes institutions, et plus spécifiquement avec le Centre d'art contemporain. Il y a vraiment eu un échange fort parce qu'il y avait une écoute de part et d'autre.

MR : L'une et l'autre s'influençaient mutuellement.

JA : Nous parlons ici tout de même des années 1970, cela est bien dans les années 1970 qu'il y a eu ce type d'échange.

MR : Durant ces années 1970, Monsieur Jean-Luc Daval a été nommé Doyen de cette nouvelle Ecole des beaux-arts, renommée Ecole supérieure d'art visuel. Monsieur Daval travaillait également pour la maison d'édition Albert Skira et a publié, de 1975 à 1980, la revue *Art Actuel Skira Annuel*. Est-ce qu'il s'agissait, durant ces années 1970, d'un ouvrage influent, important ?

JA : Chacun aura un avis différent et ils seront tous légitimes. Je ne pense pas que cela a eu la moindre influence. En ce qui me concerne, je pense que c'était déjà quelque chose qui était en décalage par rapport à mes intérêts, les intérêts des artistes avec lesquels je travaillais. Je pense que cela est un peu compliqué parce que, dans le fond, les Editions Skira étaient en fin de course, en tant qu'Editions Skira de Genève. Cela allait ensuite devenir une autre édition en quelque sorte. Jean-Luc Daval avait une certaine liberté pour faire cet annuaire, c'était intéressant. C'était intéressant parce que c'était paradoxal, il parlait d'un art vivant ou jeune par rapport à des éditions qui célébraient plutôt un art moderne établi. Il s'agissait donc un peu d'un paradoxe éditorial en quelque sorte. Lui-même avait peut-être une vision qui se voulait ouverte, mais qui dans le fond était conservatrice par rapport à l'institution dans laquelle il travaillait, les Editions Skira. Même à l'Ecole des beaux-arts, c'était quelqu'un d'ouvert, mais héritier tout de même d'un système qui était assez rigide, je pense. Dans le fond, j'avais très peu d'échanges et avec lui et avec le milieu où il y avait résonance par rapport à ce qu'il représentait en quelque sorte. Enfin, c'est comme cela que je m'en souviens, peut-être que ma mémoire me trahit aussi, cela est difficile à dire. Cependant, pour être honnête, c'était un monde à part, c'était quelque chose avec lequel j'avais très peu de correspondances. Les activités ; bien sûr qu'il venait voir ce que nous faisions à Ecart, qu'il s'y intéressait, qu'un certain nombre d'artistes avec lesquels nous avons travaillé ont été représentés dans

cet *Annuel* ou sont allés visiter l'Ecole des beaux-arts. Je pense que l'Ecole, sous son égide, a fait un saut en avant dans cette réforme de l'Ecole, mais qu'elle en a fait d'autres de plus grande ampleur encore par la suite. C'est le temps qui a voulu cela, je n'incrimine pas les personnalités impliquées, c'est simplement que les choses se sont engagées d'une manière ou d'une autre et qui ont été différentes.

L'Ecole des beaux-arts, à l'époque de Daval, la partie Beaux-Arts, parce que lui venait en fait de la partie des arts décoratifs, qui était séparée à l'époque... Il a donc ensuite été Directeur général. Je pense que l'ouverture qu'ont amenée Silvie et Chérif Defraoui dans cette Ecole a été décisive, il y a eu d'autres personnes aussi par la suite, même certains de leurs étudiants, comme Jean Burle. Certains des étudiants ont défini une activité qui a été reconnue publiquement aussi, cela a donc entraîné un va-et-vient entre l'Ecole et les activités des autres acteurs de la scène artistique à Genève ou en Suisse romande. Cela a donc fait écho de part et d'autre, mais, je ne voudrais pas me tromper, je n'ai pas l'impression que sur le plan purement local, ces activités-là, dans le fond plus institutionnalisées, comme les activités de l'*Annuel* Skira de Jean-Luc Daval ou ce genre de choses, qui étaient des épiphénomènes dans un milieu peut-être établi, ont fait autre chose que de bouger ce milieu établi. Cela a peut-être été beaucoup plus important que je ne l'imagine et nous, dans le fond, nous ne nous y sommes pas intéressés directement.

MR : Justement, pour en revenir au groupe Ecart, vous avez tout à l'heure mentionné le groupe Bois. Pourriez-vous me résumer comment la collaboration avec Monsieur Claude Rychner et Monsieur Patrick Lucchini s'est mise sur pied ?

JA : En fait, nous parlions du groupe Bois parce que c'était le nom de notre enseignant de dessin au Collège Calvin. Ces amis d'école, ce groupe qui allait devenir le groupe Bois, étaient vraiment des amis de classe avec qui nous avons fait plein de choses. Nous nous sommes reconnus comme étant intéressés par les mêmes choses. Ces mêmes choses pouvaient être faire de l'aviron, des excursions à vélo ou de l'art. Chacun entraînait l'un et l'autre dans la direction qui l'intéressait. Dans le fond, à cette époque-là, nous nous sommes rencontrés vers douze, treize ans, c'est-à-dire très tôt, chacun a plus ou moins entraîné les autres dans le domaine qui le fascinait. Comme moi apparemment j'étais atteint d'une fièvre grave dans le domaine qui allait occuper toute ma vie par la suite, j'ai pu assez facilement les entraîner dans ces activités-là alors que ce n'était pas...

MR : Ce n'était pas l'idée de base à l'origine.

JA : Voilà, et beaucoup n'avait aucune « culture » dans ce domaine-là. Moi, par hasard, j'avais vu un certain nombre de choses très jeune, dans des musées, j'étais allé dans des concerts de musique contemporaine. Je ne sais pas très bien comment cela s'est fait, mais j'ai entraîné les autres dans ce domaine-là, comme les autres m'ont entraîné dans d'autres choses. Cet intérêt-là a été suivi très vite, très jeune, adolescent, pour finir autour du peintre Luc Bois qui était notre enseignant de dessin. Nous avons commencé à nous réunir pour échanger des idées ou même faire des performances, ou des activités, que nous appelions « atelier dans l'atelier » de cet artiste et, ici et là, nous faisons ce que nous appelions des camps de recherche. Nous sommes allés dans le Jura, là nous étions un peu plus âgés, seize, dix-sept ans. Nous avons commencé à faire des choses où pendant quelques mois nous nous spécialisons, avec un terrain d'entente, comme par exemple travailler sur les

activités dans le froid et la neige ou sur l'eau, parce que nous faisons de l'aviron, cela était donc pour nous complètement naturel. Toutes ces activités étaient « discrètes », c'est-à-dire qu'elles n'étaient pas annoncées publiquement. Parfois, nous invitions des gens qui ne faisaient pas partie de notre groupe d'amis à y participer et qui, parfois, étaient des acteurs culturels qui existaient comme les gens de groupe de théâtre qui travaillaient avec nous sur certains projets, mais cela n'était jamais déclaré publiquement jusqu'en 1969 lorsque nous avons décidé de faire ce festival de happenings qui s'est appelé *Ecart* [*Ecart Happening Festival*, Genève, caves de l'Hôtel Richemont, 18.11 - 3.12.1969]. Cela s'est appelé *Ecart* en partie parce que c'était un écart par rapport à notre activité « discrète ». Evidemment, le nom « Ecart » était fédérateur de mille interprétations possibles, ne serait-ce que parce qu'il incorporait le mot art dans le terme lui-même. Nous avons donc organisé en 1969 ce festival intitulé *Ecart* qui a été dirigé par les mêmes personnes formant ce groupe Bois, qui était un groupe d'amis, un groupe de collégiens, qui d'une part faisait de l'aviron et d'autre part réalisait des activités, qui allait voir les concerts dieu sait où ou organisait des manifestations para-artistiques, également dans le cadre du club d'aviron sous un autre intitulé, le groupe Bolli, Max Bolli, qui était un personnage mythique pour nous, que nous avons construit autour de quelqu'un qui existe réellement. Lorsque nous avons participé à des régates d'aviron à Zurich, à côté de notre hôtel, il y avait une auto-école dirigée par Max Bolli, apparemment, et dans la vitrine de l'auto-école, il n'y avait que des photographies d'accident. Nous avons trouvé ce paradoxe absolument riche et l'avons donc complètement exploité. En fait, l'enchaînement naturel a été, en partie par le fait que ces idées-là me sont venues lors de mon séjour prolongé en prison... Je me suis donc dit que nous allions activer nos projets d'une manière peut-être plus organisée et avec une idée de les confronter à un public en quelque sorte convoqué. Le festival *Ecart* en 1969 a été annoncé publiquement, il y a d'ailleurs un monde fou qui est venu. Cela a eu lieu dans les caves libérées de l'Hôtel Richemont. Mon père était parti en vacances pour ne pas voir ce qu'il se passait. Nous en avons donc profité pendant quinze jours pour proposer un programme de happenings qui était ouvert, qui était en partie réorganisé jour après jour en fonction du public qui venait. Cela a été, dans le fond, le point de départ de toutes les activités d'Ecart qui ont suivi, c'est-à-dire l'idée de créer un lieu qui soit permanent, de faire une galerie, et pouvoir annoncer ce que nous faisons dans la galerie, d'ouvrir une imprimerie parce qu'à l'époque, il n'y avait pas les moyens que nous avons aujourd'hui pour diffuser les informations, cela était très difficile et très coûteux. Nous nous sommes donc dit que si nous ouvrons une imprimerie réelle, nous pouvions la subventionner par des travaux commerciaux qui nous permettraient de payer nos cartons d'invitation et nos envois de cartons. Dans la foulée, puisque nous faisons cela, nous pouvions aussi faire des livres avec des artistes, nous invitions donc des artistes pour faire des projets d'édition, de publication. Cela a donc été le début de toute une activité de cet ordre. Il s'agissait donc d'un plan qui était probablement pensé, mais aussi réactif par rapport à une situation donnée, c'est-à-dire que nous sommes passés d'une activité d'amis d'école à une activité d'échanges avec un public alors que nous n'y avons sans doute pas pensé au départ, dans cette perspective-là.

MR : Pourquoi avoir choisi le terme de « galerie » ?

JA : Je pense que l'idée au départ n'était pas une galerie dans le sens premier du terme, peut-être que nous l'imaginions à l'époque comme une galerie commerciale,

c'est-à-dire un lieu d'exposition et de vente en quelque sorte. Nous avons choisi ce terme simplement parce que c'était le terme usuel d'un lieu permanent qui avait pignon sur rue et qui exposait des choses de manière régulière. Nous trouvions sans doute que les autres termes disponibles, notamment « centre d'art » ou quoi que ce soit d'autre, n'avaient pas tellement lieu d'être parce que nous avions une activité privée qui était la nôtre, nous ne cherchions pas du tout à fédérer cela au niveau d'une institution, ou même d'une para-institution. Je pense que c'était logique pour le Centre d'art contemporain qui est une forme adaptée de ce que l'on connaissait en Suisse allemande comme la *Kunsthalle*. Nous, nous voulions simplement avoir un lieu d'exposition. Quel autre terme était disponible à part celui de « galerie » ? Dans la galerie, il y avait Ecart/Books, qui était une librairie, il y avait Ecart Publications, qui était dans la cave au-dessous, où nous imprimions les livres, il y avait Ecart Performance Group parce que nous faisons nous-mêmes des sortes de happening. Si quelqu'un voulait en réaliser, puisque c'était quelque chose que nous connaissions et qui nous intéressait, nous pouvions les assister ou leur fournir les moyens nécessaires pour réaliser une performance publique, d'où le Ecart Performance Group. Il y avait tous ces avatars de la même activité qui était, dans le fond, un système de services pour réaliser ce que nous voulions, comme nous le voulions, sans autre a priori que celui de rendre disponible et de communiquer le projet. Bien entendu, la galerie ne fonctionnait pas du tout comme une galerie commerciale. Il nous est arrivé de vendre des choses, mais cela était très rare et si nous vendions des choses, nous remettions le produit de cette vente aux artistes concernés, si celle-ci avait lieu, mais nous ne faisons pas de la prospection pour la vente.

MR : Vous n'aviez donc pas un groupe d'artistes que vous représentiez régulièrement ?

JA : Non, pas du tout, absolument pas. Au tout début, quand nous faisons nos éditions de livres plutôt qu'autres choses, nous allions à la Foire du livre de Francfort qui est une foire immense. Il y avait une petite section plutôt consacrée aux activités artistiques. Nous allions là avec nos petites brochures, nous en avions trois ou quatre au début. Nous avons ensuite continué à y aller et un jour je me suis dit : « Puisque nous faisons cela, est-ce que nous ne pourrions pas avoir rien qu'une table à la foire de Bâle, qui était encore petite à l'époque, relativement petite, pour présenter ces livres. » A la foire de Bâle, on nous a dit : « Oui, non, peut-être pas, enfin, ce n'est pas le genre de chose... » Puis, de fil en aiguille, ils ont dit : « Oui, pourquoi pas, nous vous trouverons bien une table. » Un stand à la Foire du livre de Francfort coûtait 500 Deutsche Marks de l'époque. Nous nous sommes donc demandé : « Est-ce qu'il y a quelque chose d'équivalent possible parce que nous sommes éditeur d'art en Suisse ? » et dans le fond, cela semblait approprié. En ce qui me concerne, je m'étais rendu de temps en temps à la foire de Bâle comme artiste qui exposait chez Marika Malacorda. Au moment de venir avec nos petites publications et cette table, ils nous ont dit : « Il y a un stand qui vient de se libérer, il y a une galerie qui vient de renoncer, nous n'avons pas de temps, prenez cet espace. » Comme il s'agissait d'un espace de stand de galerie, j'ai immédiatement téléphoné à des amis pour leur dire : « Ecoutez, nous allons faire une exposition tous les jours, nous allons changer tous les jours. » C'est comme cela que nous avons commencé nos activités Ecart à la foire de Bâle parce que l'année suivante, quand j'ai redemandé la table, ils ont dit : « Non, non, mais c'était très bien ce que vous

avez fait dans l'espace. » Cela est devenu une tradition, encore aujourd'hui, j'ai un espace à la foire de Bâle sous le nom d'Ecart, où je choisis d'exposer un artiste ou un autre. Nous n'exposons jamais nous-mêmes, il s'agissait toujours d'un invité, soit un artiste que nous trouvions important, qui n'était plus représenté ou un peu oublié, soit au contraire un jeune artiste qui n'était pas exposé par une galerie. Cela était de nouveau pensé comme une activité d'information ou de projet et intriguait les gens parce qu'il s'agissait d'un contexte éminemment commercial, surtout à ce moment-là. Peu à peu, je suis devenu un artiste repéré en tant qu'artiste et les gens se disaient que si j'exposais quelqu'un, cela signifiait qu'il y avait quelque chose à voir. Il y a donc beaucoup de gens qui ont voulu acheter ces pièces et nous en avons vendues, mais de nouveau complètement au profit de l'artiste. Nous financions le stand autrement, c'était généralement moi qui m'en chargeais, en vendant des pièces dans l'autre galerie [Galerie Marika Malacorda], à la foire de Bâle. Il s'agissait d'une activité étrangement non lucrative dans une situation qui est complètement lucrative. Ces paradoxes m'amusaient beaucoup et m'amuse toujours, je le fais toujours.

MR : J'aurais été curieuse de savoir quel était le public de cette Galerie-librairie Ecart. Qui venait acheter des livres ?

JA : Cela a changé énormément, bien sûr. Lorsque nous avons ouvert la galerie avec pignon sur rue à Genève, nous l'avons ouverte avec...

MR : à la rue Philippe-Plantamour, est-ce bien correct ?

JA : A la rue Plantamour, en 1972. Nous l'avons ouverte en 1972 avec des performances et des happenings. De 1972 à 1980, elle a été ouverte à la rue Plantamour et ensuite, elle a été installée à rue d'Italie, où le Centre d'art contemporain a déménagé. Au début, nous étions séparés et c'est là que nous avons organisé l'exposition [Andy] Warhol, justement en même temps que le Centre présentait également une exposition de Warhol. Ensuite, l'espace où nous étions a été enlevé de la location, nous avons donc été incorporés directement au Centre d'art contemporain, qui par la suite a déménagé dans l'ancien Palais des Expositions. A ce moment-là, nous avons arrêté. Le public, cela est difficile à dire. Dans le fond, il n'y avait pas de public défini comme tel. Lorsque nous avons ouvert à la rue Plantamour de manière régulière, en 1973, et ensuite durant les années suivantes, il s'agissait au départ de gens qui nous connaissaient, des amis. Notre public était un peu à l'image de notre groupe, c'est-à-dire qu'il y avait autant des amis rameurs de la société de nautique que des étudiants de l'Ecole des beaux-arts, que Adelina von Fürstenberg, qui à l'époque s'appelait peut-être encore Cüberyan, enfin plein de gens comme cela. Il s'agissait plutôt de relations d'amis, mais comme c'était une galerie assez grande finalement pour Genève, avec de grandes vitrines et que ce n'était pas dans la vieille ville, à l'époque les activités artistiques se situaient plutôt dans cette zone-là, il y avait aussi un autre public qui passait devant les vitrines, les gens rentraient sans autre, par curiosité. Nous avons donc acquis un public local, du quartier, qui est un quartier mixte, composé d'une part des gens du quai et des grands hôtels qui passaient et d'autre part de ceux que l'on appelle à Genève les Pâquisards. Il s'agissait d'un public de passants qui n'avaient aucun *background* culturel par rapport aux choses que nous exposions, ils venaient tout à fait naturellement. A un moment, nous avons eu un autre atelier, tout près, dans lequel se trouvait un atelier de sérigraphie et où nous avons aussi fait des

happenings, ou nous invitions des artistes pour les faire, pour des programmes. Il y avait donc une intention locale, il y avait à ce moment-là, puisque l'Ecole des beaux-arts avait commencé à bien évoluer, beaucoup d'étudiants de l'Ecole des beaux-arts parce que nous étions amis avec certains des enseignants. Certains des élèves, des étudiants, des gens qui allaient au Centre d'art contemporain venaient donc nous voir aussi et le public s'est transformé très vite. Il y a eu de plus en plus de personnes, même des personnes que je ne soupçonnais pas. Je viens de voir un artiste, qui doit avoir mon âge ou qui est même plus âgé, qui est Sud-Américain, Italien d'origine, mais qui vit à Genève, de la bonne société comme on aurait dit à l'époque, c'est quelqu'un qui a vu, pas tout, mais beaucoup de choses que nous avons faites, quelqu'un avec qui je n'ai, en vérité, aucun contact. Il s'agit d'un artiste qui est proche du milieu du groupe d'art cinétique argentin et vénézuélien, des gens qui voyaient ce que nous faisons, mais que nous ne connaissions pas.

MR : Cela a donc dépassé le stade du cercle d'amis, des connaissances.

JA : Absolument, très vite en fait, beaucoup plus vite que nous ne l'aurions jamais pensé, parce qu'aujourd'hui, quand je rencontre des gens, ils me disent : « Ah oui, nous sommes passés là, nous avons vu ça. » Je ne me rendais pas compte de cela, malgré le fait qu'il y avait cette attitude plutôt conviviale puisque nous passions effectivement le plus clair de notre temps, quand la galerie était ouverte, parce que le soir nous imprimions les livres, dans la partie librairie de la galerie où nous buvions le thé entre amis et avec les gens qui venaient, nous passions notre temps à discuter de choses et d'autres et éventuellement, si quelqu'un voyait un livre, je disais : « Si cela vous intéresse, je suis sûr que j'arrive à trouver d'autres choses dans ce domaine-là ». Nous commandions ensuite, il y avait une activité d'échanges en quelque sorte. Cela s'est produit avec beaucoup de gens dont, entre-temps, je ne me souviens plus ou que j'ai perdu de vue et qui ont suivi leur propre parcours. De temps en temps, ils réapparaissent et je me rends compte qu'il y avait un lien très continu et que cela est donc devenu quelque chose de... Ce n'était pas un épiphénomène, cela a été quelque chose de beaucoup plus fondamental que ce que je pensais et il y a eu d'autres groupes qui se sont formés à la même époque à Genève, il y en a bien eu une dizaine depuis l'époque où nous avons commencé les activités d'Ecart jusqu'à la fin du groupe en tant que tel. Cela a donc été un modèle logique. Je ne dis pas que c'est nous qui avons fourni le modèle, je pense que c'est un modèle de l'époque assez naturel et beaucoup d'autres artistes ont créé des espaces similaires pour un temps plus ou moins long.

MR : Il y a, notamment, l'exemple des Messageries Associées qui ont repris la Galerie Gaëtan.

JA : Il y avait le groupe Dioptré, il y en a eu beaucoup en fait. Il y en a eu d'autres que je connais moins bien, que les gens me citent aujourd'hui et qui avaient leur propre résonance. Il s'agissait également d'une réponse, d'une part parce que c'était une nécessité en raison du déficit de ce genre de choses auparavant, mais aussi parce que c'était dans l'air du temps. Je veux dire que le fait de prendre l'initiative d'un projet, de le réaliser et de le partager, c'était quelque chose de très typique de la fin des années 1960 et du début des années 1970, ou des années 1970 en général.

MR : Pour en revenir à votre influence, l'influence de la librairie Ecart surtout, il est vrai que plusieurs personnes que j'ai interviewées ont mentionné l'importance que vous avez eue pour l'Ecole des beaux-arts, pour les étudiants qui trouvaient dans votre librairie certaines revues d'art américaines qui n'étaient disponibles nulle part ailleurs. Monsieur Rainer Michael Mason m'a raconté qu'à un certain moment, vous avez même fait don de certains bouquins, de certaines revues à la Bibliothèque d'art et d'archéologie.

JA : Il y avait deux choses. D'abord, effectivement, par la force des choses, parce que commercialement ce genre de publication n'est pas vraiment viable, les librairies ne distribuaient pas ce genre de choses, d'autant plus qu'il y avait une grande partie de ces publications qui n'étaient pas en langue française. Cela [la librairie Ecart] était un tremplin pour pouvoir mettre ces choses-là à disposition. Très tôt, Charles Goerg, donc avant Rainer, m'a contacté et m'a dit : « Cela est très intéressant » parce que lui était un esprit curieux. Il m'a expliqué que la Bibliothèque d'art et d'archéologie devait acquérir un certain nombre de choses et m'a dit : « Venez me voir chaque mois ou chaque trois mois avec une sélection des choses que vous pensez pouvoir intéresser la Bibliothèque. Nous avons un fonds d'acquisition pour ces choses-là. » Je faisais donc une certaine présélection de choses qu'il voulait voir. En fait, cela était une excuse pour lui afin de faire la revue de ces choses parce que cela l'intéressait. Nous passions alors une heure ou deux dans son bureau, au Cabinet des estampes à l'époque, et il regardait ces différentes publications. Pour le bien-fondé de la sélection, il y avait toujours deux ou trois livres qu'il ne retenait pas, mais il prenait quasiment tout automatiquement. Il s'agissait donc de ventes à la Bibliothèque d'art et d'archéologie. Il y avait aussi dans ce sens-là l'engagement d'abonnement à un certain nombre de revues, tout à fait confidentiel. Parfois, cela était un problème pour la Bibliothèque parce que certaines revues avaient un numéro et ils me relançaient chaque deux mois pour me dire : « Mais quand vient le deuxième numéro ? » et je répondais : « Vous savez, il n'y aura peut-être jamais de deuxième numéro. » Evidemment, pour eux, cela n'entrait pas dans la catégorie typique des revues d'art, bien qu'il y ait toujours eu des choses comme celles-ci. J'étais donc devenu un fournisseur automatique, en quelque sorte, de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et j'augmentais ces fournitures de nombreuses autres choses que l'on nous envoyait car je pensais que cela était intéressant de les rendre disponibles à travers la Bibliothèque d'art et d'archéologie. A l'époque, tout ce qui sortait de notre librairie avait un tampon qui disait que cela provenait de ces librairies, comme d'ailleurs les gens faisaient à l'époque. Ainsi, encore aujourd'hui, des gens me disent : « J'ai emprunté un livre à la Bibliothèque et l'on voit que cela venait d'Ecart ». Pendant longtemps après la fermeture de notre librairie, ils se sont arrangés pour le suivi des petites revues quand elles existaient encore ou pour en trouver de nouvelles. Dans le fond, au tout début, les gens de la Bibliothèque n'avaient pas l'habitude de ce genre de publication et c'était bien parce que Charles Goerg, ou Rainer ensuite, poussait à l'achat de ces choses-là, par le biais de notre sélection, cela arrivait à la Bibliothèque. Ils sont ensuite entrés dans des conventions de bibliothécaires avec le monde entier, ils parlaient de leur catalogue et les gens disaient : « Ah mais c'est formidable, vous avez cela, c'est incroyable, peu de bibliothèques ont cela, c'est exemplaire ! » Ils se sont donc sentis très fiers d'être les porte-paroles de ce genre de choses parce qu'il n'y avait pas d'autres exemples fréquents de bibliothèques officielles qui avaient acquis ce genre de livres un peu plus confidentiels. Tout cela a beaucoup changé, c'était une autre époque.

Aujourd'hui, je pense que le support naturel d'un livre est électronique, on est donc dans un autre monde.

MR : C'est une autre histoire, tout à fait. Ecart a donc fonctionné à la fois comme imprimeur, éditeur et à la fois comme diffuseur de ces revues que vous avez évoquées ?

JA : Oui. Il y avait en effet Ecart Publications qui produisait des livres, en tant qu'éditeur. Nous imprimions aussi des livres pour d'autres personnes puisque nous avions acquis le *know-how* pour imprimer, à la façon dont on imprimait à l'époque, et comme je le disais tout à l'heure, il s'agissait à l'origine d'un projet économique parce qu'il n'était pas possible de faire imprimer ailleurs. Ce qui s'appelait Ecart/Books était, en fait, une librairie, presque dans le sens traditionnel du terme, si ce n'est que nous ne faisons pas partie de la société des libraires, ou de je ne sais quoi. Nous fonctionnions de deux manières parce que d'une part, à cause de mon intérêt... Vous voyez comme nous sommes ici [*l'atelier de John M Armleder à Genève*], il y a des milliers de livres. Je m'intéressais donc aux éditeurs, en général, plus ou moins confidentiels et même à des éditeurs qu'on appellerait *mainstream*, qui n'étaient pas diffusés chez nous, je m'arrangeais pour commander des ouvrages qu'ils éditaient dans la mesure où cela était possible. Pour certains éditeurs, il fallait passer à travers des sociétés de distribution. Cela était donc pour nous un monde étranger à notre façon de voir les choses. Nous avons essentiellement des livres d'éditeurs indépendants ou confidentiels du monde entier et je pense que cela incitait d'autres gens à se rendre compte que le fait d'éditer un livre n'était pas une chose si difficile que cela. Cela était tout à fait possible. C'est la raison pour laquelle nous faisons nos propres livres et qu'il y avait parfois des gens qui venaient vers nous et disaient : « Si vous avez fait ce livre, est-ce que vous pouvez en faire un pour nous ? » Nous sommes donc devenus producteur de livres pour d'autres petits éditeurs. Bien sûr, cela était toujours plus ou moins confidentiel parce que nous, nous avons l'impression de faire des éditions qui étaient très petites. Quand nous faisons deux cent cinquante exemplaires, nous disions que c'était très peu, nous allions jusqu'à mille cinq cents ou deux mille cinq cents. Aujourd'hui, quand on regarde les éditeurs de livres, cela représente plus ou moins les chiffres d'éditeurs établis parce que le système de l'édition a également complètement changé. Nous avons donc effectivement fait cela et comme il y avait un certain nombre d'éditeurs du même genre dans le monde entier, avec lesquels nous correspondions, il y avait des échanges qui se faisaient, tous avaient plus ou moins le même réseau de distribution, de personne à personne en quelque sorte. Ainsi, les choses que nous faisons ici réapparaissaient dans le monde entier. Alors, de temps en temps, je me ballade dans des librairies invraisemblables dans le monde et tout à coup, je vois des livres que nous avons édités dans les années 1970. De la même manière, de temps en temps, je rencontre des gens qui me disent : « Nous étions à Ecart en, je ne sais pas, 1977. Sur le troisième rayon à gauche, il y avait un livre que j'aurais absolument voulu avoir, je ne le trouve plus. Est-ce vous l'avez encore ? » Cela est absolument étonnant. Cela était donc quelque chose de très singulier et créait également une sorte de communauté d'esprit qui était, je pense, importante à l'époque.

MR : Sauf erreur, la galerie a fermé ses portes en 1980 et la librairie, quant à elle, est restée à la rue d'Italie jusqu'en 1983. Quelles ont ensuite été les raisons qui ont

causé la fin des lieux ? Je ne parle pas de « fin des activités » puisque celles-ci se sont poursuivies.

JA : Oui et non, en fait. La raison a été essentiellement parce que le groupe en tant que tel a cessé d'exister, cela parce qu'il était constitué de gens qui n'étaient pas nécessairement des artistes, ce que certains sont devenus. Chacun est parti dans ses activités familiales et professionnelles, nous avons donc eu moins de disponibilité, et puis tout le monde vieillit. De plus, en ce qui concerne l'activité du groupe, cela a cessé d'exister à la fin des années 1970. Ensuite, cela a été plus ou moins moi tout seul qui me suis occupé des activités. Le groupe en tant que tel, en tant que groupe d'amis, nous nous voyons toujours, en tout cas certains, ce n'est plus la même raison d'être en quelque sorte, cela est devenu de plus en plus moi qui me suis occupé de cela ou ai invité quelqu'un pour le faire, comme je continue à le faire aujourd'hui avec le stand à la foire de Bâle. Toutefois, aujourd'hui, je le fais également avec ma compagne [Mai-Thu Perret] qui est aussi une artiste, ou avec d'autres gens, nous pouvons faire un projet et continuer, mais cela n'a rien à voir avec les activités du groupe Ecart, même si cela continue à s'appeler « Ecart ».

Dans le fond, le groupe en tant que tel, à part les relations d'amitié, n'existe plus vraiment, sauf si tout à coup, je vois une opportunité pour faire quelque chose sous le nom d'Ecart. Dans ce cas, je peux très bien téléphoner à tout le monde et tout le monde se dit : « Ah, c'est formidable, nous le faisons ! » Il y a donc une espèce de disponibilité comme il y avait au départ parce qu'il n'y avait pas d'attitudes préconçues dans les activités d'Ecart, nous ne sommes jamais partis d'un programme puisque nous sommes partis d'un lien d'amitié, d'école en fait, et c'est toujours cela qui constitue le lien réel, cela n'a jamais été un projet théorique comme cela a été le cas de beaucoup d'artistes de cette époque, avec lesquels nous avons des correspondances. Ils avaient tous un programme artistique extrêmement défini. Dans notre cas, cela n'a jamais existé. A part notre lien, peut-être, avec les artistes de Fluxus et ce côté joueur qui, justement, exclut au fond un système théorique restrictif. Cela était donc constitué de manière très différente. Etrangement, parce qu'il n'y avait pas de programme, cela a également duré plus longtemps que la plupart des groupes parce qu'en tant que groupe, il a malgré tout existé pendant une dizaine, une quinzaine d'années. C'est assez long. La plupart des groupes duraient trois, quatre ans, avec des attitudes beaucoup plus militantes en quelque sorte. C'est normal que cela se dissout à un moment donné parce qu'il y a dissension interne, ou je ne sais quoi. Dans notre cas, nous étions protégés de toute idée de dissension parce qu'il n'y avait pas d'adhésion de cet ordre-là, il s'agissait simplement d'une affinité en quelque sorte. Cela s'est donc arrêté en tant que producteur sous l'égide d'Ecart absolument naturellement parce que tout le monde est parti dans sa direction existentielle, de vie. Je pense aussi que cela n'a plus raison d'être parce que si nous avions voulu continuer coûte que coûte, nous serions devenus d'anciens combattants, nous serions devenus limités par la définition de ce qui ne l'était pas au départ. Cela se définit, cela se sclérose de cette manière-là, c'est quelque chose qui ne nous intéressait absolument pas. Il s'est donc agi d'une fin assez naturelle correspondant à la naissance assez naturelle du groupe. Ce n'est pas forcément la manière dont nous étions perçus au début. Il est vrai que quand nous avons créé la galerie, les gens pensaient que nous avions une identité extrêmement militante, alors que cela n'a jamais été le cas. Les gens nous voyaient parfois comme étant les porte-paroles de quelque chose de différent, voire de contestataire par rapport à d'autres, en quelque sorte. Cette idée-là ne nous a jamais stimulés. Notre propos

était simplement de mettre à disposition quelque chose qui nous intéressait et si nous le mettions à disposition, nous en avions nous-mêmes une expérience plus grande, c'est-à-dire aller à Düsseldorf ou à New York ou je ne sais où pour voir quelque chose. Cela est une chose de le faire soi-même, cela est une autre chose. De plus, cela était dans le fond relativement facile à l'époque de le faire avec ces gens-là. Je pense qu'aujourd'hui les moyens électroniques, Internet permettent aux gens de travailler avec les autres gens facilement. Il y a peut-être ce type d'échange, mais c'est beaucoup plus immatériel à cause du support en quelque sorte. Au départ, cela peut provoquer également d'autres choses, je ne sais pas, je n'ai pas d'apriori dans ce sens-là. Cependant, à l'époque effectivement, cela était assez fascinant d'imaginer, rétrospectivement parce qu'à l'époque cela ne nous frappait pas du tout, que l'on pouvait envoyer une carte postale à [Andy] Warhol ou à [Joseph] Beuys ou à n'importe qui, sans qu'il y ait des frontières infranchissables pour entrer en contact avec, personnes qui aujourd'hui nous semblent être des artistes tellement établis. Nous disions : « Nous avons envie de faire cela. » et trois jours plus tard, ils nous envoyaient leur interprétation de ce dont nous parlions. Il y avait donc cet échange-là parce que, au fond, le monde, la plateforme sur laquelle nous étions actifs était beaucoup plus petite. Aujourd'hui, cela est beaucoup plus grand, beaucoup plus concurrentiel et il y a également des débouchés qui n'existaient simplement pas à l'époque. Chez les artistes établis, quand je parle de Warhol, de Beuys, ils étaient déjà des artistes très établis, ils étaient déjà sollicités par ce que l'on appellerait aujourd'hui un marché, et encore, quand on parlait d'un marché à l'époque, il s'agissait d'un marché qui n'avait rien à voir avec celui que l'on a très vite connu ensuite. C'est dans les années 1980 que cela change et ensuite, cela se démultiplie. A l'époque donc, on se disait que tel ou tel artiste était un artiste intouchable. Or, en vérité, nous lui envoyions une carte postale et il venait. Aujourd'hui, c'est un autre système, ce n'est pas vraiment comparable parce que il y a tellement plus de gens qui sont impliqués et les résonances sont différentes. L'idée que ce que l'on fait peut être collectionné par des gens qu'on ne connaît pas, qu'on ne connaîtra jamais, que cela pourra être revendu dans une maison de vente aux enchères, était une chose qui ne nous venait même pas à l'esprit, cela existait peut-être, mais nous ne le percevions même pas parce que cela nous échappait complètement. Effectivement, par rapport à la question de l'*Annuel* de Jean-Luc Daval, c'est quelque chose qui mettait le doigt sur un élément de cet ordre-là, qui préexistait en fait. C'est peut-être pour cela que cela ne nous intéressait pas, pas vraiment, parce que c'était un monde qui ne semblait pas nous concerner du tout. Ce type de distribution-là, non qu'elle ne soit pas légitime ou fausse ou quoi que ce soit, n'est pas un problème moral. Nous y voyions simplement une dynamique autre qui ne nous concernait pas en fait.

MR : C'est-à-dire une dynamique plus proche d'un marché de l'art ?

JA : D'un autre type de société qui était encore très petit, mais il s'agit d'autres tenants et aboutissants. De toute façon, cela se confond ensuite, on rentre dans une société différente, très vite, justement à partir des années 1980 pour le moins, on se rend compte que ces divisions de genre n'existent pas. Au tout début, avant l'histoire de la Foire du livre de Francfort, je me rappelle qu'il était question que nous fassions un stand à la foire de Bâle. Je parle ici du tout début parce que la foire de Bâle est créée en 1968 ou 1969, je ne sais plus, je crois deux, trois ans après, il était question que nous montions un stand et notre projet était précisément de ne rien y mettre et

d'y inscrire que nous n'y mettons rien. Nous ne l'avons jamais fait, je ne sais pas pourquoi, je ne sais comment cela était venu à être élaboré, il s'agissait presque d'une position de non-participation à quelque chose qui nous semblait une démarche ne nous concernant pas, c'est-à-dire celle du marché de l'art, qui était ridicule parce que, dans le fond, le marché de l'art était extrêmement petit, il n'était pas du tout comparable à la manière dont on le perçoit aujourd'hui. Toutefois, dans le fond, cela nous intéressait aussi d'y être présents, de manifester notre présence par une anti-présence en quelque sorte. Comme je l'ai dit, nous ne sommes jamais allés assez loin pour concrétiser ce projet. Aujourd'hui, il y a, et je pense que c'est plutôt un plus, une très grande confusion des genres, aussi intellectuellement parlant, et cela rend bien sûr le discours plus difficile, l'identité de sa position dans ce grand magma beaucoup plus compliquée. Pour un jeune artiste, cela est beaucoup plus compliqué que cela ne l'a été pour nous. Il était question en ce qui nous concerne d'avenues toutes claires, je veux dire la fin des années 1960, que ce soit politiquement, socialement, nous pouvions très vite nous définir, pour l'art cela était dans le fond la même chose. Tout était forcément lié, il y avait donc un texte préétabli pour se positionner qui était largement affiché. Je pense que pour quelqu'un de plus jeune aujourd'hui cela est beaucoup plus complexe.

MR : Oui, il est vrai que dans la pratique comme dans la théorie, le mot d'ordre actuellement est l'interdisciplinarité.

JA : Dans le fond, lorsque j'étais plus jeune, nous croyions inventer des recettes, alors que ces recettes étaient mises à disposition par la situation politique, économique de l'époque. Il s'agit là bien sûr d'une réalité qui est tout de même eurocentriste, nous sommes tous largement des enfants d'après-guerre et nous avons joui du lessivage d'un système hérité comme étant immuable qui s'est autodétruit avec la Guerre mondiale. Quand je suis devenu presque adulte, nous vivions en fait un vacuum. Il y avait un renouvellement clair de l'intelligence par rapport à la société qui était donnée, ce qui a causé les événements de la fin des années 1960 un peu partout dans le monde occidental parce que la tabula rasa ou l'effacement du système étaient en quelque sorte appelés. Ils ont d'ailleurs relativement été réalisés parce qu'en fait, on a rétabli plus ou moins le discours précédent en croyant l'effacer. Pendant l'entre-deux-guerres ou même la guerre, il y a eu sans doute plus de changements radicaux, même inconscients, que dans les années 1960 parce que dans les années 1960, on travaillait avec quelque chose que l'on connaissait en quelque sorte et l'on refaisait le monde, mais au fond, à l'image du monde qu'on avait sous la main. Ce qui est assez normal, c'est toujours comme cela que cela se passe. Par contre, cela était très festif et il y avait des incitations, des textes, des partitions qui étaient donnés. Je pense qu'aujourd'hui, c'est beaucoup plus compliqué dans ce sens-là, et cela a été très rapidement plus compliqué. Cela se termine à la fin des années 1970.

MR : Vous placeriez ce changement à la fin des années 1970, voire au début des années 1980 ?

JA : Oui, pour beaucoup de choses et je pense que l'on a encore vécu une évolution jusqu'au début de ce nouveau siècle où cela a encore changé radicalement. On nous dira tout cela dans deux cents, trois cents ans.

MR : D'autres personnes mèneront d'autres interviews ! Pour en revenir à la scène genevoise, vous avez mentionné la Galerie Marika Malacorda qui vous représentait, qui représentait John M Armleder et non le groupe Ecart, sauf erreur.

JA : Il y a toutefois eu une exposition Ecart [*CHHJLNORUXY / groupe Ecart / John M Armleder, Patrick Lucchini, Claude Rychner / travaux collectifs 1967 - 1978*, Galerie Marika Malacorda, Genève, 7 - 31.12.1978], je crois, et Patrick Lucchini a aussi exposé là-bas.

MR : Vous avez également mentionné la Galerie Sonnabend. Est-ce qu'il y avait certaines institutions ou lieux d'art, autres que le Centre d'art contemporain, avec lesquels vous-même personnellement ou avec Ecart avez entretenu des rapports durant les années 1970 ?

JA : J'espère que ma mémoire ne soit pas trop défaillante. Comme nous en avons parlé tout à l'heure, j'ai eu un très bon contact avec Charles Goerg qui a été d'abord Conservateur aux estampes [Cabinet des estampes] et ensuite au Musée d'art et d'histoire, et par la suite avec Rainer [Michael] Mason. J'avais donc une relation avec le Musée d'art et d'histoire, mais qui lui-même était limité par la définition même de musée et d'institution officielle à Genève. Il y a donc également eu Adelina von Fürstenberg quand elle a créé le Centre d'art contemporain et même avant, quand elle a fait une exposition qui s'appelait *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].

MR : Exposition au Musée Rath.

JA : Pas seulement au Musée Rath.

MR : Oui, au Musée Rath, au Kunstmuseum de Winterthour et à la Villa Malpensata de Lugano.

JA : Ecart y a participé par un happening le jour de l'ouverture, je ne sais plus si cela a toujours été les jours d'ouverture, dans les trois sites. Patrick Lucchini exposait aussi, nous étions donc assez présents et étions très proches d'Adelina, à l'époque déjà. Nous avons exposé, en tout cas moi, je ne sais pas ce qu'il en est pour Lucchini, avec la Galerie Gaëtan à Carouge et avec les Messageries Associées qui ont repris la Galerie Gaëtan comme coopérative d'artistes. J'ai exposé avec Renate Cornu aux Halles de l'Île et [ai participé à] la revue *Halle Sud*, cela était un peu plus tard.

MR : Oui, au milieu des années 1980.

JA : Autrement, j'avais relativement peu de contacts parce que justement les galeries n'étaient pas très ouvertes à ce genre d'activités. Comment s'appelait la personne qui s'occupait de la Galerie Sonnabend ? C'était la femme d'un intellectuel genevois qui était pro-européen. Elle a ensuite ouvert sa galerie près des Bastions... Lui a écrit un fameux livre sur l'Europe. Cela me reviendra. Il y avait par ailleurs des groupes à Lausanne, comme le groupe Impact, qui est plus vieux que le groupe Ecart, une personne qui s'occupait du théâtre et qui écrivait aussi, Franck Jotterand,

aussi à Lausanne. Il y avait comme cela quelque peu des échanges. Enfin bon, Lausanne était aussi beaucoup plus petite, bien qu'ils aient créé l'une des premières foires d'art qui ait existé, au Musée cantonal d'art et d'histoire [Musée cantonal des Beaux-Arts].

MR : Les galeries-pilotes.

JA : Oui voilà, que Lionel Bovier a célébré quand Yves Aupetitallot s'occupait du Musée d'art de Lausanne. Ils ont fait une exposition rétrospective sur l'histoire des galeries d'art pilotes et j'avais justement fait une salle qui évoquait l'histoire des galeries-pilotes. Qu'est-ce qu'il y a pu avoir d'autres que j'oublie ? Il doit y avoir plein d'autres activités. Mais bon, de nouveau, c'était quand même une toute petite ville, avec une plateforme assez petite, disponible pour ce genre d'échange. Comme je l'ai dit, avant que nous ayons la galerie, nous faisons nos activités de manière non-publique, en quelque sorte, peut-être que les lieux les plus publics que nous ayons utilisés ont été la section d'aviron de la société nautique, donc avec un public assez captif. Je pense que dans le livre de Lionel Bovier et compagnie [BOVIER Lionel, CHERIX Christophe (éd.), *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque : Ecart, Genève 1969-1982*, Genève : Musée d'art moderne et contemporain/Cabinet des estampes, 1997], il y a des évocations des différentes émergences des activités d'Ecart, ici à Genève. Dans le fond, il n'y avait pas tellement de surfaces disponibles pour ce genre de choses.

MR : En ce qui concerne les artistes spécifiquement, existait-il à ce moment-là déjà des stars, ou du moins des artistes émergents genevois qui commençaient à se faire connaître ou qui étaient plus importants ?

JA : En dehors de Genève ? Alors, il y a eu un groupe qui nous a précédés, ce n'était d'ailleurs pas exactement un groupe, dont certains membres ont travaillé avec Ecart, il s'agissait de Gerald Minkoff et de Muriel Olesen. Muriel qui était plus jeune, bien sûr. Minkoff avait eu des échanges, bien qu'ils travaillaient tous très indépendamment, avec des artistes comme Hans-Rudolf Huber qui faisait toutes ces choses en monochrome jaune, ou Gianfredo Camesi qui vit au Tessin, et quelques autres, il y en avait plusieurs. Il y avait donc un groupe d'artistes qui ont beaucoup exposé, qu'on a beaucoup vu accrochés à droite et à gauche et qui, de temps en temps, ont été présentés comme représentant la scène locale, notamment par Jean-Christophe Ammann dans une exposition assez importante au Musée de Lucerne où ils étaient confrontés à d'autres artistes, pas uniquement issus de la scène de Genève, mais ils étaient tout de même cinq ou six. Il y avait Gérald Ducimetière, qui a changé de nom entre-temps, il vit maintenant en Angleterre et s'appelle John Aldus. Il y avait un certain nombre d'artistes assez présents à cause, dans le fond, de la petitesse de la plateforme sur laquelle nous pouvions travailler à l'époque, je pense que cela découpait beaucoup la surface d'opération en individus et non en échanges. Il y avait aussi des artistes de Lausanne comme Janos Urban et Jean Otth. Nous avons d'ailleurs monté une exposition avec Minkoff et Jean Otth parce qu'ils étaient, dans le fond, des précurseurs de la vidéo. Ces gens qui ont utilisé des moyens très primitifs, de premières méthodes de cinématographie en vidéo pour faire de l'art, très tôt, en même temps que [Nam June] Paik, ou je ne sais qui. Il y avait donc Jean Otth à Lausanne et Urban, nous ne l'avons pas montré, il était à *Ambiances*, mais je crois que nous ne l'avons jamais présenté à Ecart. Pour

ce qui est de Minkoff, par contre, oui. Ces gens-là étaient donc diffusés, repérés, on connaissait leur travail dans le milieu de l'art de l'époque. Comme je le disais, il s'agissait de plateformes beaucoup plus petites et d'échanges aussi beaucoup plus petits. Ensuite, en même temps que nous ou juste après, il y a eu quelques jeunes artistes qui ont émergé, je pense que la génération la plus présente est celle de Philippe Deléglise, Patricia Plattner qui s'est par la suite plutôt consacrée au cinéma. Juste après eux, il y a eu Christian Floquet et des gens comme cela qui ont été exposés ici et ailleurs, en tout cas en Suisse, mais dans le fond pour une raison ou une autre, l'échange s'est un peu limité à des scènes très spécifiques. Ils ne sont pas devenus ce que vous appelleriez des vedettes internationales. Ce que je crois ne pas être moi-même, alors que certaines personnes imaginent que je le suis. Par contre, il y a eu beaucoup d'artistes comme eux, ce qui a créé une scène locale, il y a donc eu un échange au niveau de la production de l'art vraiment important à partir de là, d'artistes locaux, chacun dans son domaine, et cela a créé une plateforme de discussion qui n'était pas vraiment disponible auparavant. La génération Ducimetière, Camesi, Minkoff et compagnie, dans le fond, avait une telle difficulté à définir son travail ou son lieu de travail pour être reconnue que, dans le fond, le discours se limitait quelque peu à cela. Tandis que plus tard, il y a eu un discours d'échange beaucoup plus grand de par la nature des artistes de l'époque, de la plateforme sur laquelle ils travaillaient, du nombre de personnes impliquées. Cela a donc complètement changé la donne.

MR : Mais une scène genevoise existait bien ?

JA : Une scène réelle, absolument, et dans différents domaines. Il y a eu deux domaines très développés, celui de la vidéo, ils avaient un nom pour cela, je n'arriverai pas à m'en souvenir, qui utilisait des moyens électroniques ou de la vidéo ou d'autres systèmes dans la mise en place du travail. Cela était très actif, en partie sous l'impulsion des Defraoui [Chérif et Silvie Defraoui], je pense, et assez bien représenté et visible à Genève. Un peu simultanément, une scène de peintres, généralement abstraits, dont j'ai fait une exposition chez Art & Public, chez Pierre Huber, une exposition qui s'appelle *Peinture* d'ailleurs [13.10 - 13.11.1993]. Il y a un catalogue de cela, vous ne voyez pas ce que c'est ? C'est beaucoup plus tard.

MR : Non.

JA : Quand Pierre Huber a ouvert sa galerie à la rue des Bains, à l'époque dans la SIP [bâtiment de l'ancienne Société genevoise d'instruments de physique], il avait un espace où il a fait un certain nombre d'expositions.

MR : Dans les années 1990.

JA : Oui, je pense, mais cela évoque tous les artistes qui étaient actifs dans les années 1980, je vais voir si j'ai cela quelque part. C'est une exposition qui s'appelle *Peinture* et qui est à la suite, j'avais fait une exposition. Ah oui, cela donne les dates, cela s'est bien passé dans les années 1980 parce qu'en 1984, j'ai fait l'exposition *Peinture abstraite* dans les anciens locaux de la Galerie Ecart, qui a été reprise à la Villa Arson, sous une autre forme, enfin autrement je veux dire, mais inspirée par cette exposition à Vienne. L'exposition *Peinture* a eu lieu en 1990, je pense, mais était sur les artistes de Genève qui faisaient de la peinture abstraite.

Malheureusement, je n'en vois qu'un [de catalogue], je veux donc bien vous le prêter, mais il faudra me le rendre.

MR : Volontiers. J'en ai un second que je devrai vous rendre, je ferai donc un envoi groupé.

JA : Cela est toute une scène d'artistes de Genève qui faisaient de la peinture abstraite d'une manière ou d'une autre.

MR : Gilles Porret... Ah oui, cela me donne un bon aperçu. Il est vrai que ce groupe, l'atelier des médias mixtes de Chérif et Silvie Defraoui, est beaucoup mis en avant dans la littérature et l'on a presque tendance à oublier qu'il y avait aussi tout un groupe de peintres, très actif à ce que vous me dites.

JA : Oui et qui, dans le fond, a des avatars lausannois parce que maintenant il y a toute la génération des jeunes artistes lausannois, [Philippe] Decrauzat et [Francis] Baudevin, je pense qu'il était à Genève, maintenant il est plus Lausannois parce qu'il est enseignant là-bas. Cela a donc vraiment fait souche parce qu'il y a de nouvelles générations qui viennent de cela. Dans les médias mixtes, sans doute aussi, il y a eu, mais je ne pourrais pas vous donner les dates de cela, une exposition un peu comme celle que Fabrice Gygi a faite au Musée Rath maintenant [*Rathania's - Ars similis casus*, 22.09 - 23-10.2011]. Il y avait des expositions où ils invitaient les artistes de Genève à exposer et je me souviens d'une exposition, je ne sais pas qui était le commissaire, ou si c'était même la ville ou Charles Goerg, où ils donnaient un espace similaire pour chaque artiste, et les artistes dits des médias mixtes étaient furieux parce qu'il y avait des espaces mis à disposition, mais non des instruments pour diffuser leur travail. C'était une époque où de toute façon ces choses étaient rares, on pouvait donc s'y attendre. Il y avait un autre artiste à Genève qui s'appelait Tamas Staub, ou Saint Aubsky, qui était Hongrois mais vivait à Genève, il avait créé une institution, IPUT, je ne sais même pas ce que cela veut dire [Internationale Parallele Union der Telekommunikation]. Il est retourné en Hongrie maintenant. A l'époque, il était ici et lui voulait exposer la grève des artistes, c'était une espèce d'idée mythique pour lui, il voulait donc que nous ne fassions rien, mais que nous exposions. J'avais un peu fédéré l'idée en disant que nous pouvions faire son truc et, parce que les autres ne voulaient pas exposer parce qu'ils n'avaient pas les télévisions, ou je ne sais quoi, nous avons fait une manifestation. Je ne sais plus comment elle s'appelait. La moitié de cette exposition était des espaces vides où nous n'exposions effectivement pas, soit parce que nous n'avions pas les moyens, soit que c'était la grève de Tamas Saint Aubsky, ou simplement parce que nous trouvions cela amusant de le faire comme cela. Cela avait causé toute une histoire horrible.

MR : Cela se passait donc au Musée d'art et d'histoire ?

JA : Au Musée Rath, comme maintenant il y a l'exposition de Fabrice Gygi, je ne sais pas si vous l'avez vue ?

MR : Non, je ne l'ai pas vue.

JA : Est-elle encore en cours ?

MR : Il me semble, il faudrait que je vérifie.

JA : Je ne l'ai pas vue non plus. Mai-Thu [Perret] est allée au vernissage, moi je n'étais pas bien. Enfin bref. Il s'agissait d'une manifestation comme celle-ci, organisée officiellement, dans laquelle la moitié de l'exposition était vide. Cela a donné naissance à une association d'artistes qui a été créée au Restaurant Bagatelle, je me souviens très bien de cela, regroupant tous les différents artistes, dont ceux dits des médias mixtes qui étaient assez militants, militants pour qu'on leur accorde leurs instruments et leurs moyens de production. Nous avons eu une réunion, le 11 novembre je crois, nous étions nombreux, une cinquantaine, une soixantaine à cette époque-là, c'était aussi dans les années 1970, je crois, peut-être au début des années 1980. Non, c'était peut-être 1970 encore. Il y avait donc une communauté artistique dans ce domaine-là qui était assez active et assez réactive également. Ils voulaient donc créer une association, essentiellement revendicatrice, ils voulaient que nous allions voir le maire de Genève, qui s'appelait [René] Emmenegger à l'époque, pour obtenir des moyens, des lieux d'exposition, des choses comme cela. Nous avons alors créé cette association et les artistes des médias mixtes, qui étaient des amis, ont voulu appeler cela « association des artistes genevois des médias mixtes », je ne sais plus exactement, mais quelque chose de ronflant. J'ai alors dit : « Si nous appelons cela ainsi, je ne vois pas très bien ce que j'y ferais. Bien sûr que je vous suis, mais je pense qu'il faut trouver un autre nom ». Personne ne trouvait un nom et comme nous étions le 11 ou le 22 novembre, j'ai dit : « Appelons cela l'association du 22 novembre. » Juste auparavant, il y avait eu des attentats du groupe du 16 septembre, ou je ne sais qui, qui ont fait sauter une banque, ou je ne sais quoi. Tout le monde était par conséquent très inquiet, mais en même temps, tous ont trouvé que cela donnait un côté terroriste, militant. Ils ont adoré l'idée. Ils ont ensuite décidé de créer un comité avec un président et comme personne n'a su faire quoi que ce soit, ils m'ont élu Président. J'ai donc été élu Président d'une association qui est mort-née, cela n'a pas duré longtemps. Nous étions allés voir Emmenegger. Le premier projet était en fait de faire des publications. Rien ne s'est jamais fait, cela est mort-né, peut-être à cause de moi d'ailleurs parce que j'étais totalement réfractaire à l'idée de revendiquer des choses officielles, en quelque sorte, cela me dérangeait énormément. Je pensais que si nous revendiquions des choses, il y avait d'autres besoins dans la société que de nous offrir des magnétoscopes, je pensais qu'il y avait des gens qui avaient d'autres besoins plus pressants. Cela est un faux discours parce que l'un n'empêche pas l'autre et peut-être qu'en faisant des choses avec un magnétoscope, on donne des moyens à des gens qui ont des besoins existentiels plus directs. Ce n'était donc pas un discours habile de ma part, mais enfin ! J'avais un peu l'impression qu'il s'agissait de revendications de soutien à une activité très autosatisfaisante qui m'a toujours dérangé. Je n'ai donc, de mon côté, jamais tellement cherché les subventions, les choses comme cela.

MR : Cette association du 22 novembre, ou du 11 novembre, n'a donc jamais véritablement été active ?

JA : Non, il n'y a rien qui a suivi. Nous avons reçu une subvention, ce qui me gêne toujours, parce que je crois qu'un jour ou l'autre on nous a donné cinq mille francs pour quelque chose et nous avons dû faire deux ou trois petits flyers, mais le

programme... Le problème était que c'était très, très lourd parce que moi, évidemment, j'avais le plan de faire des publications régulières d'artistes sous forme de fascicule ou de carte postale et auparavant sous la forme d'une petite revue. Je me rappelle avoir demandé durant trois, quatre ou cinq mois aux artistes d'envoyer une contribution pour pouvoir faire quelque chose, mais cela n'est jamais venu. J'ai donc perdu le goût de cela parce que nous avons tellement l'habitude à Ecart d'avoir une idée et que deux jours après, celle-ci existe sous forme imprimée que cela me paraissait épouvantable de négocier avec tout le monde quelque chose. Tout le monde avait peur de perdre son identité individuelle, en quelque sorte. S'il était convenu que nous imprimions quelque chose d'une certaine manière, chacun voulait le faire un peu différemment. Un dénominateur commun était donc impossible à trouver, tout devenait extrêmement lourd.

MR : Silvie et Chérif Defraoui faisaient-ils partie de cette association, ainsi que les personnes actives...

JA : Cela est possible, en tout cas, il y avait les anciens élèves des Defraoui.

MR : Voilà, les anciens étudiants de l'atelier des médias mixtes.

JA : Voilà, tous ceux-là, probablement que la moitié de ces personnes étaient dedans. Il y avait ce groupe d'artistes dont faisait partie Pierre-André Ferrand qui s'appelait Apartment, ainsi que le groupe Dioptré qui est devenu par la suite andata.ritorno et ensuite la galerie de Joseph Farine, mais au début c'était également une association. Ils avaient un espace derrière la gare. Il y avait là un vieil immeuble dans lequel se trouvait une galerie qui s'appelait Dioptré et ensuite andata.ritorno. Il y avait donc les Messageries Associées, le groupe de [Philippe] Deléglise et compagnie qui avait repris la Galerie Gaëtan. Tamas Saint Aubsky avait créé un espace qui n'était alors, lui vraiment, pas dirigé du tout et qui s'appelait RUINE, qui existe encore, qui appartient à un privé qui met l'espace à disposition, une galerie aux Eaux-Vives. Je ne sais pas quand cela a été créé. Dans les années 1970 ou 1980, cela s'appelait RUINE, c'était un espace qui appartenait au départ à André L'Huillier. André L'Huillier est un collectionneur qui aidait beaucoup les jeunes artistes à faire des projets de toutes sortes. Il est décédé, sa collection est en partie au Mamco [Musée d'art moderne et contemporain, Genève] je pense. Il y avait tout de même deux, trois collectionneurs assez importants. L'Huillier, depuis longtemps qui encourageait vraiment les jeunes artistes de tout ordre à faire des choses. Peu après, il y a aussi eu un couple qui s'appelait les Cellier, je crois. Ils ne s'occupaient pas tellement des artistes locaux, c'était plutôt... Ils sont probablement aussi à l'origine du groupe qui a fait le Mamco, ils soutenaient plutôt l'art conceptuel et l'art minimal international, mais cela était aussi important pour Genève qu'il y ait des gens comme eux. Il y en avait plus qu'on ne le pense en vérité, beaucoup de collectionneurs. En fait, il y avait beaucoup de collectionneurs à Genève, mais on ne les connaissait pas parce qu'ils ne collectionnaient pas à Genève et ils ne montraient pas tellement. Il s'agissait aussi d'habitants internationaux de Genève que l'on ne connaissait pas forcément bien.

MR : J'ai beaucoup entendu parler de Eric Franck qui a notamment apporté son aide au Centre d'art contemporain.

JA : Lui aussi, Eric, qui est Belge je pense, est venu à Genève, il a ouvert une galerie à sa manière parce que c'est un personnage un tout petit peu farfelu tout de même, qui était importante pour Genève aussi. Cela était après Marika [Malacorda] et ces personnes-là, mais c'était une galerie importante et qui a été pour le Centre, alors complètement pour le Centre, peut-être pour le Mamco, mais je ne suis pas sûr de cela. Il a ensuite fermé la galerie, je ne sais pas très bien comment tout cela s'est terminé, pas très bien je crois. Rainer [Michael Mason] s'est occupé du solde de la Galerie Eric Franck. Avez-vous interviewé Rainer ?

MR : Oui.

JA : Lui, il est très bien. Il a plein d'avis particuliers sur tout.

MR : Cela a été très intéressant de discuter avec lui.

JA : C'est quelqu'un de formidable et il a vu beaucoup de choses. Bon, il a aussi sa manière assez personnelle de voir les choses qui exclue d'autres manières de voir, mais c'est...

MR : Il a, en tout cas, un point de vue. Cela était très intéressant, après notre discussion, il m'a proposé une sorte de visite guidée de son appartement en me montrant les différentes œuvres d'art qu'il a collectionnées au fil du temps. Cela était vraiment sympathique.

JA : Ah, j'imagine bien. C'est quelqu'un de formidable, de très généreux.

MR : Oui, en effet, je suis repartie de chez lui avec deux livres. Je vous propose de passer maintenant au Centre d'art contemporain. Nous avons parlé tout à l'heure de l'exposition *Ambiances 74* à laquelle vous avez participé, dont Adelina von Fürstenberg était l'une des principales commissaires. Est-ce à ce moment-là que vous avez fait sa connaissance ? Ou la connaissiez-vous déjà ?

JA : Non, je ne la connaissais pas bien avant, elle est venue me voir, je crois, pour me raconter le projet qu'elle avait, une année avant, je pense, que cela ne se concrétise. Elle était étudiante à l'université, elle avait une amie tessinoise, dont j'ai oublié le nom, son surnom était Babou. C'est à deux personnes qu'elles ont fait ce projet. Je pense qu'elle était étudiante, mais je ne sais même pas si c'était en histoire de l'art ou...

MR : Elle était étudiante en science politique.

JA : C'est donc à ce moment-là que je l'ai connue parce qu'elle avait ce projet. Je suis allée la rencontrer chez elle quand elle m'a raconté ce projet.

MR : C'est donc elle, en tant que commissaire, qui vous a contacté vous, en tant qu'artiste, dans le cadre de cette exposition ?

JA : Oui, tout à fait.

MR : D'accord. Il est vrai qu'ensuite, vous le mentionniez tout à l'heure, la collaboration, pour ainsi dire la cohabitation, entre le Centre d'art contemporain et la Galerie Ecart a été vraiment importante durant les premières années. A la rue Philippe-Plantamour, sauf erreur, c'est vous qui avez accueilli le Centre d'art contemporain et ensuite, à la rue d'Italie, cela a été l'inverse. J'aurais souhaité savoir quelle forme a prise cette collaboration ? Quels coups de main vous êtes-vous rendus ? Est-ce que les choses se faisaient de manière très humaine ou étaient-elles « organisées » par des fonctions attribuées à chacun ?

JA : Il y a eu plusieurs phases. Au tout début, Adelina était à la Cité universitaire et elle nous a invités à faire un concert de happenings [*Ecart Performance Group & Guests*, janvier 1977] et, avant cela, une exposition d'Ecart dans laquelle nous avons exposé individuellement les membres d'Ecart [*John Armleder, Carlos Garcia, Patrick Lucchini, Claude Rychner*, 19 janvier – 20 février 1977]. J'avais fait une pièce avec Claude Rychner qui était commune. Patrick Lucchini et, je crois, Carlos Garcia avaient exposé individuellement. C'était donc dans l'espace d'exposition et, en même temps, dans la cave que nous avons accaparée, nous avons fait une, ou deux, soirée(s) de happenings dans le théâtre de la Cité universitaire. Lorsque nous avons fait les happenings, elle était encore là-bas, je pense, cela était donc assez tôt. Nous étions donc invités comme artistes. Nous avons également servi d'intermédiaire pour une exposition sur la poésie concrète avec des gens qui, à l'époque, avaient des éditions [*Poésie(s) concrète(s) & d'autres*, Salle Simon I. Patiño, 1975]. Notre collaboration consistait donc en cela, nous nous voyions beaucoup. Nous avons d'ailleurs, je me rappelle, fait des films chez elle, quand elle habitait à Crissier, films que l'on a passés il n'y a pas longtemps, je crois, dans l'espace Ford. Il s'agissait donc d'une relation d'amitié et de collaboration au niveau de projets. Ensuite, quand il commençait à y avoir des problèmes avec l'espace de la Cité universitaire et qu'à côté d'Ecart un local s'est libéré, je lui ai dit de venir là, vu que les locaux appartenaient aux Richemond, donc à ma famille. Nous avons donc pu convenir qu'elle pouvait utiliser cet espace pendant un certain temps. Comme nous étions voisins, nous avons fait des expositions ensemble, dans les deux espaces, dont celle de International Local qui était un groupe qui n'a pas existé longtemps, mais dans lequel il y avait Anthony McCall, Sarah Charlesworth et Joseph Kosuth. L'exposition a occupé dans ce cas les deux espaces, je ne sais pas si nous en avons fait d'autres. Nous étions donc coproducteurs d'un projet, mais elle a toujours eu son activité de Centre d'art contemporain, qui était plus une activité de centre, alors que nous, nous avons toujours eu notre activité, comme je la décrivais auparavant, basée sur des impulsions qui n'étaient pas du tout institutionnelles, ni commerciales. Comme nous étions voisins, nous prenions le thé régulièrement, tous les après-midis, nous nous voyions donc beaucoup et tout naturellement, quand ils ont eu cette relation avec la Migros, je crois, l'espace à la rue d'Italie...

MR : ... tout à fait...

JA : ...et que nous, de toute façon, nous devons rendre ces espaces parce que l'Hôtel Richemond allait les reprendre, bien que cela ne s'est pas fait tout de suite, Adelina voulait que nous gardions cette relation. Il y a d'abord eu un petit local qui s'est libéré à côté de l'immeuble où était le Centre d'art contemporain où nous avons fait la librairie, et dans la librairie, nous avons fait des expositions, celle de [Andy] Warhol justement. Ensuite, ce local-là, qui appartenait aussi à la Migros, a été

repris par la Migros et elle nous a donné le local au rez-de-chaussée du Centre d'art contemporain pour faire une librairie, enfin l'un des locaux du rez-de-chaussée. Il s'agissait donc d'une relation d'amitié et en même temps, quand il y a quelque chose qui intéressait aussi le Centre d'art contemporain... Elle m'a demandé de faire une exposition qui s'appelait... C'était un jeu de mot extrêmement obscur... Cela ne va pas me revenir comme cela... Enfin bref, c'était une exposition qui reprenait en partie une exposition de New York, augmentée d'autres choses. Nous faisons donc des projets en commun. J'ai également été présent dans une exposition de groupe dont vous avez le catalogue là.

MR : Avec Helmut Federle et Martin Disler [*John M Armleder, Martin Disler, Helmut M. Federle*, rue d'Italie, novembre 1981]. Il est donc arrivé, à la rue Philippe-Plantamour, que pour une exposition...

JA : ... on utilise les deux espaces.

MR : J'avais aussi noté, mais peut-être que...

JA : Braco Dimitrijevic [*Status Post Historicus / 1977*, Galerie Ecart / Centre d'art contemporain, rue Philippe-Plantamour, avril 1978].

MR : Voilà. Il s'agissait donc d'une exposition occupant les deux espaces et vous fonctionniez en tant que co-commissaire, en quelque sorte.

JA : Oui. Enfin, en général, pour ce genre d'exposition... Je ne sais pas comment Adelina définirait cela. Moi, quand je faisais un projet avec un artiste ou quand Ecart faisait un projet avec un artiste, nous disions à l'artiste qu'il avait carte blanche pour faire ce qu'il voulait.

MR : Et il pouvait installer son travail...

JA : ... comme il voulait et nous essayions de trouver les moyens pour le faire ou de l'assister techniquement pour pouvoir faire l'exposition. Nous n'orientons jamais l'artiste dans une direction ou une autre. Parfois, ce n'était pas forcément quelque chose que nous, nous aurions préféré montrer, mais cela nous était égal parce que c'était l'artiste qui concevait l'exposition. Parfois, nous profitons de beaucoup de chance, par exemple l'exposition de Ben Vautier que nous avons faite était pour moi la meilleure que nous pouvions faire parce qu'il s'agissait de peintures avec des textes, mais qui étaient faites par un peintre, écriture, signature d'enfant [*Ben*, Galerie Ecart, 23.02 - mi-avril 1978]. C'était une exposition très radicale avec des textes de peintres, c'était une exposition très dure, très peu Ben Vautier dans le fond. En fait, pour nous, cela était philosophiquement essentiel que l'artiste ait la maîtrise de son projet, mais je pense que dans le cas de Adelina, ce n'était pas très, très différent.

MR : Quand vous avez exposé, vous-même, au Centre d'art contemporain...

JA : ... Elle nous laissait faire les choses absolument tel que nous le voulions. Dans le fond, aussi parce qu'il y avait une espèce d'enthousiasme partagé de part et d'autre. Nous faisons les choses selon nos critères ou selon les critères de l'artiste

qui mettait en place le projet. Je pense que pour Adelina, en général, c'était toujours comme cela. Peut-être que pour elle, à un moment donné, à cause de la grandeur du lieu, quand elle a commencé à avoir des espaces très grands, il y a eu des problèmes économiques de mise en place ou aussi, parfois, elle a repris des expositions en itinérance. Ce sont des choses que nous, naturellement, nous ne faisons pas du tout. Elle avait un espace beaucoup plus institutionnel et public que ce que nous nous faisons, ce qui nous permettait aussi de faire des choses que d'autres ne pouvaient pas faire. Nous pouvions très bien... Une fois, nous avons invité un artiste qui avait pour seul objet d'exposition une feuille de journal qu'il avait froissée et mise dans un coin de la galerie, tout était vide, il n'y avait que cela et nous trouvions cela très bien, il n'y avait pas de problème. Peut-être que pour Adelina, cela aurait posé d'autres problèmes parce qu'il y avait aussi des gens qu'ils l'aidaient à financer son activité. Nous, s'il fallait financer, nous imprimions un livre pour quelqu'un ou un carton, ou je ne sais quoi, des feuilles de facture. C'était donc une autre manière de faire.

MR : Est-ce que durant cette cohabitation, ou plutôt ce voisinage, il a été une fois question d'un regroupement total ?

JA : Non. Je crois que ni d'un côté, ni de l'autre, il y avait cette idée-là. Il y avait une symbiose réelle d'intérêt, de présence parce que d'abord, nous étions amis, nous avons été voisins au niveau des lieux et dans le fond, nous avons le même portefeuille d'intérêts. En général, quand nous faisons des choses, l'un ou l'autre, nous en parlons à l'autre et nous échangeons des informations ou des conseils, ou je ne sais quoi. Ce n'était pas du tout nécessaire d'imaginer une... Enfin, malgré tout, si l'on pense à l'époque où nous avons été au Centre d'art contemporain à la rue d'Italie, nous étions incorporés à l'activité, indirectement, du Centre, surtout quand nous avons eu la librairie au rez-de-chaussée. Cela était donc une forme de rapport, mais Adelina n'est jamais venue me voir pour me dire : « Il faut faire ceci ou cela. » et je n'allais jamais lui dire : « Il vaut mieux faire ceci ou cela. » Même peut-être quand elle a exposé des choses qui m'intéressaient moins ou que moi, je montrais des choses qui l'intéressaient moins, il n'y a jamais eu de débat là-dessus, c'était tout à fait normal. Il n'y a donc jamais eu, dans ce sens-là, l'idée d'un regroupement autre que celui d'une convivialité.

MR : Si je comprends bien, il est vrai qu'il y avait des points communs, mais vous, en tant qu'Écart, vous vous rapprochiez plus de Fluxus, tandis qu'Adelina von Fürstenberg était plus intéressée par l'art minimal et conceptuel. Est-ce que ce cadre-là vous permettait à chacun de garder votre identité ou est-ce que parfois, il y a eu de véritables discussions qui avaient lieu sur...

JA : Non, pas vraiment.

MR : C'est ce que vous me disiez tout à l'heure, chacun faisait ce qu'il avait à faire, il n'y avait pas de débat sur...

JA : Non. De plus, je pense que ce n'est pas vraiment aussi clair que cela que nous avons des secteurs d'intérêt aussi définis parce que l'on nous a beaucoup assimilés à cet intérêt que nous avons pour un certain nombre de choses, comme Fluxus et des choses comme cela. Nous avons aussi montré des choses complètement

différentes et effectivement nous avons aussi pu montrer des artistes en commun qui n'étaient ni Fluxus, ni de l'art minimal. Ces terrains électifs sont donc beaucoup plus flous qu'on ne l'imagine, dans les deux cas, je pense. Si l'on regarde son programme, si l'on regarde l'histoire du Centre d'art contemporain, le programme est en fait vaste, il va vraiment dans beaucoup de directions différentes. Quand vous dites le minimalisme, elle a aussi été l'une des premières personnes à montrer ce que l'on a appelé la Trans-avant-garde. Il est vrai qu'à l'origine, c'était des artistes de l'art conceptuel, mais qui ont viré dans un autre domaine d'expression. C'était l'une des premières personnes, dans le monde, à exposer ces artistes d'ailleurs. C'est une forme d'expression picturale qui est très éloignée de l'art minimal par exemple. Nous, il nous est arrivé de montrer des choses qui n'avaient rien à voir avec Fluxus. Cela est donc assez peu cadré, la seule chose est qu'effectivement à l'époque montrer une chose ou l'autre, qui n'était pas montrée du tout, nous labellisait, mais en réalité, les activités des uns et des autres étaient beaucoup plus éclectiques qu'on ne peut l'imaginer.

MR : D'où, finalement, la possibilité d'une collaboration telle que vous la décriviez.

JA : D'un échange facile, absolument. Il n'y avait rien de sectaire en fin de compte. Cela est toujours la même chose. Je pense que je n'ai jamais eu la moindre tendance sectaire, mais à l'époque, on nous voyait facilement comme étant sectaires parce qu'il y avait un contraste par rapport aux choses disponibles, parce que nous étions très engagés pour montrer ce que nous montrions, on pensait que nous étions pour l'exclusion des autres choses que nous ne montrions pas, alors que, simplement, on ne peut pas montrer tout, tout le temps et peut-être que l'on n'a pas de l'intérêt pour tout et que l'on montre bien ce qui nous intéresse et mal ce qui ne nous intéresse pas. Cela ne veut toutefois pas dire qu'on est radicalement opposé à ce qui ne nous intéresse pas. On peut très bien comprendre le militantisme exclusif de certains parce que dynamiquement un outil est un tremplin pour arriver plus vite à ce que l'on veut, alors que philosophiquement cela n'a aucun intérêt d'aimer quelque chose en excluant ce que l'on n'aime pas, cela n'est pas vraiment très producteur, si ce n'est comme un activateur pour précisément ce qui nous intéresse, cela est donc un prétexte. Ou alors, il faut exposer l'art que l'on n'aime pas comme étant de l'art dégénéré. Cela dit bien de quoi il en ressort.

MR : Justement, en tant que proche collaborateur d'Adelina von Fürstenberg, en tant que voisin du Centre d'art contemporain, vous avez véritablement pu observer ce qu'il s'y faisait, les différentes expositions. Est-ce que, durant ces années 1970, 1980, il y a une ou plusieurs exposition(s) du Centre qui vous ont véritablement étonné, intéressé ou surpris ?

JA : Est-ce qu'il y a une chose qu'il faudrait plus considérer qu'une autre ? J'ai vraiment regardé le Centre dans sa continuité, beaucoup plus que dans... Je sais bien que pour certains, et c'est la fin du Centre, il importe de mentionner l'exposition à laquelle j'ai aussi participé au parc Lullin.

MR : *Promenades* [Parc Lullin, Genthod, Genève, 9.06 – 8.09.1985].

JA : *Promenades*, cela a marqué beaucoup de gens parce que c'était aussi la définition d'une manière autre d'exposer parce qu'il n'y avait pas de lieu fermé et il

n'y avait pas vraiment non plus d'esplanade de sculptures. Je sais que cela a marqué beaucoup de gens. Moi, un peu moins parce que d'abord, j'avais connu des choses similaires et cela me paraissait évident de travailler de cette manière-là. Mais je pense que c'était une exposition importante parce qu'elle a fonctionné dans ce sens-là de manière active et réactive. Je pense à une autre exposition à laquelle j'ai participé, qui a eu lieu au début de ses activités à la rue d'Italie, qui s'appelait *7 JUIN 80 [14 installations d'Italie & de Suisse]*. Je pense que cela a marqué beaucoup de gens parce qu'il y avait non seulement une carte blanche à chaque artiste pour utiliser l'espace, il y avait beaucoup d'espace et c'était un espace relativement domestique, chaque salle avait donc sa définition... Ce n'était rien de nouveau, il y avait eu d'autres expositions de cet ordre-là, mais elle avait été très efficace, déjà par le choix, sans doute, des artistes qui participaient et par la manière extrêmement disponible de l'organisateur de faire cette exposition-là. Je pense donc que cela a marqué probablement pas mal de gens. Il y a plein d'autres expositions. Je pense que les expositions les plus difficiles étaient celles de la Salle Patiño parce que l'espace était difficile, en y pensant rétrospectivement, parce qu'à l'époque, comme il n'y avait pas ce genre de programme montré de manière publique, on passait complètement sur les difficultés de l'espace en lui-même. Les expositions à la rue [Philippe-]Plantamour étaient toujours importantes parce qu'elle a montré beaucoup d'artistes à des moments importants de leur carrière, des artistes internationaux en fait. Ensuite, à l'ancien Palais des Expositions, l'espace était construit et pensé, l'espace construit à l'intérieur de l'espace, pour des expositions qui étaient des expositions un peu manifestes par rapport aux artistes. Ce qu'il s'y passait était donc toujours très frappant. Le Palais Wilson était un espace beaucoup plus compliqué, je me souviens d'ailleurs beaucoup plus mal des expositions qui ont eu lieu là-bas.

MR : Finalement, à chaque fois, le Centre d'art contemporain, Adelina von Fürstenberg, s'est adapté au lieu qui lui était mis à disposition. La programmation a ensuite découlé de cela.

JA : Oui. Disons qu'elle a fait la lecture des moyens, y compris spatiaux, qu'elle avait pour créer un projet à elle. Le terme est horrible, mais un projet « adéquat » en quelque sorte, donc efficace. Elle avait vraiment une intuition pour cela qui était singulière, d'où un programme qui est, rétrospectivement parlant, un programme modèle en fait. Il n'a, dans le fond, pas été vu par le nombre de personnes qui auraient bien voulu le voir. Aujourd'hui, quand on voit ce qu'il s'est passé, on se rend compte que c'était un programme assez pointu, même très pointu, et parce que c'était sans doute à Genève, parce que c'était une autre époque, il n'a pas eu la même résonance qu'il aurait aujourd'hui, qu'aurait, en quelque sorte, le même programme. Ceci dit, il a tout de même eu une très grande résonance parce qu'il a eu l'affection immédiate de tous les partenaires, surtout les artistes ou les critiques avec lesquels elle a travaillé, c'est donc devenu référentiel parce qu'un public pointu était averti et avait très souvent vu ces activités-là ou y avait participé d'une manière ou d'une autre. Finalement, en ce qui concerne le public, il y avait un public spécialisé extrêmement dense. Ce n'était donc pas du tout un programme inconnu par rapport au nombre de personnes qui fréquentaient vraiment cet endroit. C'était souvent le cas à l'époque, ce n'était pas seulement le Centre d'art contemporain de Genève qui était comme cela, c'était la plupart des centres, à l'exception de ce qu'il se passait dans les grandes villes, New York, Paris, Londres ou je ne sais où.

MR : Ce que vous voulez dire est que le Centre d'art contemporain avait un public précis ?

JA : Dans le fond, le public, c'est horrible de le définir comme cela, mais le public spécialisé de l'art du moment était très, très au courant de ce qu'il se passait au Centre d'art contemporain. Le public local était petit, par la force des choses. Tout d'abord, c'est une petite ville et les gens intéressés à ce genre d'activité étaient peu nombreux et ceux-ci ont tous vu ce qu'il se passait au Centre d'art contemporain. Effectivement, comme je le disais tout à l'heure, il y a plein de gens qui voyaient les choses, autant à Ecart qu'au Centre d'art contemporain, qui les ont vues, que nous rencontrons aujourd'hui et dont nous n'avions pas l'idée qu'ils ont été là. Cela avait donc une résonance tout de même singulière en fait et dans le fond paradoxale par rapport à la résonance naturelle de quelque chose qui... A Genève, on le disait tout le temps à l'époque, ce n'est peut-être plus le cas aujourd'hui, on disait toujours que Genève est une ville qui a complètement réussi au niveau de ses traditions musicales, dans tous les domaines. La musique a toutefois toujours eu une plateforme très grande d'expression, y compris la musique vivante, la nouvelle musique, la musique contemporaine, la musique populaire aussi, d'improvisation, de jazz ou de ce que l'on voudra. Il y avait une réelle place pour cela à Genève, c'était suivi par un public local important et répertorié dans la presse locale. Les arts visuels, pas du tout. On mettait cela, à mon avis à tort parce que c'était un peu enfoncer des portes ouvertes douteuses, sur le compte d'un héritage calviniste, c'est-à-dire que l'image n'était pas quelque chose qui passait aussi facilement que la musique. Ce qui est absurde à vrai dire parce que la musique en question n'aurait pas plus passé dans une philosophie calviniste que n'importe quelle image. Il s'agissait donc un peu d'une construction de l'esprit, mais il est vrai par contre qu'il y a eu pendant très longtemps un grand support à une évolution des différents mouvements musicaux, quels qu'ils soient, populaires ou plus classiques, qu'il n'y avait absolument pas dans les arts visuels. La vérité est que c'était comme cela partout parce que la musique, dans le fond, est beaucoup plus facile à partager de manière populaire, une certaine musique du moins, que les arts visuels. Quand je dis une certaine musique, c'est vraiment une certaine musique parce qu'on le voit bien dans la musique classique d'aujourd'hui, le public est encore plus petit, il est même minuscule en fait, cela est même formidable que cela existe encore parce que dans le fond, à part les acteurs, on ne sait pas très bien qui s'y intéresse, ce qui est vraiment problématique pour les gens du milieu de la musique. Il y a donc quand même un vague soutien qui est resté à Genève pour ces formes très pointues de musique, de moins en moins [soutenues] à mon avis, cela doit être très difficile pour elles. Les échanges entre ces domaines-là ont toujours été un peu compliqués également, mais le Centre s'est impliqué dans cela, a travaillé avec les milieux de la musique contemporaine, en tout cas pour la musique dite classique vivante, il y a eu beaucoup d'échanges.

MR : Oui, d'ailleurs lorsque le Centre d'art contemporain se trouvait dans la Salle Simon I. Patiño, il était installé dans les sous-sols et au-dessus, il y avait le théâtre, enfin une scène qui parfois était louée par Adelina von Fürstenberg pour...

JA : ... des programmes de musique, absolument.

MR : Voilà, ainsi que pour des performances...

JA : ... de John Cage, de Philip Glass. Il y a eu plein de choses vraiment importantes, vraiment importantes pour Genève. Cela était très compliqué. Cela est toujours la même chose, dans l'adversité, les groupes se ferment un peu. Pendant très longtemps, la musique contemporaine classique a été le fief de Monsieur [Jacques] Guyonnet qui s'occupait du studio de musique contemporaine. Ensuite, cela s'est beaucoup plus ouvert avec... Il y avait un groupe de musique contemporaine qui existe encore, qui fait des concerts vraiment très bien... Enfin bref, cela était très sectorisé à l'époque, les échanges se faisaient très, très difficilement et quand Adelina organisait des concerts de musique contemporaine, les gens du studio de musique contemporaine ne s'y intéressaient pas et inversement, mais cela est un problème provincial de petite ville, ce qui est reprochable autant aux autres qu'à Adelina, ou à qui que ce soit, ou à moi-même. On ne regarde que ce que l'on a devant les yeux en fait.

MR : Et justement...

JA : Contrechamps, c'était le groupe Contrechamps.

MR : Ah ! Nous en avons parlé tout à l'heure me semble-t-il, ou était-ce ce matin avec Monsieur Philippe Mathonnet ? En tous cas, le nom « Contrechamps » me dit quelque chose.

JA : Oui, c'était un groupe de musique qui était beaucoup plus ouvert que le studio [de musique contemporaine]. Enfin, le studio a fait des choses formidables, mais il s'agissait vraiment de quelque chose d'un seul homme. Contrechamps, ils étaient plusieurs dont Philippe Albèra, mais maintenant ce ne sont plus les mêmes personnes. Ils ont permis l'audition d'un vaste programme de musique contemporaine. Il y avait également d'autres domaines, par exemple Laurent Aubert, qui s'occupe des Ateliers d'ethnomusicologie, a fait un programme assez unique en Europe. C'est l'un des studios les plus importants, ou l'une des organisations les plus importantes, dans ce domaine-là au monde. Au fond, à Genève, on le connaît très mal. Cela était lié au Musée d'ethnographie, mais c'est un département séparé, je crois que Laurent s'occupe toujours des Ateliers d'ethnomusicologie qui sont aux Grottes, auparavant c'était complètement relié au Musée d'ethnographie.

MR : Oui, Monsieur Mathonnet m'a parlé de Philippe Albèra ce matin, justement par rapport à cette scène de la Salle Simon I. Patiño, apparemment également occupée par ce Monsieur Albera qui organisait certaines manifestations.

JA : Lui est venu un peu plus tard en fait, mais cela est exact. Quand Adelina a commencé, sauf erreur, Contrechamps n'existait pas encore, il y avait seulement le studio de musique contemporaine, enfin les deux ont existé simultanément, mais je ne sais pas si [Jacques] Guyonnet était encore vivant, il était très... Enfin, c'est comme dans tous ces milieux, on change aussi d'avis au cours de sa vie, etc.

MR : Pour en revenir à la Salle Simon I. Patiño, aux premières expositions d'Adelina von Fürstenberg dans ces lieux, la toute première manifestation, présentée dans ce livre [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREI Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984*, Genève : Centre d'art contemporain, 1984] comme

l'exposition marquant les débuts du Centre d'art contemporain a été consacrée à Janos Urban [*Erlebte Erteile*, octobre 1974]. Avez-vous des souvenirs de cette exposition ?

JA : Oui, absolument, enfin une partie de l'exposition. Il y avait dans l'une de ces salles une pièce assez impressionnante, c'était une petite salle dont un mur était peint en peinture phosphorescente, pas fluorescente, mais phosphorescente qui retient la lumière, comme les montres...

MR : ... lorsque l'on éteint la lumière...

JA : Et cela reste allumé pendant un moment, exactement. Il y avait donc, sauf erreur, des flashes et on se mettait devant ce mur, ce qui faisait que le flash s'allumait et notre ombre restait parce que la lumière n'impressionnait pas le mur, notre découpe restait une découpe d'un moment donné sur le mur et comme cela se répétait, on pouvait, en quelque sorte, superposer notre ombre plusieurs fois. Je me rappelle mal des autres choses, mais je crois qu'il s'agissait de pièces vidéo.

MR : Il y avait donc bien de la vidéo.

JA : Je pense, oui.

MR : Je vous le demande parce que je n'ai trouvé aucune photographie, aucune archive sur cette exposition. Certaines personnes me parlent de peinture, d'autres me disent qu'il y avait peut-être de la vidéo, sans en être sûres, mais...

JA : Non, je pense qu'il y avait de la vidéo, mais pour la peinture j'ai plus de doutes. Jean Otth a présenté de la peinture, je pense, au Centre d'art contemporain, mais de la peinture de Janos [Urban], je ne vois même pas comment était cette peinture.

MR : Vous me parliez de cela [*elle indique la photographie de l'exposition se trouvant à la page 163 du livre FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREI Nicolas, Centre d'art contemporain 1974 – 1984, op. cit.*] ? Je comprends mieux parce que nous parlions de peinture, de vidéo et je regardais cette image...

JA : Oui parce que là, c'est indicatif, la personne est assise, il y a le flash, la personne part, la chaise reste, il ne reste plus que l'ombre de la personne.

MR : Je comprends mieux parce que jusqu'à maintenant, je n'avais que cette image-là et je n'arrivais pas à me représenter l'œuvre. Quelque mois plus tard a eu lieu l'exposition de Christian Boltanski [*Souvenirs de jeunesse*, février 1975]. L'avez-vous également vue ?

JA : Alors oui, il ne faut pas que je mélange !

MR : *Souvenirs de jeunesse*.

JA : Parce qu'il a aussi fait une exposition chez Marika Malacorda un peu à la même époque, je ne sais plus dans quel ordre, probablement le Centre avant. Oui, oui, je vois très bien ce que c'est. Il s'est agi d'images de lui où il mime son père et je me

rappelle très bien d'en avoir parlé avec Christian après et il m'a dit : « Tu sais, tout ça, je l'ai fait uniquement parce que je ne me souviens de rien. » Cela était donc complètement fictif. C'est un inventeur, Christian, il est donc difficile de savoir quand c'est vrai ou quand ce n'est pas vrai. Mais enfin, il prétendait que c'était une exposition sur le souvenir et que le souvenir était une narration fictive. Il ne se souvient de rien du tout de son enfance, soi-disant.

MR : Cela est étonnant parce que j'ai vu quelques photographies et il est vrai que les mimiques et cette gestuelle nous font penser à notre propre mère ou notre propre grand-mère, tellement cela est « réaliste » ou « connu ». Il est vrai par ailleurs qu'il joue avec les clichés.

JA : C'est ce que j'allais dire. Je pense que tout le monde peut avoir ces souvenirs-là.

MR : Cette idée de fiction est intéressante parce que je suis allée jusqu'au cliché, mais je ne m'étais pas dit qu'il y avait peut-être une part d'invention.

JA : C'est ce qu'il m'a raconté, je ne sais pas comment il le décrit aujourd'hui.

MR : Peut-être encore une question sur une exposition du Centre d'art contemporain, qui était plutôt un festival, le *West Broadway Festival* qui a eu lieu de septembre à octobre 1976.

JA : C'était encore à la Salle Patiño, non ?

MR : Tout à fait. Pour cette manifestation, la Galerie-librairie Ecart est mentionnée en tant que collaborateur, du moins sur le carton d'invitation.

JA : Qu'avons-nous fait ?

MR : Ma question était justement de savoir quelle était la nature de cette collaboration.

JA : Je pense que nous avons dû faire, mais sincèrement je m'en souviens très mal, dans la partie des salles d'exposition, une exposition de matériaux, d'affiches et de publications des artistes américains de la nouvelle danse, parce que c'était une chose qui m'intéressait beaucoup et dont j'avais beaucoup de documents. Je pense donc que nous avons, j'en suis presque sûr... Maintenant je vois les vitrines que nous avons, je crois, empruntées aux Cabinet des estampes. Je suis sûr maintenant que c'était cela. Ce que nous avons fait était une présentation de documents historiques de la scène new-yorkaise, des artistes qui étaient représentés [dans le festival], des années 1960 jusqu'au moment du festival. Il y avait donc ceux de la nouvelle danse, de la Judson School, de la Judson Church, aussi John Cage, je crois qu'il est aussi venu dans ce cadre-là, et puis Trisha Brown et des gens comme cela. Il s'agissait d'une chose qui m'intéressait, j'avais donc une grande documentation sur cela. Par ailleurs, à Ecart, nous vendions de telles choses parce que cela m'intéressait, mais on ne peut pas dire que cela intéressait beaucoup de personnes à l'époque. Justement, ce genre de choses au sujet desquelles on me dit

aujourd'hui : « Dans la troisième étagère, il y avait quelque chose... » Je pense donc que c'est cela que j'ai fait, j'ai préparé une documentation que j'ai présentée.

MR : C'est pour cela que vous n'êtes pas mentionné dans la liste des artistes, il s'agissait d'un travail de documentation.

JA : Non parce que je ne faisais pas partie [des artistes].

MR : Le même type de collaboration est mentionné pour un festival vidéo qui a eu lieu une année après au Musée d'art et d'histoire, d'avril à mai, auquel Adelina von Fürstenberg a invité différents vidéastes, notamment Jean Otth. Le Centre d'art contemporain a collaboré pour cet événement avec Art Tapes 22 et la Galerie Stampa. A cette occasion également avez-vous...

JA : Je pense que nous avons dû avoir la même activité...

MR : ... le même type d'activité, c'est-à-dire aussi un travail de...

JA : Il s'est agi de distribution de documents, d'un rassemblement d'archives, que ce soit les miennes ou d'autres que j'avais acquises à l'occasion avec Ecart, ou de choses... Nous avons des contacts que nous avons distribués parce que dans le fond, à l'époque, Adelina ne s'occupait pas de distribuer des livres ou des choses comme cela, ce n'était pas son activité. Comme moi, cela m'intéressait et que j'avais les contacts pour trouver ces choses-là, nous les mettions à disposition, soit comme objets d'exposition, soit même pour les vendre aux gens qui les cherchaient.

MR : Tout à l'heure, vous avez mentionné cette exposition, *7 JUIN 80* [14 *installations d'Italie & de Suisse*, rue d'Italie] à laquelle vous avez participé avec, notamment, Luciano Castelli, Martin Disler, Anselm Stalder. C'est l'une des expositions, parmi de nombreuses autres, à laquelle vous avez participé et ma question est la suivante : comment avez-vous jugé, en tant qu'artiste exposant, la réunion de vos travaux avec les travaux de ces autres artistes qui pouvaient parfois être, chacun à leur manière, très différents de votre propre travail ?

JA : Cela dépend des projets. L'exposition avec [Martin] Disler et [Helmut] Federle [*John M Armleder, Helmut Federle, Martin Disler*, rue d'Italie, novembre 1981] était une exposition dont nous avons discuté avec les autres artistes. J'étais très proche de Helmut, moins de Martin mais je le connaissais, et nous étions tous des artistes suisses avec des lignes différentes. C'est une chose qui nous avait intéressés en tant que projet de groupe. *7 JUIN* était vraiment un projet curatorial d'Adelina.

MR : Avec beaucoup plus d'artistes...

JA : ... et de directions, de types d'art. Son idée était l'habitation de l'espace avec des artistes avec lesquels elle avait des affinités. Je pense que la plupart des artistes n'ont pas eu de rapports préalables à l'exposition. Nous avons juste la mise à disposition d'un espace, en sachant quels étaient les autres artistes, mais dans le fond, je ne pense pas qu'il y ait eu un échange particulier. Quand j'ai exposé avec les autres d'Ecart à la Salle Patiño, bien sûr il s'agissait d'un programme, c'était presque comme une exposition personnelle, c'était une exposition de groupe, enfin une

exposition personnelle avec plusieurs individus dans le même groupe [*Le San Antonio Show*, Salle Simon I. Patiño, octobre 1975]. Il s'agissait donc à chaque fois de cas d'espèce complètement différents. Je pense qu'Adelina a toujours fonctionné par rapport à sa sensibilité et non par rapport à une théorie, et elle avait un état d'éveil singulier sur ce qu'il se passait un peu partout dans plein de domaines différents. Il y a des choses qui ne l'intéressaient pas, des choses qui l'intéressaient bien sûr, mais ce qui l'intéressait avait un rayon assez vaste de sources et elle avait une certaine perspicacité à percevoir ce qui était en devenir en quelque sorte. Si nous regardons son programme, beaucoup d'artistes étaient à un moment important du développement de leur carrière ou de leur activité. Elle a vraiment quelque chose de singulier par rapport à cette perception, que d'autres ont, mais je veux dire que chez elle c'est vraiment frappant. Quand nous travaillions avec elle, nous sentions cela aussi par rapport aux autres, nous voyions qu'elle avait une lecture, une perspicacité singulière, mais qui était très instinctive, ce n'était pas du tout le résultat... Elle n'avait pas du tout le profil type de beaucoup de commissaires, de curateurs de l'époque, qui venaient quand même de l'histoire de l'art, qui arrivaient à des conclusions en fonction d'une lecture en amont de l'histoire, et même de l'histoire récente en fait.

MR : Curateurs qui élaboraient aussi un concept d'exposition avant l'exposition.

JA : En quelque sorte, ou si l'on veut, par la force des choses, on savait où l'on allait ou si l'on remettait des choses en question qui étaient établies, ces choses établies étaient définies clairement et par conséquent la remise en question était également très claire, très définie. Chez Adelina, cela paraît beaucoup plus instinctif, je ne sais pas si c'est vrai d'ailleurs, mais elle n'a pas du tout travaillé comme un [Harald] Szeemann ou un [Jean-Christophe] Ammann ou quelqu'un comme cela. Il s'agissait vraiment d'une autre approche qui peut-être chez l'historien de l'art classique, à l'époque sans doute, était perçue comme étant quelque chose beaucoup plus [propre] au dilettante. Cela était assez compliqué aussi parce que c'était une femme, alors s'il y avait des galeristes femmes, il y avait assez peu de curatrices femmes à l'époque, cela jouait donc un rôle. Il y en avait bien sûr, il y en avait même d'importantes, mais c'était quand même quelque chose qui, dans ce milieu tout de même relativement machiste, jouait un rôle. Cela impliquait donc, en quelque sorte, un regard semi-condescendant. Là, je suis en train d'élaborer une critique de la lecture, alors que je pense qu'il s'agit d'épiphénomènes. Cela n'est pas si important que cela, mais je pense que pour elle c'était quand même beaucoup plus difficile par certains côtés, et sans doute plus facile par d'autres, d'être dans sa position de femme et d'être apparemment beaucoup plus instinctive. L'instinct est considéré dans ce milieu-là comme un apport, mais aussi comme une frivolité, et elle bénéficiait des deux aspects, tout en en ayant été victime aussi dans sa considération. Si nous regardons sa carrière, cela a également suivi, on lui a reproché un certain nombre de choses que l'on n'aurait jamais reprochées à un homme et c'est la preuve que cela n'a aucun intérêt. Je veux dire que les reproches que l'on a pu faire au sujet de ses activités sont en fait des anecdotes. Il y a eu les mêmes choses, en bien pire, dans d'autres cas, cela a été passé sous silence parce que c'est plus institutionnel, parce que c'est moins instinctif, parce que c'est un homme, parce que c'est lié à un pouvoir, parce que c'est lié à un système économique. Elle a flotté là-dessus. Elle est donc plus difficile à repérer aussi au

niveau critique et par conséquent, la critique est parfois dérivative ou triviale ou sans intérêt en fin de compte.

MR : Auriez-vous un ou deux exemples de ces reproches qui n'avaient pas lieu d'être ?

JA : A l'époque, quand elle était au Centre à Genève, les reproches étaient plus liés au fait que comme elle est très instinctive et très expressive, on la voyait comme étant superficielle dans ses emportements affectifs par rapport aux incidents parce qu'elle les exprimait beaucoup plus que d'autres gens ne le feraient, sans doute, alors qu'ils ont le même schéma de pensée. Je pense donc qu'on lui a souvent reproché le fait de dire directement ce qu'elle ressentait, même plus que ce qu'elle ne pensait en fait. On a mis cela sur le compte de l'extravagance féminine ou de je ne sais quoi. Cela est vraiment faible comme... Ensuite, dans la difficulté qu'il y a à monter ce genre de projet, il y a bien sûr le problème des associations de personnes et tout de suite lorsque quelqu'un fait les choses avec quelqu'un, on y voit une mafia ou on y voit une relation pas claire, alors que cela n'est justifié en rien, il s'agit uniquement d'impressions. Je pense qu'elle a été victime de ces choses-là. Je n'ai pas suivi les aléas de ses activités, par exemple à Grenoble au Magasin, etc., je ne sais pas ce qu'il s'est passé, ou même à la fin du Centre, etc. Même qu'à cette époque, j'ai écouté les sensibilités des uns et des autres parce que j'étais dans le jury pour choisir le nouveau directeur du Centre d'art contemporain et j'ai écouté les gens du Centre qui avaient un grand respect pour Adelina, mais en même temps, on voyait qu'il y avait l'impression que c'était un flou, qu'ils ne voulaient pas perpétuer cela et à mon humble avis, ils l'ont perpétué plus que cela ne l'a jamais été à vrai dire, mais bon cela est mon avis, ce n'est pas important. En ce qui concerne l'hyper-individualisation de la structure autour d'une personne comme Adelina, elle a dû le faire, elle n'avait pas le choix, cela n'aurait pas existé autrement. Cela prête le flanc à toutes sortes de critique qui ne sont pas des critiques étayées en fin de compte, elles sont uniquement étayées par un sentiment qui est exactement le même que celui que l'on reproche, c'est-à-dire que l'on y voit quelque chose d'instinctif, quelque chose de personne[!] et en fait, ce n'est pas étayé par des faits en général, il y a peut-être eu des problèmes, mais pas plus qu'ailleurs. A nouveau, si elle n'avait pas eu cet angle d'approche, le Centre n'aurait jamais existé. Il aurait fallu une personne comme elle, avec sa capacité à enclencher un projet coûte que coûte, de manière instinctive, pour que cela existe, autrement ce Centre ne serait pas là. Si au départ on l'avait fait comme il existe aujourd'hui – je ne reproche rien à la façon dont il existe aujourd'hui – si l'on avait pris un système aussi rigide, je veux dire aussi défini qu'il l'est aujourd'hui, pour lancer un centre, cela n'aurait jamais pu exister. Il a fallu une sorte de folie personnelle pour que cela existe et c'est le cas pour beaucoup d'institutions, ce n'est pas un cas unique. Très souvent, ce genre de structure est mis en place par la folie d'une personne, ou d'un groupe de personnes d'ailleurs, cela peut être plusieurs personnes. Nous le voyons à peu près partout, même la création du musée de Bâle ou de je ne sais quoi, c'est la même chose. Cela vient de trois, quatre personnes un peu fofolles, ou super sérieuses mais qui ont une folie, qui mettent quelque chose en place contre tout ce qui est donné dans la partition de départ. Une fois que la machine est donc entraînée, il faut s'y adapter. On peut alors discuter si la succession de l'organisation du Centre en ce qu'elle est, par rapport à ce qu'il est devenu, est une bonne ou une mauvaise chose, mais il est certain que

sans l'impulsion ou le type de dynamisme qu'une personne comme Adelina a eu au début, cet endroit n'existerait pas.

MR : En ce qui concerne la réflexion théorique à l'intérieur du Centre d'art contemporain, à partir du début des années 1980, le Centre a organisé des conférences, des colloques. La première conférence a été une présentation du mathématicien René Thom [*Local et global dans l'œuvre d'art*, 22.04.1982]. Est-ce que vous assistiez à ce genre d'événement ?

JA : Oui, bien sûr parce que tout le monde faisait tout à cette époque. Nous écoutions tout ce qu'ils faisaient et ils écoutaient tout ce que nous faisons, mais je n'ai pas du tout été partenaire de cet événement-là qui était autour de la catastrophe, c'était très intéressant, c'était un bon moment pour faire cela, c'était très pointu en fin de compte. Mais j'ai assisté à beaucoup de ces conférences.

MR : Comment jugiez-vous cette réunion entre pratique, théorie et exposition sous la forme de conférences ? S'agissait-il de quelque chose de nouveau à Genève ?

JA : Peut-être à Genève, mais oui et non parce que pour être juste, j'imagine que dans le Département d'histoire de l'art de l'Université, qui est un monde clos, ou qui était à l'époque un monde clos, cela existait aussi à sa façon et dans d'autres milieux également. Il s'agissait donc de choses qui existaient, mais peut-être qu'il y avait une exubérance naturelle dans les activités du Centre et dans ces projets-là qui étaient un peu différents de ceux des autres. J'ai participé en tant que spectateur à un certain nombre de ces choses-là, même peut-être plus à certaines choses, je ne me souviens plus. Dans le fond, ce qu'il s'est passé est qu'Adelina faisait les choses comme elle l'entendait, sur un modèle qui était naturel dans beaucoup d'autres lieux que nous fréquentions ailleurs qu'à Genève. Il y avait des équivalences un peu partout et dans le fond, nous étions en relation avec ces gens-là au moins autant qu'avec le milieu local, en quelque sorte. D'ailleurs, nous n'imaginions même pas que ce milieu local existait parce que nous nous pensions comme un relais parmi d'autres endroits dans le monde. Le fait que nous fassions des choses à Genève ne nous paraissait pas tellement différent que d'aller en voir à New York, à Milan ou à Paris.

MR : Si Genève n'était pas isolée, entreteniez-vous alors des rapports avec d'autres institutions culturelles, d'autres galeries en Suisse ? Le cas échéant, lesquelles ?

JA : Pas seulement en Suisse, je pense que nous faisons partie, que nous étions un point de chute par rapport à ce que l'on appellerait aujourd'hui des réseaux, qui existaient [à l'époque]. Probablement que les réseaux avec lesquels je correspondais étaient différents de ceux avec lesquels Adelina correspondait. Elle avait sans doute plus de relations avec des centres du même genre, des lieux d'exposition similaires un peu partout dans le monde et nous avec des groupes d'artistes similaires dans le monde. Il n'y en avait pas tellement en fait. Nous entrions donc très vite en contact avec tout le monde. Par ailleurs, cela se superposait également, les choses plus ou moins officielles, les choses plus ou moins privées se sont aussi, à un moment donné, confondues. La différence sans doute était qu'il n'y avait pas ce type de boîte postale à Genève avant Adelina ou avant Ecart. De la même manière et simplement, naturellement, nous sommes entrés dans un réseau autant suisse qu'international

parce qu'il y avait un point de chute qui n'était pas repéré et que nous avons rendu repérable, voilà tout. Si j'y pense aujourd'hui, il y avait probablement beaucoup de correspondances avec d'autres gens dans le monde qui ont peut-être disparu, qui ont été remplacés par d'autres et cela s'est multiplié parce qu'il y a beaucoup plus de personnes, une densité beaucoup plus grande par rapport à l'époque. Cela implique donc que les rapports sont un tout petit peu plus compliqués parce qu'il y a plus de monde. Mais de nouveau, comme nous le disions tout à l'heure, les relations sont différentes parce que les moyens de communication ont changé, c'est-à-dire qu'aujourd'hui, vous tapez sur votre ordinateur le nom qui vous intéresse et vous voyez cinquante versions de cette même personne reproduites dans le monde. Alors qu'à l'époque, les échanges étaient beaucoup plus lents et beaucoup plus particularisés, pour le meilleur et pour le pire. Je ne pense pas qu'il y ait de meilleures situations, et de toute façon on ne peut pas faire machine arrière non plus. Je pense que par la force des choses, vu le petit nombre d'institutions comme le Centre d'art contemporain ou comme Ecart qui, de nouveau, sont des choses très différentes, à peine affichées, à peine faites, tout le monde connaissait tout ce que les autres faisaient du même genre, que ce soit en Suisse ou ailleurs dans le monde. Je me rappelle très bien qu'après une année à Ecart, donc la galerie publique [inaugurée] en 1973, nous avons fait une exposition avec un artiste anglais, je crois, je ne sais même pas s'il vit toujours, qui s'appelait John Gosling [*Billiards Drawings 29 States of Play & Public Action on Gallery Windows / Dessins de billards 29 états de jeu & action du public sur les fenêtres de la galerie*]. La personne qui a écrit le petit fascicule que nous avons fait pour cet artiste s'appelle David, je crois qu'il vit encore. Il s'agissait donc d'un artiste anglais, un critique anglais qui s'occupait d'un espace, je crois dans le pays de Galles, mais lui écrivait dans une revue, peut-être *Studio International*, et il a mentionné le fait qu'Ecart était l'un des lieux importants du genre et qu'il n'y en avait qu'une dizaine dans le monde. Nous existions depuis quelques mois ! Toutes les références qu'il connaissait, nous les avions et il y avait peu d'endroits qui avaient ces références-là. C'est la même chose pour le Centre d'art contemporain, c'était donc une autre époque parce qu'effectivement aujourd'hui, on fait quelque chose et avant qu'on ne le fasse, quelqu'un sait déjà que l'on va le faire. A ce moment-là, c'était exceptionnel que quelqu'un puisse repérer ce que l'on faisait de cette manière-là. Cela se faisait singulièrement parce que pour une raison ou une autre, quelqu'un était venu à Genève et était allé le lui dire. Aujourd'hui, on a l'idée, elle est déjà transmise électroniquement et les cousins de ces idées sont déjà immédiatement en activité. C'est donc un autre système, mais les deux sont passionnants, il n'y a pas un système qui est meilleur.

MR : D'après ce que vous me dites, la Suisse n'était nullement une sorte d'îlot totalement isolé sur le plan artistique durant les années 1970 ?

JA : En tout cas pas la Suisse, non, au contraire. Je pense qu'à cette époque, c'était peut-être moins universel au niveau de la Suisse et certainement que des centres étaient plus actifs que d'autres et des villes plus actives que d'autres, je veux dire Zurich, Bâle et Berne, à cause de la *Kunsthalle* et de quelques acteurs de Berne et ensuite Lucerne. Il y a eu dans ces villes des échanges internationaux à l'équivalent de centres beaucoup plus importants comme New York, Paris ou Londres. Genève, c'est venu un peu plus tard, je dirais, et peut-être toujours pas au même niveau que Zurich parce que c'est plus petit et qu'il y a moins de moyens impliqués dans les activités locales, mais cela est discutable. A l'époque, Genève était quand même...

Nous avons tout de même vécu une autre période parce que quand nous étions tout jeunes, il y avait encore à Genève, à cause de la culture française, le poids du système provincial par rapport à Paris. Même si nous ne nous intéressions pas forcément à une culture purement française, nous nous voyions tout de suite comme quelque chose... autant en relation à, je ne sais pas, Düsseldorf, Milan, New York, Londres que Paris. A l'époque, le système centraliste de la culture française traînait encore. Cela a donc joué un rôle, je pense, un rôle qui n'existe sans doute plus du tout aujourd'hui.

MR : Cela est intéressant parce qu'au début des années 1970 est paru un essai de Paul Nizon intitulé *Diskurs in der Enge* [*Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Berne : Kandelaber, 1970]. En avez-vous entendu parler ?

JA : Bien sûr.

MR : L'avez-vous peut-être même lu ? Cet écrit a eu dans la région alémanique un fort retentissement et a mené à certaines discussions sur l'étroitesse de notre pays, le manque d'espace, de possibilités de développement auxquels se confrontaient les artistes. Selon vous est-ce que cette conception fait partie d'un mythe ? Ou décrit-elle une réalité ?

JA : C'est un demi-mythe. Non, il faut être juste. Je me rappelle avoir été impliqué dans un débat avec lui à la télévision française, je crois, autour de Stephan Eicher en plus de cela ! Il s'agit d'une chose qui a été beaucoup plus pensée et qui a beaucoup plus occupé les esprits en Suisse allemande qu'en Suisse française où pourtant l'on était sûrement plus victime d'un système provincial qu'en Suisse allemande parce qu'il n'y a pas le même centralisme au niveau de la culture germanique que dans le système français, voire italien. Le discours est donc difficilement applicable parce que dans le fond, il n'y a que des cas particuliers. La Suisse est un confetti, mais un confetti divisé en millions d'échardes de confetti. La définition toute faite est donc forcément fautive, cela vaut pour tout. Par contre, elle peut être utile et je pense que le discours de Paul Nizon était un discours productif aussi parce que cela a créé une discussion, surtout en Suisse allemande à mon avis, même si cela a été très reçu en France, à Paris disons. Cela est aussi intéressant parce que son discours est connu à Paris et en Suisse allemande, mais pas tellement en Suisse française. Cela est sans doute indicatif de quelque chose. Mais je pense, honnêtement, que si l'on pense à la culture française, la culture suisse a joui d'une surface d'échanges, de par sa multiplicité d'origines, mille fois plus grande que tout le système français qui malgré ses efforts inouïs pour sortir du centralisme n'en est pas sorti, même encore aujourd'hui... Bien sûr, les désirs d'en sortir à la [André] Malraux étaient déjà des désirs centralistes de sortir d'un système centraliste, cela était donc voué d'une certaine manière à une impossibilité, j'allais dire échec, mais peut-être pas. Je pense qu'en Suisse française, on évite cela parce qu'il y a quand même des tremplins par-dessus Paris tout de suite avec d'autres cultures qui sont beaucoup plus difficiles à obtenir en étant Parisien par exemple. Quand j'étais jeune, j'avais le sentiment qu'un artiste français réussissant à Paris avait le désir d'aller à New York pour revenir à Paris, pour dire qu'il avait exposé à New York, et non pas pour aller à New York. Nous, quand nous allions à New York, nous étions à New York, nous n'étions pas à New York pour en parler à Genève. Il s'agit donc d'une situation qui est complètement différente. Je pense que ce que l'on oublie souvent en Suisse est que

même si la culture jouit d'une surface immense proportionnellement à d'autres pays, cela reste un village, c'est un tout petit pays, il s'agit de très peu de monde. C'est proportionnellement beaucoup de moyens par tête, mais c'est tout petit. Considérant cette petitesse, il y a un échange qui est énorme, qui est incomparable à la plupart des pays de cette taille-là. Toute la Suisse est plus petite que New York, il faut donc aussi tenir compte de cela. Je pense tout de même, quoi qu'on en dise, que si l'on est dans un village en Suisse, on sait ce qu'il se passe n'importe où dans le monde. Ce n'est peut-être pas le cas partout.

MR : Pour en revenir à la thèse de Paul Nizon, durant les années 1970 et au début des années 1980, il y a eu beaucoup d'expositions, que ce soit au Kunstmuseum de Lucerne, à Berne, à Zurich, qui contenaient dans leur titre le terme « suisse » ou « Schweizer ». Le sous-titre de *Ambiances 74*, par exemple, était *27 artistes suisses*. Selon vous, à quoi ce nombre important d'expositions ainsi titrées a-t-il été dû ? Peut-on faire l'hypothèse qu'il s'agissait d'une réaction à la thèse de Paul Nizon ?

JA : Je ne crois pas vraiment, on peut faire l'hypothèse, comme toutes les hypothèses, cela a toujours un sens. Je ne pense pas que c'est ce qui a stimulé la majorité de ces projets. C'est un peu plus compliqué que cela. Par exemple, je sais pratiquement que beaucoup de ces projets inter-cantonaux, inter-régionaux en Suisse ont été stimulés par le fait qu'il y avait la possibilité d'avoir des subventions pour les faire parce que Pro Helvetia, à l'époque, avait pour mission d'aider les échanges entre les régions de Suisse. *Ambiances* a profité de cela, la partie de subvention de Pro Helvetia que, je pense, il y avait était conditionnée par le fait que l'exposition allait dans les trois régions linguistiques suisses et que c'était une exposition suisse. C'était donc l'occasion qui a fait le larron, en vérité. Je ne pense pas qu'il y ait un programme théorique et philosophique sur l'art suisse dans *Ambiances 74*. D'autres expositions peut-être. Cela est un peu plus compliqué aussi en ce qui concerne les motivations. Par exemple, le Kunsthhaus de Zurich a fait cela parce que c'était une institution partiellement subventionnée qui se sentait responsable par rapport à son rôle dans l'activité culturelle locale ou suisse, en tout cas helvétique disons. Il y avait une autre tradition qui a été réorientée en Suisse allemande, ce que l'on appelle les expositions de Noël, les *Weihnachtsausstellungen*, qui étaient un peu l'occasion de donner l'espace local subventionné ou aidé financièrement, de l'ouvrir aux différents acteurs locaux. C'était une manière d'enlever un préjugé par rapport à l'espace local parce que si le musée ne montre que des artistes étrangers subventionnés par l'endroit local, il y a un ressentiment de la scène culturelle locale. C'est donc une manière de coopter ce milieu qui se trouve dans un ressentiment qui serait éventuellement négatif. Cela n'a pas été forcément pensé comme cela, je ne dis pas qu'il s'agit d'une stratégie politique claire, mais je pense qu'il y a de cela d'une certaine manière. Je ne pense pas qu'il y ait eu une résurgence telle qu'il y a eu quand Pro Helvetia a été créée par rapport à la guerre ou des choses comme cela pour resserrer l'identité nationale autour d'une activité culturelle qui serait autonome et autosuffisante par rapport au reste du monde. Je crois que si cela a existé pendant la guerre, voire l'entre-deux-guerres, je ne pense pas qu'il y a eu une réelle intention politique, voire économique et politique pour faire ces expositions. Bien sûr on peut l'expliquer comme cela, mais j'ai des doutes. Il y a toujours des indices pour ce genre de définition. Je pense que quatre-vingts pourcents des intentions de ce genre-là, quand elles ne sont pas du simple, pur et légitime intérêt, sont l'occasion qui fait le larron parce qu'il y a des moyens de soutien

que l'on n'aurait pas autrement. Je crois que c'est surtout cela. Bien sûr qu'il y a toujours le désir de se dire, lorsque l'on fait des choses avec systématiquement des artistes, par exemple, américains : « Mais est-ce qu'il n'y a pas la même chose chez nous ? » Cela est très instinctif, à courte vue comme réaction, je ne suis donc pas tellement certain qu'il y a une réflexion raisonnée, sociopolitique ou nationaliste ayant présidé à la réalisation de ces expositions-là. Je ne crois vraiment pas. On peut dire, si l'on veut vraiment dériver sur autre chose, que peut-être l'Exposition nationale de 1964 à Lausanne était plus identitaire que la suivante autour de Neuchâtel et Yverdon, aussi au niveau des interventions artistiques d'ailleurs. Mais cela est très anecdotique. Je crois que cela va beaucoup plus dans tous les sens qu'on ne peut l'imaginer. On peut avoir théorie contre théorie en faisceau par rapport à cela, je ne crois donc pas qu'il y ait une réalité par rapport à cela.

MR : Notre projet de recherche s'intéresse, vous l'avez compris, au Centre d'art contemporain de Genève, mais aussi à Aarau et Lucerne. Est-ce que dans les années 1970, vous vous rendiez régulièrement voir ce qui était présenté à l'Aargauer Kunsthaus et au Kunstmuseum de Lucerne ?

JA : Oui, encore plus à Lucerne peut-être parce que j'avais une grande affinité avec la vision de Jean-Christophe Ammann. Mais j'allais aussi à Aarau et dans la foulée à Berne et à Zurich et ailleurs, à Soleure mais ce n'était pas usuel, pas habituel. Je me rappelle très bien qu'à Genève, on me disait : « Mais pourquoi tu ne vas pas à Paris, à Milan ou à New York ? Pourquoi tu vas à Zurich ou à Lucerne ? » Cela était très romand à l'époque. Je crois qu'aujourd'hui, tout cela s'est effacé. A l'époque, l'attitude des acteurs du monde culturel suisse romand, en tout cas genevois, lausannois – peut-être que quand on s'approchait de Berne – cela était différent, était de se dire : « Tant qu'à faire, s'il faut voir ce qu'il se passe ailleurs, on va à Paris et à Genève. » Mais personnellement, je sais que les gens se posaient la question de savoir pourquoi j'allais systématiquement voir toutes les expositions des *Kunsthallen* et des *Kunstmuseen* de Suisse allemande.

MR : Placiez-vous sur le même plan ce qu'il se faisait à Aarau et à Lucerne ou perceviez-vous une différence d'activité ?

JA : Je me suis plus rendu à Lucerne et j'avais plus d'affinités avec [Jean-Christophe] Ammann. Je pense donc que j'ai plus vu cela que... Mais cela dépend, je veux dire que si vous aviez interrogé un artiste de Genève qui s'appelle Michel Grillet, lui avait une très grande affinité avec la scène de Aarau. Michel Grillet est professeur à l'école d'art de Genève [Haute école d'art et de design] et il connaît très bien la scène suisse allemande de l'époque justement, ou juste après. Il est très ouvert, très généreux et très fasciné. Vous pouvez l'appeler.

MR : Cela est intéressant parce que jusqu'à maintenant, les personnes interviewées ne mentionnent que très rarement Aarau. Certaines même sont presque étonnées que nous nous intéressions à Aarau. Lucerne, cela va de soi, est quelque chose qui revient, une scène artistique importante, mais pour ce qui est de Aarau, les Romands ont souvent tendance à la placer sur un autre plan. Il est tout à fait vrai que cela dépend du parcours de chacun, des intérêts de chacun.

JA : Sincèrement, à l'exception de peu de gens, lorsque l'on pense à Lucerne à cette époque-là, on pense à [Jean-Christophe] Ammann et au Kunstmuseum, on ne sait pas forcément ce qu'il a eu d'autre. J'ai même exposé chez Ruedi Schill qui avait une petite galerie alternative.

MR : Nommée « Apropos » [exposition *Groupe Ecart / John Armleder*, Galerie Apropos, Lucerne, 7 - 25.11.1977].

JA : Oui, exactement. Il y avait d'autres artistes que je connaissais sur place et dans le fond, la scène artistique locale a très vite migré vers Zurich, la plupart des artistes. C'était donc surtout le Kunstmuseum. Aarau, c'est un peu plus compliqué parce qu'il y avait des gens de Zurich qui habitaient à Aarau, enfin que l'on imaginait comme étant de Berne, Zurich ou ailleurs, qui effectivement étaient à Aarau, mais simplement parce que c'est un transit logique. Oui je me rappelle bien... Oui, à vrai dire, je suis allé beaucoup plus à Aarau que je ne le pensais. J'y suis encore allé récemment parce que Mai-Thu [Perret] a une exposition là-bas. Mais peut-être qu'aussi, cela ne veut pas dire grand-chose, mais sans doute que quand on allait à Aarau, on s'y arrêtait en allant ailleurs. On allait à Aarau en allant à Zurich ou à Bâle ou à Berne. Alors qu'à Lucerne, on y allait pour aller à Lucerne.

MR : Aarau n'était habituellement pas la destination finale, le but ultime.

JA : Cela est plus géographique qu'autre chose. C'est une question d'arrêt de train en fait. Il n'y a donc pas de réflexion à ce sujet. Moi, est-ce que j'ai beaucoup exposé à Aarau ? Non, pas tellement. J'ai exposé à côté, à Holderbank, mais c'est quasiment Aarau, et dans le musée [Aargauer Kunsthaus] il y a de mes pièces, je crois, peut-être déposées par la Confédération, je ne sais pas. Finalement, j'ai vu beaucoup d'expositions. Par contre, je n'y étais plus allé depuis longtemps parce que quand Mai-Thu a eu son exposition, je me suis rendu compte que je n'avais pas vu la transformation, l'augmentation [du bâtiment], je ne connaissais pas cela.

MR : Vous mentionniez Jean-Christophe Ammann tout à l'heure. Harald Szeemann est considéré comme le curateur suisse par excellence et Ammann, en quelque sorte, comme son successeur. Est-ce que la place qui était accordée à ces curateurs, à ces commissaires d'exposition durant les années 1970 est semblable à celle qui est accordée aux curateurs d'aujourd'hui ? Ou avez-vous observé une évolution, un changement dans le rôle qui est confié au commissaire d'exposition ?

JA : Je ne sais pas si c'est un changement. La première chose est qu'il y en a beaucoup plus et qu'il y a bien plus de points de chute. Je pense que Harry et Jean-Christophe ont été célébrés aussi parce qu'ils ont créé des expositions importantes hors les murs. La participation de Szeemann à la documenta et à mille autres expositions qui ont voyagé partout. Même Jean-Christophe qui après [la Kunsthalle de] Bâle est allé à Francfort [Museum für Moderne Kunst] et a été commissaire de quelques grandes expositions dans le monde. Cela a donné un type de visibilité et d'identité. Il y en a d'autres. Hans Ulrich Obrist, c'est la même chose, il est quand même aussi suisse, même s'il a un ressentiment par rapport à la Suisse, un faux ressentiment d'ailleurs, mais il a l'impression... Par exemple, nous nous sommes rendus les deux, récemment, à New York au Centre culturel, enfin au Swiss Institute, comme honori de je ne sais quoi. Et Hans Ulrich a dit : « Oui, mais pourquoi le

Swiss Institute ferait quelque chose pour moi, me célébrerait parce que je n'ai rien à voir avec la Suisse, je ne me suis jamais intéressé à cela. Mais si John Armleder est l'autre, alors je veux bien ! » Cela ne correspond à rien. C'était tout de même une soirée amusante. Mais enfin, cela est typiquement l'exemple de quelqu'un qui a la même notoriété que Szeemann en quelque sorte, sur la scène d'aujourd'hui.

MR : C'est vrai.

JA : Si l'on recherche bien, il y en a peut-être quelques autres, on oublie parfois qu'ils sont suisses. Mais lui n'a pas dirigé une institution suisse, cela est peut-être la différence avec Jean-Christophe et Harry.

MR : Placeriez-vous Adelina von Fürstenberg, le travail qu'elle a fait sur le même plan que celui de Harald Szeemann ou de Jean-Christophe Ammann ? Ou est-ce que son travail et sa place ont été différents ?

JA : Cela est différent, mais au même niveau en tout cas. Bien sûr que peut-être Harry a une notoriété différente à cause de la documenta, des *Machines célibataires* et toutes ces espèces de production référentielle qui n'existent pas chez Jean-Christophe ou chez Adelina. Au niveau de ce qu'ils ont produit, je pense que cela est important de la même manière, absolument. Je veux dire que Harry, par la force des choses, on le place ailleurs parce qu'il a produit des modèles qui n'existaient absolument pas, également au niveau de sa réflexion, c'était donc une autre forme de catégorie en quelque sorte. Je déteste élaborer des critères d'importance et de valeur, mais je suis absolument certain que ce qu'a fait Adelina a eu un impact tout à fait similaire.

MR : Très bien. Pour conclure, tout à l'heure, vous avez parlé de Art Basel, de votre présence à cette foire. Vous avez également rapidement mentionné la documenta qui en 1972 a été « curatée par », « curated by » Harald Szeemann. Est-ce que la documenta, la Biennale de Venise ou celle de Lyon, ou d'autres manifestations internationales avaient de l'importance dans les années 1970 ?

JA : Cela est certain qu'elles avaient de l'importance et une importance autre que celle d'aujourd'hui parce qu'elles étaient plus rares, il y en avait moins. Aujourd'hui, il y a des dizaines de manifestations du même volume, éventuellement de la même importance. On comptait trois ou quatre biennales, plus la documenta. Il y avait la Biennale de Venise, à l'époque, il y avait la Biennale de Paris, qui va d'ailleurs revivre, qui va devenir une triennale, il y avait la Biennale de São Paulo, on n'y allait pas parce que c'était trop loin. Plus tard, il y a eu celle de Sidney, mais on n'y allait encore moins parce qu'elle était encore plus loin, et il y avait la documenta.

MR : La Biennale de Lyon est venue bien plus tard, en effet.

JA : Oui. De plus, cela s'est multiplié, c'est-à-dire que maintenant il y a des biennales partout, comme il y a des foires d'art partout. Il y avait aussi moins de monde impliqué. Peut-être que proportionnellement, il n'y en avait peut-être pas moins parce qu'il y avait moins de monde. En vérité, tout s'égalise donc. Je dis toujours qu'il y avait moins de musées qui s'occupaient d'art contemporain, moins de galeries, etc., mais en vérité, par rapport au nombre de gens impliqués, ce n'était peut-être pas

différent. Simplement, il y a beaucoup de monde dans tout. Par conséquent, il y a aussi plus de points de chute.

MR : Des proportions différentes, oui.

JA : Non, justement, au niveau des proportions, ce n'est sans doute pas différent. Au niveau du nombre, la statistique générale est en augmentation constante, ce qui fait que le discours change et puis, de nouveau, les moyens de communication ont changé et donc les façons d'échanger les informations par rapport à ces événements aussi. Les gens voyagent aussi plus facilement qu'avant. Je dirais même qu'à mon époque, on réfléchissait à deux fois avant d'aller aux Etats-Unis. Aujourd'hui aussi, mais on se disait : « Est-ce que je vais l'année prochaine à New York et comment j'y vais ? » Cela coûtait cher. On a une autre façon, un autre rapport et si on n'y va pas, on sait au moins aussi bien ce qu'il s'y passe que si on n'y va pas parce que par Internet on verra vraiment tout, alors que si on y va, on ne verra qu'une partie, cela sera une autre expérience. Il y a donc quelque chose qui est fondamentalement différent qui fait que effectivement, la rareté statistique des événements de l'époque leur donnait plus d'importance. Forcément, la documenta qui avait lieu tous les cinq ans, on l'attendait, c'était incontournable si l'on s'intéressait à ce genre de chose. Je pense que la première documenta que j'ai vue est celle de 1968, ou même celle d'avant, je ne sais plus. Aujourd'hui, j'ai raté des documentas et je ne m'en suis même pas rendu compte. Pour moi, cela aurait été impensable.

MR : Si je comprends bien, dans les années 1970, il s'agissait encore plus qu'à l'heure actuelle de rendez-vous à ne pas manquer.

JA : Bien sûr parce que cela était rare. Maintenant, si l'on ne va pas à une biennale, on va à une autre. En gros, on ne voit pas les mêmes gens parce qu'effectivement tout le monde ne va pas à tout, mais il y a une masse de gens que l'on connaît partout. C'est comme les foires d'art, à l'époque, il y en avait deux. D'abord une à Cologne et ensuite une à Bâle. Maintenant, il y en a une tous les week-ends et beaucoup de gens vont à toutes ces foires. Même la même foire se reproduit puisque celle de Bâle était à Miami et sera bientôt à Hong Kong. Cela a changé. Ce qui est intéressant est qu'on ne sait pas très bien ce que cela change. Quelles sont les conséquences de ce changement ? C'est exactement la même chose que le fait qu'il y a beaucoup plus de monde impliqué. En 1970, l'équivalent de vous ne serait pas venu m'interviewer. D'abord, l'équivalent de vous n'aurait pas existé parce que personne n'aurait eu la position de faire une enquête sur ce genre de sujet. Vous auriez été condamnée à faire quelque chose sur le début du siècle ou je ne sais quoi. Le fait donc qu'il y ait une prise directe et que vous êtes nombreux à avoir cette prise directe est quelque chose qui a changé fondamentalement. Les conséquences de ce changement, on ne les connaît pas, mais cela a beaucoup changé.

MR : On n'a pas encore la distance suffisante.

JA : Non, peut-être qu'il n'y a pas de changement, peut-être que cela ne change rien. Comme je dis toujours, avant on n'avait pas l'électricité donc la nuit on dormait. Qu'est-ce que cela a changé ? Cela a sans doute tout changé et rien en même temps. Cela est difficile à dire. Le panorama artistique que vous devez analyser par rapport au Centre d'art contemporain est donc extrêmement difficile à mesurer et les

conséquences de la mesure que l'on fait par rapport à une relecture. Aujourd'hui, on peut orienter cette lecture dans le sens que l'on veut.

MR : Ce que vous me dites me fait penser à une grande question de l'histoire de l'art contemporain. L'histoire de l'art contemporain récent à l'université est pour ainsi dire une autre branche que l'histoire de l'art médiéval. Le monde académique émet encore la critique que dans le domaine de l'histoire de l'art contemporain, on n'a pas de distance historique. Cela est certes vrai, mais je ne pense pas que cela empêche pour autant la recherche au moyen de certains outils, notamment l'interview.

JA : Ce qui est intéressant est que l'on perçoit mieux cette différence dans ce domaine-là que dans un autre. Si vous êtes sociologue, cela paraît complètement normal d'étudier la situation sociologique qui vous entoure, quitte à vous référer presque périphériquement à une sociologie d'une autre époque. Cela serait étrange d'être un sociologue du Moyen Age et uniquement du Moyen Age.

MR : Il y a encore un grand pas à effectuer dans le domaine de l'histoire de l'art contemporain.

JA : L'autre mythe que l'on a est celui de la sélection historique, c'est-à-dire que l'on se dit que ce que l'on a devant les yeux va passer à travers un système sélectif qui va éliminer une partie et qui va consacrer une autre partie. Cela est une lecture extrêmement absurde parce que l'on se rend compte dans l'histoire que ces sélections ont varié mille fois, c'est-à-dire que ce que l'on a retenu au XVI^e du XIV^e n'est pas ce que l'on a retenu au XVIII^e et au XX^e de la même époque. Cela change donc sans arrêt.

MR : Au XVII^e siècle, on a redécouvert la Renaissance...

JA : Tout à fait, rien n'est donc consacré de manière immuable. Cela est la définition du discours parce que le discours commence à un bout et ne finit pas vraiment à l'autre. De plus, tant que l'on est producteur de discours, celui-ci va continuer, en tout cas, il n'y a pas de chapitre clos.

MR : Je vous propose de nous arrêter ici. Je vous remercie infiniment.

JA : Si cela vous est utile et que cela vous a intéressée, c'est bien.