

Interview de Silvie Defraoui (SD)

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

Transcription : Stéphanie Levis.

Silvie Defraoui, artiste et enseignante à l'Ecole supérieure d'art visuel Genève, née en 1935 à Saint-Gall.

Melissa Rérat (MR) : Bonjour Madame Defraoui.

Silvie Defraoui (SD) : Bonjour.

MR : J'ai essayé de structurer au mieux l'entretien. Une première partie centrée sur votre parcours, d'où vous venez, quelle est votre formation ; ensuite une seconde partie consacrée au Centre d'art contemporain ; pour terminer une ouverture plus générale sur l'art suisse.

D'après nos recherches, vous êtes née à Saint-Gall, vous avez fait vos études à Alger puis à Genève et êtes ensuite retournée à Saint-Gall où vous avez établi votre atelier de céramique. Par la suite, vous avez séjourné, avec Chérif Defraoui, la moitié de l'année en Espagne.

Ma question est la suivante : Lorsque vous avez étudié à l'Ecole des beaux-arts de Genève, qu'enseignait-on dans cette école ?

SD : A l'époque, les Beaux-Arts et les arts décoratifs [Ecole des arts décoratifs] étaient séparés. J'ai étudié la céramique car à l'époque, ce qui m'intéressait n'était pas tellement la poterie européenne mais surtout celle de l'Extrême-Orient. J'ai donc étudié, ce que l'on ne pouvait faire en Suisse qu'à Genève, la céramique « dans sa technologie » comme on dit, c'est-à-dire le grès et la porcelaine. On sait par Marco Polo que les empereurs chinois appréciaient avant tout les émaux précieux qui étaient faits à l'époque avec des cailloux, des plantes et des cendres broyées. Je ne vais pas insister là-dessus, mais enfin c'est ce côté très poétique de la céramique et de sa composition, à travers la nature, qui m'intéressait. J'ai donc suivi des cours aux beaux-arts en même temps, mais les beaux-arts, ce que je voyais à l'époque sans y participer réellement, était quelque chose de conventionnel. Il s'agissait également de la seule académie d'art en Suisse, il faut le dire, car ailleurs il y avait des *Kunstgewerbeschulen* où les disciplines n'étaient pas du tout séparées.

Actuellement, je crois qu'avec les HES [Hautes Ecoles Spécialisées] on a plutôt adopté un système mixte. Le design a pris une importance incroyable aussi dans l'art, mais art et design sont tout de même encore séparés dans l'enseignement. Par contre, les métiers se sont probablement éloignés des ces écoles. On y apprend peut-être encore à imprimer mais en général, il y a des techniciens qui s'en chargent, on apprend la photographie mais il y a aussi des techniciens. Je pense donc que l'Ecole des beaux-arts ainsi que les écoles d'art décoratif étaient à l'époque vraiment des lieux du « faire des choses », on y apprenait à forger, à tailler la pierre, à faire des émaux céramique. Voilà ce qui était la situation générale à Genève.

MR : Vous avez donc appris la céramique de manière autodidactique ou avez-vous

fait l'Ecole des arts décoratifs ?

SD : Non, j'ai suivi des cours parce que ...

MR : ... d'arts décoratifs ainsi que des cours de Beaux-Arts ?

SD : Surtout d'arts décoratifs. Il y avait un professeur qui était très spécialisé et dans la céramique anglaise et dans la céramique extrême-orientale, Philippe Lambercy. Grâce à lui, la technique de la porcelaine, du grès et des émaux d'Extrême-Orient étaient accessibles.

MR : Très bien. Vous mentionnez un nom. Y a-t-il d'autres enseignants, artistes dont vous avez suivi l'enseignement, que vous avez pris comme modèles, ou du moins qui ont eu une importance sur la suite de votre parcours ?

SD : Ce professeur, Philippe Lambercy, est le seul dont j'ai vraiment suivi l'enseignement parce que l'Ecole des Beaux-Arts d'Alger que j'ai suivie auparavant était surtout liée au pittoresque. C'était une école de peinture, mauvaise probablement, mais évidemment l'atmosphère d'Alger à l'époque était extraordinaire. Tout était sur le point de changer politiquement. Je pense qu'en définitive si j'ai eu cette impression de changement, maintenant on le voit de façon beaucoup plus claire, à l'époque cela était assez peu visible mais on sentait très fortement, que malgré tout c'est la jeunesse qui change les mentalités, qui change la politique, etc. A Alger, cela s'est produit autrement et plus tard, mais à l'époque il s'agissait encore de l'Algérie française. Il y avait cette sorte de mécontentement, les réunions, cela existait, elles ont été matées par la suite, mais cela existait déjà. Plus tard, j'ai toujours eu l'impression que malgré tout les situations pouvaient évoluer. Sur le plan de la politique culturelle, cela était applicable également à Genève avec le Centre d'art contemporain et l'Ecole [Ecole supérieure d'art visuel].

MR : Durant cette période de passablement grande mobilité, vous étiez à Alger, êtes ensuite revenue à Genève puis à Saint-Gall, un long séjour en Espagne et ensuite de nouveau un retour à Genève au milieu des années 1970, quels étaient les rapports que vous entreteniez avec la scène artistique suisse ? Est-ce que vous observiez ce qu'il se faisait en Suisse ou étiez-vous totalement coupée de cette scène artistique ?

SD : J'étais, dans une certaine mesure, coupée de cela parce que je n'avais plus vraiment d'amis artistes en Suisse quand j'étais en Espagne. En définitive, nous vivions ensemble avec Chérif Defraoui qui au début faisait de la peinture mais s'est très vite tourné vers des médias différents. Il en est allé de même pour moi qui, après la période céramique, me suis tournée vers d'autres choses. Les premières pièces qui existent ont été faites avec des matériaux trouvés. A l'époque, en Allemagne, on appelait ce mouvement *Spurensicherung*, c'est-à-dire les cendres, les plumes d'oiseau, en fait toutes sortes de choses qui étaient « para-céramique » pour moi étant donné qu'en céramique on les broie, on les brûle. J'essayais de les utiliser plutôt en tant que matériaux, telles quelles. Il s'agissait donc de mes premiers travaux d'art, puis, dans l'autre interview je crois que j'ai expliqué cela assez longuement [réalisée dans le cadre de la recherche « Oral History der zeitgenössischen Kunst » menée par l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de

Zurich. Interview réalisée par Angela Nyffeler, Jakob Pürting et Dora Imhof : www.khist.uzh.ch/Moderne/Forschungsprojekte/oralhistory/SilvieDefraoui/Defraoui.pdf], en Suisse romande, dans ces années-là, la fin des années 1960, le début des années 1970, il n'y avait que peu d'intérêt pour l'actualité de l'art. Il y avait à Lausanne René Berger avec la vidéo, Patricia Plattner vous en a éventuellement parlé parce qu'elle a suivi ses cours. Il était probablement la seule personne qui s'intéressait à quelque chose de vraiment actuel. Ici, à Genève, les musées, cela était désastreux en ce qui concerne l'art contemporain. René Berger, je pense, était la personne la plus intéressante, mais il est aussi tombé sur un os à Lausanne, ce n'était pas un terrain très facile. Il a monté les galeries-pilotes qui étaient vraiment, en fait, le début des *Kunstmessen*, vous savez le système des galeries-pilotes...

MR : Oui.

SD : Vous savez donc que cela était une chose très, très importante du point de vue de l'exemple. Personne ne le dit jamais, mais c'est lui qui a initié cela.

MR : Sauf erreur, il invitait des galeries du monde entier à exposer au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

SD : Il invitait des galeries du monde entier à exposer au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, les galeries avaient leur salle, leur stand en quelque sorte, elles montraient leurs artistes, c'était exactement comme les premières *Kunstmessen*. Sauf que peut-être il s'agissait de galeries très connues, alors qu'ensuite, dans la première *Kunstmesse*, il y avait également des galeries un peu moins connues. René Berger a fait des choses extraordinaires, mais les Vaudois n'ont pas suivi. Après cela, il est resté Directeur du Musée, mais il n'a plus jamais suivi ses impulsions premières. Je pense qu'il a vraiment été un précurseur en vidéo et, à un autre niveau, dans la diffusion de l'art contemporain .

MR : Vous mentionnez Monsieur Berger qui a été, en quelque sorte, le père de la vidéo à Lausanne. Chérif Defraoui et vous-même êtes très souvent présentés comme faisant partie des pionniers de l'art vidéo suisse, mais d'après mes recherches, vous êtes restés passablement distants de ce groupe lausannois, de ces cinq mousquetaires, n'est-ce pas ?

SD : Oui.

MR : En a-t-il été de même avec la scène genevoise, dans les années 1970 ? Est-ce que vous essayiez aussi, volontairement ou non, de garder une certaine distance ? Ou est-ce que cela était différent ?

SD : Je crois qu'il n'y avait pas de scène genevoise, je ne sais pas quand exactement John M. Armleder a fondé le groupe Ecart, cela devait être probablement tout de même un tout petit peu plus tard, je ne sais pas l'année, peut-être la connaissez-vous ?

MR : 1969, je crois.

SD : Peut-être, le premier groupe Bois, etc. La visibilité est arrivée, je pense, dans

les années 1970. Nous sommes donc restés pour des raisons très précises éloignés du groupe lausannois que nous respectons beaucoup. Mais il s'agissait moins pour nous... Il faut dire que moi je connaissais un métier, la céramique, Chérif quant à lui connaissait le droit et l'histoire des institutions, il avait fait un doctorat à l'université. Nous avons donc chacun une formation et nous n'avons aucune envie de nous placer artistiquement dans le carcan d'un médium. La vidéo était pour nous un moyen comme un autre, tandis que pour le groupe de René Berger il s'agissait de quelque chose de très, très précis, il fallait utiliser la vidéo comme dans le temps Supports/Surfaces utilisait la peinture, en montrant l'outil vidéo et son fonctionnement. Le médium vidéo, qu'est-ce que c'est ? Un moniteur, on peut taper sur la vitre, qu'est-ce qu'une transmission d'une caméra à un écran ? Cette sorte d'analyse de l'objet, c'était ce dont il était question dans les débuts de la vidéo autour de Berger. Nous, ce qui nous intéressait était la narration de la vidéo, c'est pour cette raison que nous avons beaucoup utilisé au début le film Super 8, il s'agissait donc de complètement autre chose.

MR : Utiliser le médium pour conduire un propos et non pas en lui-même, dans une exploration du médium.

SD : Voilà, pour dire les choses exactement.

MR : Finalement, pour le groupe des cinq mousquetaires et René Berger, si l'on ne se fondait pas dans leur moule, on n'avait pas lieu de...

SD : C'est-à-dire que les discussions à ce niveau-là ne nous intéressaient vraiment pas parce que nous n'avons aucune envie ni de les contrer, ni de rentrer dans leur groupe. Ce n'était pas notre propos.

MR : Vous aviez deux propos différents, des intérêts différents.

SD : Exactement. Je pense que notre idée de la vidéo était peut-être beaucoup plus proche de ce que l'on peut dire d'un cinéma expérimental entre guillemets, disons qu'il s'agissait bien plus d'utiliser un médium quelconque, la photographie, la peinture, la vidéo, pour exprimer quelque chose et ce quelque chose était parfois mieux exprimé avec tel et tel médium et parfois mieux avec un autre.

MR : Pour en revenir à cette année 1974, durant laquelle vous êtes rentrés, avec Chérif, d'Espagne pour vous établir à Genève, pour quelles raisons avez-vous décidé de vous établir à nouveau dans cette ville ?

SD : Cela est un peu en lien avec la question que vous avez posée au début : « Est-ce que vous aviez perdu le contact ? En effet, nous avons complètement perdu le contact avec la scène suisse. Nous connaissions bien la scène espagnole avec [Antoni] Muntadas, Antoni Miralda et tous ces gens-là, mais nous nous rendions bien compte qu'il s'agissait déjà à cette époque d'un art plus ou moins sociologique, le leur concernait leur pays. Nous avons l'impression avec notre identité, Chérif avait des racines égyptiennes, moi suisses allemandes, que ce serait bien de se retrouver de nouveau au centre de l'Europe, quelque part la Suisse s'imposait. Nous connaissions Genève et avons donc cherché à nous y établir car lorsque nous revenions en Suisse, nous nous rendions en général à Zurich, à Saint-Gall, nous

regardions surtout les expositions de Lucerne parce qu'à l'époque Lucerne était l'endroit le plus vivant. Le but était en définitive de pouvoir travailler à deux endroits.

MR : Est-ce que si Monsieur Jean-Luc Daval ne vous avait pas invités à enseigner à l'ESAV, enfin l'Ecole des beaux-arts qui s'est appelée l'Ecole supérieure d'art visuel depuis 1975, vous seriez tout de même revenus ?

SD : Ah oui, nous étions revenus avant.

MR : Ce n'est donc pas l'invitation de Monsieur Daval qui vous a...

SD : Non, pas du tout, nous étions déjà ici. Nous sommes venus pour acheter cette maison, je crois en 1969, nous l'avons transformée pendant un certain temps. Je pense donc qu'en 1972 les travaux étaient terminés, nous travaillions ici. Chérif est entré à l'Ecole en 1974, nous étions donc bien établis ici et il y avait déjà le rapport avec une galerie à Genève, la Galerie Gaëtan, qui a ouvert un tout petit peu avant le Centre d'art contemporain je crois. Le Centre d'art contemporain a également ouvert en 1974, Chérif est entré à l'école en 1974, tout cela était un peu le même moment. Il faut dire, honnêtement, que Jean-Luc Daval a cherché quelqu'un qui pouvait remplacer un professeur qui partait en année sabbatique, personne ne s'y intéressait, [Gianfredo] Camesi, tous les artistes genevois ne voulaient pas, il a donc rencontré Chérif, cela a été le résultat d'une certaine recherche, mais aussi du simple hasard.

MR : Vous n'étiez donc pas amis, n'aviez pas un quelconque rapport auparavant ?

SD : Non, pas du tout.

MR : Monsieur Daval a tout simplement fait des recherches.

SD : Oui, absolument. Ils nous a rencontrés à un vernissage, il nous a dit : « Est-ce que cela vous intéresserait ? », comme cela, parce qu'il était en train de chercher quelqu'un. Nous l'avons connu exactement le jour où il nous a proposé cette possibilité.

MR : Cela est intéressant parce que finalement il a engagé, sauf erreur, quelqu'un qui n'avait pas étudié à l'Ecole des beaux-arts, qui avait certes un doctorat, de très grandes connaissances, mais pas de diplôme artistique.

SD : Tout à fait...

MR : ... qui n'avait pas le profil type de l'enseignant.

SD : Pas du tout, mais il faut dire qu'il s'agissait d'un engagement pour une année, il ne risquait donc pas grand-chose, ce n'était pas un vrai engagement, c'était pour remplacer quelqu'un qui partait en année sabbatique.

MR : A ce moment-là, en 1975 sauf erreur...

SD : En 1974.

MR : Lorsque vous commencez à enseigner à l'ESAV [Ecole supérieure d'art visuel de Genève], vous avez cité quelques noms pour ce qui est de votre formation, est-ce qu'au moment où vous commencez à être des artistes établis il y a d'autres artistes, en Suisse ou dans le reste du monde, que vous admirez, que vous trouvez importants, qui vous intéressent ?

SD : C'était en définitive l'époque du conceptualisme, une époque riche et excessivement intéressante, mais nous en étions assez éloignés. Il faut peut-être mettre quelque peu les choses ensemble, c'est-à-dire que Chérif entre en 1974 à l'Ecole, moi en 1975, Adelina von Fürstenberg avec qui nous étions amis ouvre son centre à la Salle Simon Patiño, c'était également en 1974. Tout cela s'est passé en même temps, nous étions très liés les uns aux autres... Je pense que le fait que nous avions l'Ecole avec beaucoup de jeunes gens, Adelina avait un petit centre avec tout de même très peu d'argent et que tous ces artistes, par exemple Luciano Fabro, Daniel Buren, Sol LeWitt, Lawrence Weiner et même John Armleder et Chérif Defraoui, étaient des artistes relativement disponibles à l'époque. Il faut dire qu'ils n'étaient pas bien connus par le grand public... Adelina a vraiment eu une intuition et un talent incroyable, ils sont devenus très connus, mais à l'époque il s'agissait d'artistes simplement prometteurs et avant-gardistes et tout cela s'est donc mélangé. En fait, je ne peux pas dire admiration pour l'un ou l'autre, mais c'était une situation extrêmement vivante et extrêmement agréable, nous faisons des fêtes, nous discutons beaucoup et nous refaisons le monde. Tout d'un coup, Genève est devenu, par hasard, un endroit où les choses intéressantes pouvaient se passer.

MR : Tout à l'heure, vous avez brièvement mentionné la Galerie Gaëtan...

SD : Oui.

MR : Quel était votre lien avec cette galerie et le groupe des Messageries Associées qui était lié à ce lieu ?

SD : La Galerie Gaëtan a été créée par deux architectes, je ne sais plus en quelle année exactement, mais il est possible de le trouver. Ils nous ont invités pour une exposition, cet endroit a duré assez peu de temps. Ils avaient par exemple exposé plusieurs Suisses allemands, Urs Lüthi notamment, les Genevois connaissaient Urs Lüthi, mais ils sont allés l'acheter à Paris ! Cette galerie était complètement méprisée par la plupart des Genevois. Il faut bien dire que Genève à l'époque, à mon avis en tout cas, était totalement pour l'*establishment* et nous, ainsi que la Galerie Gaëtan et le Centre d'art contemporain, n'étions pas l'*establishment*. Il y avait donc une grande méfiance de la part des musées et des collectionneurs face à cette chose qui se passait. On ne peut pas dire que nous étions très bien accueillis, non.

MR : Donc cette galerie était plutôt du côté de l'*establishment* ou plutôt du côté...

SD : Non, il s'agissait de jeunes architectes, ils étaient plutôt du côté des jeunes gens, ils invitaient des artistes encore peu connus. Urs Lüthi, à Genève, on savait que c'était un artiste qui montait. A part cela, il y avait les Islandais, cela a été une des premières expositions, en tout cas la première en Suisse, de Hreinn Fridfinnson, une première aussi pour General Idea, qui sont devenus très célèbres par la suite. Il

s'agissait donc de personnes qui avaient assez de flair car pour inviter General Idea il fallait faire le saut vers le Canada. Ils avaient fait tout cela sans aucun écho et ils se disaient : « Il faut que nous arrêtons, nous dépensons trop d'argent. » L'architecture à cette époque n'allait plus vraiment bien et ils ont donc dû fermer leur galerie. C'est à ce moment que nous sommes intervenus avec les Messageries.

MR : Ces Messageries Associées étaient donc une association qui gérait la galerie ?

SD : C'est-à-dire que la fondation des Messageries Associées n'a rien à voir avec la galerie. Cela était en effet unique parce que nous étions des gens qui n'avaient jamais enseigné et nous ne savions pas comment enseigner, c'est-à-dire que ce n'était pas cette question-là que nous nous posions, nous savions simplement que nous ne voulions pas enseigner comme cela se faisait aux beaux-arts [Ecole des beaux-arts], c'est-à-dire la sculpture, la peinture, etc. Nous avons donc créé cet atelier, qui s'appelait « médias mixtes ». Cela est aujourd'hui dépassé, mais avait à l'époque tout son sens. Cela voulait simplement dire qu'on ne venait pas pour apprendre un métier, mais qu'on venait pour découvrir ce qu'on avait envie de faire dans la vie, artistiquement, quelle direction on allait prendre, ce qu'on allait essayer de dire et donc, de cette manière, la prise en compte du désir de chaque étudiant. C'est pour cela que des artistes très différents sont sortis de nos ateliers. Nous avons essayé de les mettre, avec leur aide bien sûr, sur la piste de leur propre personnalité. Il s'agissait plutôt de cela et à un moment donné, il y a eu l'introduction des jurys, toutes ces histoires-là, mais je crois que j'ai déjà dû le dire dans l'autre interview [réalisée dans le cadre de la recherche « Oral History der zeitgenössischen Kunst » menée par l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Zurich. Interview réalisée par Angela Nyffeler, Jakob Pürting et Dora Imhof : www.khist.uzh.ch/Moderne/Forschungsprojekte/oralhistory/SilvieDefraoui/Defraoui.pdf]. Est-ce qu'il faut que je répète les choses ou pas ?

MR : Si cela répond à la question, comme vous désirez.

SD : Cela répond à la question de dire que quand on arrive dans une école où les examens se déroulent porte close, où on donne des notes et tout ce que cela implique, la première volonté est d'ouvrir cela, simplement d'ouvrir au maximum. Il n'y avait donc pas forcément un professeur, un étudiant, il y avait plutôt des gens de différents âges avec différentes expériences. Les travaux étaient appréciés en groupe, avec des spécialistes que nous invitions, ce qui avait deux avantages : D'une part, il y avait la voix de l'extérieur et surtout la voix de gens qui étaient plus ou moins célèbres, des critiques d'art, des artistes, etc., représentant quelque chose pour les jeunes étudiants qui savaient être jugés, disons par [Michelangelo] Pistoletto, Sarkis et d'autres personnalités. Cela signifiait peut-être un peu plus que d'être jugé par, je ne sais qui, un autre professeur de l'école. Nous essayions donc d'introduire cet échange et à part cela, il y avait la question de savoir ce que l'on pouvait faire à Genève quand on sort d'une école d'art. Quand nous sommes arrivés, nous avons hérité, du professeur qui partait en année sabbatique, des étudiants, dont Patricia [Plattner] ou Philippe Deléglise faisaient partie, qui allaient très bientôt sortir de l'Ecole. Ils sont restés deux ans avec nous, quelque chose comme cela. Ces personnes-là se posaient la question : « Et puis, ici, après, quoi ? ». Nous avons donc répondu : « Il ne faut pas seulement faire l'Ecole et puis au revoir. Nous allons essayer de faire quelque chose qui puisse ensuite être encore

un pôle de discussion. » Nous leur avons donc proposé, cela a vraiment été quelque chose que nous avons fait ensemble, de former un petit groupe qui réaliserait des travaux collectifs, qui entreprendrait des choses, non pas le travail vraiment personnel de chacun, mais des propositions que nous jugions actuelles dans le monde de l'art ou nécessaires pour la Ville de Genève. C'est à ce moment que nous avons réalisé un premier travail qui s'appelait *Copier/Recopier*, qui a eu un prix à [la Biennale de] Sao Paulo. Patricia [Plattner] vous a peut-être raconté cela. A partir de ce moment-là, nous avons continué à faire des espèces d'animations, de travaux de groupe dans la Galerie Gaëtan.

MR : Sous le nom des Messageries Associées ?

SD : Sous le nom des Messageries Associées. « Messageries Associées », cela voulait dire pour nous quelque chose comme : « Actuellement, c'est nous, plus tard ce sera quelqu'un d'autre. » Cela ne s'est pas vraiment passé comme cela mais était quelque peu le désir de l'époque.

MR : D'accord, très bien. Avant et pendant votre engagement à l'ESAV [Ecole supérieure d'art visuel], est-ce que vous entreteniez durant les années 1970 des rapports avec d'autres galeries ou institutions, autres que la Galerie Gaëtan, à Genève, voire dans le reste de la Suisse ?

SD : Dans le reste de la Suisse, oui. Nous connaissions bien Jean-Christophe Ammann qui a aussi participé aux jurys [de l'Ecole supérieure d'art visuel, Genève]. Je ne crois pas que je peux dire que nous entretenions des relations d'amitié, non, parce que Jean-Christophe Ammann était un curateur à succès, ce n'était pas un ami, mais c'était quelqu'un que nous estimions beaucoup et qui faisait des choses qui nous intéressaient. A Genève, la situation avec les gens de musée était extrêmement conflictuelle, il faut le dire.

MR : Maintenant, nous allons en venir au Centre d'art contemporain. Tout d'abord, comment avez-vous fait la rencontre de Adelina von Fürstenberg ?

SD : Je ne sais pas exactement. Je crois qu'elle avait fait des études de science politique à Genève. Nous l'avons connue au moment où elle organisait une exposition d'artistes suisses qui comprenait [Gianfredo] Comesi, [Sergio] Emery au Tessin

MR : *Ambiances 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].

SD : Oui, c'était cette histoire-là. Adelina était encore peu connue, elle organisait cela et voulait inviter Chérif, mais Monsieur [Charles] Goerg a mis son veto, c'était le Directeur, non pas encore, c'était le conservateur du Cabinet des estampes à l'époque, je crois. Monsieur [Maurice] Pianzola au Musée [Conservateur en chef du Musée d'art et d'histoire Genève], avec qui nous nous entendions d'ailleurs très bien, je ne dois pas confondre tout le monde... Monsieur Pianzola était un historien de l'art très respectable qui se tenait un peu en dehors des choses comme celles-ci... Monsieur Goerg, par contre, avait beaucoup plus d'implication dans ce qu'il estimait

être l'art juste de l'époque et il trouvait que le travail de Chérif n'était vraiment pas un travail intéressant. Adelina n'a donc pas pu l'exposer. Je crois qu'elle recevait de l'argent, elle vous le dira elle-même s'il s'agissait d'argent de Pro Helvetia ou de quelqu'un d'autre, et Messieurs Goerg, Koella et Schoenberger avaient une sorte d'œil là-dessus parce l'exposition avait lieu dans leur ville et leur espace.

MR : Il s'agissait de sa première exposition.

SD : Absolument, c'était sa première exposition. Elle était, si je dis « sous tutelle », elle n'aimerait pas, je dis cela un peu rapidement. Ils avaient en tout cas un droit de regard.

MR : Au fil des ans, quels rapports avez-vous entretenus avec Adelina von Fürstenberg ?

SD : Dans les années 1970, nous sommes restées très, très proches, je dois dire. Nous sommes restées très amies. Surtout aussi parce que souvent les amitiés se font à travers le travail et là, comme je vous le disais tout à l'heure, elle avait un centre, elle invitait des gens, nous, nous avons beaucoup de jeunes gens autour de nous et automatiquement ils étaient son premier public, la Salle Simon Patiño était toujours pleine à cause de nos étudiants des beaux-arts [l'Ecole des beaux-arts, Genève] car le public genevois était plus difficile à déplacer. Les premières années, cela a donc été quelque chose qui fonctionnait très normalement.

MR : Naturellement.

SD : Naturellement, nous travaillions beaucoup avec elle, nous discutons des expositions, elle discutait des travaux des étudiants, les étudiants étaient très proches d'elle. Plus tard, cela est devenu un peu encombrant pour elle, quand il y avait trop d'étudiants qui venaient, quand elle a pris plus d'indépendance à la rue [Philippe-]Plantamour ou encore plus tard à la rue d'Italie. Tout d'un coup, les étudiants, cela devenait un peu trop, parce qu'ils avaient l'impression que c'était leur lieu, ils envahissaient et elle, évidemment, elle avançait, elle commençait à être connue et elle préférait un peu freiner la chose, nous avons donc ensuite fait beaucoup moins d'échanges au niveau de l'école avec elle.

MR : Toutefois, au milieu des années 1970, sauf erreur juste avant de déménager de la Salle Simon I. Patiño, elle a proposé d'exposer des travaux de l'ESAV, puis ce type de collaboration s'est poursuivi.

SD : Absolument, oui. A la Salle Simon Patiño, c'était encore très, très serré parce qu'il est vrai que les bourgeois genevois allaient très peu à la Salle Simon Patiño, ils allaient peut-être suivre le festival qui avait lieu, parce qu'il y avait des spectacles, ils allaient un peu au théâtre, mais les expositions étaient assez peu suivies. Bien sûr, nous avons fait deux fois les jurys [de l'Ecole supérieure d'art visuel Genève] chez elle.

MR : Pour choisir les étudiants qui seraient exposés lors des expositions organisées par le Centre d'art contemporain, c'est bien cela ?

SD : Pas vraiment, ce n'était pas dans ce but-là, il s'agissait simplement d'un jury de l'école. Cela se passait comme suit : Les étudiants qui terminaient leur semestre exposaient ce qu'ils avaient fait ou ce qu'ils désiraient exposer. Dans l'Ecole, cela se passait ainsi et chez Adelina, cela se passait de la même manière. Les gens exposaient ce qu'ils avaient envie d'exposer et après elle, bien sûr en tant que curatrice, pouvait choisir là-dedans pour une autre exposition, mais il s'agissait de deux choses séparées. Ce n'était pas elle qui choisissait qui allait présenter quoi dans le jury, il s'agissait d'une chose ouverte.

MR : Je ne suis pas sûre d'avoir bien saisi. Il y avait d'abord un jury, enfin, tous les étudiants de l'ESAV présentaient leur travail de fin de diplôme...

SD : Dans l'ESAV, il y avait différents ateliers. Nous, nous avons un atelier avec toujours une trentaine d'étudiants. Il s'agissait d'ailleurs de deux ateliers parce que Chérif et moi-même avons des personnalités assez différentes au niveau du contact avec les gens. Certains étudiants préféraient donc parler avec l'un ou avec l'autre, mais malgré tout, cela se mélangeait, cela se passait dans les mêmes lieux, mais nous étions chacun responsable d'une quinzaine ou d'une vingtaine d'étudiants précis. La responsabilité se passait comme cela, de l'un à l'autre. D'ailleurs, Patricia [Plattner] était une étudiante de Chérif. Un jury à l'école se déroulait comme suit : Les étudiants montraient ce qu'ils avaient fait, des experts externes arrivaient, discutaient du travail, nous en discussions en groupe, également avec les étudiants, et nous leur disions s'ils pouvaient passer leur valeur, nous ne donnions plus de notes. La valeur signifiait qu'ils pouvaient passer au semestre suivant. C'était un jury d'école, mais ce qui comptait était cette discussion. Or, nous avons par deux fois transporté ce jury à la Salle Simon Patiño, les discussions et l'exposition avaient lieu là-bas. Si, plus tard, Adelina a choisi des travaux là-dedans, c'est bien parce qu'elle pouvait les voir aux beaux-arts [à l'Ecole des beaux-arts, Genève], mais ils étaient beaucoup mieux exposés chez elle, cela est certain.

MR : D'accord, je comprends mieux. Elle fonctionnait donc en tant que commissaire pour ces expositions d'étudiants de l'ESAV au Centre d'art contemporain, vous ne lui suggériez pas ce qui pouvait être intéressant ?

SD : Non, les deux choses étaient totalement séparées.

MR : Les rôles étaient très clairs.

SD : Oui.

MR : Selon vous, qu'apportait un lieu tel que le Centre d'art contemporain à l'école, avant votre arrivée en tout cas, encore traditionnelle qu'était l'ESAV ? Celle-ci était en train de se transformer...

SD : Oui, mais très lentement, nous sommes finalement restés comme professeurs engagés. Chérif avait été engagé pour une année, l'autre professeur est revenu, mais malgré cela, comme l'atelier fonctionnait si bien, l'Ecole a décidé à ce moment de nous engager, ce qui n'était vraiment pas prévu à l'origine. Cela avait été comme une sorte de test, puis le test s'est révélé extrêmement satisfaisant, nous avons des ateliers très grands à un moment donné. Il faut aussi dire que les autres propositions

étaient encore et toujours liées au métier, on apprenait un métier, sculpteur, peintre, graveur. Nous, nous avons ouvert cela, on apprenait à être artiste ou au moins à entrevoir ce que pouvait être un artiste, c'était donc séduisant pour les gens, je pense. Quelle était la question ?

MR : Est-ce que le Centre d'art contemporain a apporté une bonne influence ou autre chose à cette école [ESAV] ?

SD : Ce qui nous a frappés à l'époque à Genève, parce qu'en Espagne c'était tout de même assez différent, était le peu d'information que nos étudiants avaient sur l'art parce qu'ils voyageaient étonnamment peu, aujourd'hui les gens voyagent énormément, ils allaient très peu voir les expositions, que ce soit en Suisse, à Paris ou ailleurs. Et encore, quand on va quelque part depuis Genève, on va à Paris, on ne va pas à Zurich, du moins c'était le cas à l'époque. Nous avons peut-être aussi amené cela, la Suisse allemande dans une certaine mesure. Soudain, les gens au lieu de dire : « Le suisse allemand, c'est vraiment une langue ridicule » ont dit : « A Lucerne, ils font tout de même des choses passionnantes. » Il s'agissait également de cela, nous ouvrons un tout petit peu les horizons dans ce sens-là. Ce qui nous a donc frappés était que toutes les informations que les gens avaient, ils les avaient à travers *Artpress*, *Artforum*, *Kunstbulletin*, *Kunstforum*, toutes ces revues qui arrivaient en effet à l'Ecole et étaient disponibles à la bibliothèque. Mais il s'agissait de vignettes. C'est d'ailleurs à partir de cette observation que nous avons réalisé le travail *Copier/Recopier*, une anthologie photographique des artistes travaillant avec la photographie et qu'on trouvait reproduite dans les revues, il s'agissait donc uniquement de revues re-photographiées. Cela était intéressant, il s'agissait simplement de se demander ce que l'on apprend dans les revues par rapport à l'original. Le travail était séduisant parce que toutes les choses étaient photographiées avec anamorphoses, etc., comme notre œil les voit, une page pliée, un truc, ce n'était pas une vraie information artistique, cela était plutôt une sorte de communication médiatique. Nous voulions attirer l'attention sur cela car les originaux étaient rarement vus à Genève. Et c'est aussi cela qu'Adelina a amené. Elle a amené premièrement les artistes, deuxièmement aussi leurs œuvres et cela est énorme.

MR : Forcément, cela a profité, comme vous l'avez mentionné, aux étudiants...

SD : Oui et entre le Centre d'art contemporain et l'atelier médias mixtes, la base d'une situation artistique jeune et différente du mouvement Fluxus a pu voir le jour. Je dois dire que les années 1970 étaient des années de lutte, assez incroyables. Longtemps, le conservateur du musée a dénigré cette situation. Quelques années plus tard, quand à Genève existaient déjà plusieurs petites galeries créées par les jeunes artistes (survivent actuellement *andata.ritorno* et *Forde*), il prévoyait une exposition au Musée Rath, intitulée *Media-Mixte*. Les jeunes artistes ont laissé imprimer le catalogue, mais à quelques exceptions près, aucune œuvre n'a été apportée au Musée. Cette grève des artistes a eu une influence positive, les politiciens se sont rendus compte qu'il fallait compter avec cette scène émergente.

MR. : Nous avons donc parlé du lien entre l'ESAV et le Centre d'art contemporain. Nous avons également mentionné les rapports avec la Galerie Gaëtan et maintenant, si vous êtes d'accord, j'aimerais passer à la Galerie-librairie Ecart

puisque le Centre d'art contemporain et Ecart ont élaboré quelques relations, quelques rapports. Comment est-ce que vous, avec un regard extérieur, avez observé cette relation ?

SD : La question est : Quel était notre rapport avec la librairie Ecart ?

MR : Peut-être, dans un premier temps, les rapports que vous avez pu observer entre le Centre d'art contemporain et cette Galerie-librairie Ecart ?

SD : Vous savez, à Genève, il y avait si peu de choses. Ce qui était déjà là quand Adelina ou nous-mêmes sommes arrivés était Ecart. L'histoire d'Ecart, c'est John [M. Armleder] qui vous la racontera beaucoup mieux que moi.

MR : La semaine prochaine...

SD : Parce que je connais très peu les dates. Mais disons que quand nous sommes arrivés, la librairie Ecart existait. Au début, ils utilisaient beaucoup leur imprimante, ils imprimaient des choses, vous savez avec ces blueprints magnifiques de l'époque. Ils publiaient donc des documents, ils organisaient des événements, ils servaient le thé, c'était dans le bas de l'Hôtel Richemond et c'était absolument séduisant comme endroit. Certainement que Adelina en arrivant, mais cela elle vous le dira elle-même, a tout de suite vu cela. Il s'agissait de personnes, je ne sais pas quel âge a John maintenant, ils avaient en tout cas dix à quinze ans de moins que nous, qui étaient charmantes, légères, amusantes et c'était Fluxus. Fluxus n'a presque pas existé en Suisse allemande. Le Fluxus de John est un Fluxus tout à fait particulier, pas du tout comme le Fluxus du nord de l'Allemagne. C'était donc quelque chose d'excessivement plaisant, vraiment, et nos étudiants y étaient très sensibles, ils allaient chez Ecart, ils y trouvaient les publications qu'ils ne trouvaient pas dans les librairies, cela était excessivement utile. Maintenant, nos liens étaient plus forts avec Adelina qui travaillait avec des artistes qui nous intéressaient peut-être plus. John faisait des performances vraiment magnifiques, souvent ironiques. Adelina a organisé un festival Fluxus à la Salle Simon Patiño. Je m'en souviendrai toujours, elle avait invité Ben, Charlemagne Palestine entre autres. Les dames derrière moi disaient : « Mais, ce n'est pas Fluxus, ça ce n'est pas notre Fluxus ! » parce qu'il n'y avait pas le côté bon enfant, il y avait plutôt le côté destruction de la société, tandis que pour John il s'agissait plutôt de remettre la société en question, ce qui était parfait, je pense, pour Genève. Sa peinture va toujours dans le même sens, c'est un artiste très conséquent, depuis la librairie Ecart jusqu'à maintenant.

MR : Est-ce que vous avez exposé vous-même en tant qu'artiste à la Galerie Ecart ?

SD : Non, jamais.

MR : Vous n'y avez jamais exposé parce que la possibilité ne s'est pas présentée ou parce que cela ne vous intéressait pas spécialement ?

SD : Il n'en a jamais été question.

MR : Pour en revenir au Centre d'art contemporain, vous y avez présenté de décembre 1978 à janvier 1979 une série de performances qui s'appelaient

Performances secrètes / Secret Performances. En quoi consistaient-elles ?

SD : Quelles dates avez-vous dites ?

MR : Ce que j'ai trouvé est de fin décembre 1978 à janvier 1979.

SD : Ah oui, il s'agit d'une exposition.

MR : J'ai noté que c'était une série de performances, mais il s'agissait d'une exposition à ce que vous me dites ?

SD : Oui, il s'agissait d'une exposition.

MR : Même si cela s'appelait *Performances secrètes* ?

SD : Cela s'appelait *Performances secrètes* parce que c'était très lié à mon travail, comme je vous le disais, le travail avec la nature, etc. Il y avait d'un côté des objets, de l'autre une série de fiches et troisièmement de très grandes photographies de paysage. On pouvait trouver le lien sur les fiches, c'est-à-dire que les fiches étaient des fiches A4 et on pouvait simplement voir, par exemple, un morceau de bois ou un vieux tuyau, comme les déchets qu'on trouve dans la nature. On voyait un lieu, une très grande photographie qui était le lieu où cet objet avait fait quelque chose. Sur la petite fiche était juste inscrit, je ne sais pas, par exemple : « Une bouée a traversé la rivière... », « Le morceau de bois est lancé d'une rive à l'autre... », des choses comme cela, très simples. « Performances secrètes » dans le sens où les performances sont tout le temps autour de nous et nous ne les remarquons pas.

MR : Est-ce que ce choix du terme « performance » dans le titre était justement lié à l'importance que la performance était en train de prendre.

SD : Elle avait beaucoup d'importance dans notre atelier. Il y avait beaucoup de jeunes artistes, lors des fameux jurys, qui faisaient de la performance. On faisait la queue pour assister à ces instants d'exception, c'était vraiment l'époque où tout le monde faisait de la performance. Il y en avait de bonnes et de mauvaises, mais également de très, très belles. Il s'agissait souvent, d'ailleurs, d'artistes extrêmement intéressants et fragiles qui ont ensuite arrêté de travailler. C'est peut-être là que se trouvent le plus de pertes, si je peux dire. Ils ont fait autre chose. Le monde de l'art à un moment donné... Quand on fait aussi jeune d'excellentes performances, c'est presque comme la poésie, si on ne trouve pas une vraie place dans la société pour cette chose-là, ... Ce sont des gens qui ont souvent été très déçus par le monde de l'art par la suite, cela ne se monnaie pas comme une peinture. Actuellement, les artistes se tournent plutôt du côté du théâtre. Les performances, pour lesquelles Vito Acconci ou Gina Pane était probablement un peu les exemples, étaient très difficile à poursuivre pour les jeunes artistes.

MR : Comment est-ce que cette exposition *Performances secrètes* a-t-elle été reçue et accueillie par le public ?

SD : Comme une autre exposition. Vous entrez dans une galerie, vous voyez des photographies, des objets et des fiches, vous parvenez donc à lire l'exposition. Il y a

eu une bonne critique, je crois, à l'époque. Mais bon, rien de plus !

MR : A cette occasion, une publication a été réalisée par le Centre d'art contemporain. S'agissait-il de votre première publication ?

SD : Non, j'avais fait des choses avant. J'avais réalisé de petits livres d'artiste. Il y avait un lien entre le Super 8 et ces livres. Lorsque nous avons commencé à faire des films Super 8 et de la vidéo, ce médium nous intéressait pour des raisons différentes de celles de René Berger et des vidéastes qui l'entouraient. On ne pouvait pas encore enregistrer au début de la vidéo. Nous avons utilisé la vidéo surtout avec nos étudiants. Il s'agit de bandes qui sont maintenant toutes illisibles. Malheureusement, de cette période, plus rien n'existe parce que l'Ecole [Ecole supérieure d'art visuel Genève] n'a pas eu l'argent pour restaurer cela. Nous-mêmes, cela [ce travail de conservation] ne nous intéressait pas vraiment car nous utilisions la vidéo avec nos étudiants pour faire des exercices, pour faire de petits travaux. Tout est malheureusement perdu de cette époque, à cause des formats et du fait que les bandes ont collé. Nous n'avons utilisé la vidéo qu'une fois qu'il a été vraiment possible d'enregistrer, si possible en couleur, donc avec les premiers U-matics. Je crois que c'était en 1979. Notre première installation vidéo date donc de 1979. Il s'agit de la table avec la boule de cristal [*Cartographie des contrées à venir*]. A ce moment, la vidéo nous intéressait aussi beaucoup pour la projection vidéo. Nous avons également utilisé les projecteurs dès que ceux-ci ont été disponibles.

MR : Vous mentionniez donc ces livres d'artiste...

SD : Les livres d'artiste étaient, dans une certaine mesure, très liés à la vidéo parce que les premières vidéos que l'on pouvait enregistrer sur VHS, ou sur ce type de format-là, nous ont menés à la constatation que la vidéo et le livre étaient en fait un peu la même chose. Une vidéo s'édite comme un livre, elle raconte quelque chose et un livre aussi. Ces éléments étaient donc passablement liés. Certaines choses, nous les faisons en vidéo, certaines choses en livre d'artiste. J'ai donc de nombreux petits livres d'artiste sur des sujets précis.

MR : Il s'agissait donc d'un livre qui n'accompagnait pas l'œuvre, mais qui faisait partie intégrante de l'œuvre que vous réalisiez ?

SD : Cela n'était absolument pas lié à une œuvre. Il s'agissait d'un livre d'artiste, comme beaucoup d'artistes, à cette époque, ont fait des livres. Les plus célèbres sont, je pense, ceux de [Edward] Ruscha.

MR : C'est parfait que vous ayez mentionné la vidéo puisqu'une année auparavant, d'avril à mai 1977, a eu lieu, toujours au Centre d'art contemporain, le festival *Vidéo* auquel ont participé, notamment, Jean Otth et des artistes internationaux tels que Marc Camille Chaimowicz, Daniel Buren, Peter Weibel, Dan Graham, Giuseppe Chiari. Vous êtes aujourd'hui considérée comme faisant partie des pionniers de l'art vidéo suisse, pourquoi donc n'avez-vous pas participé à ce festival ?

SD : Nous en avons discuté avec Adelina, elle trouvait aussi que nos travaux étaient trop narratifs... Elle ne s'exprimait certainement pas comme cela, mais j'essaie de

traduire ce que je comprenais et les raisons pour lesquelles je n'ai pas eu envie d'y participer. Je ne sais pas si vous vous souvenez des vidéos de cette époque, celles de [Vito] Acconci étaient des performances, celles de [Peter] Weibel, je pense, des textes dits, je ne m'en souviens pas avec précision, mais cette sorte de vidéo pure et dure, à laquelle nous n'appartenions pas à mon avis. Plus tard, une vidéo plus narrative a eu du succès. C'est pour cela que l'on dit de nous « pionniers de la vidéo », bien que cela ne soit pas vrai du point de vue matériel.

MR : Cela n'aurait pas fait sens d'y intégrer votre travail.

SD : Cela n'aurait pas fait sens ni pour nous, ni pour l'exposition.

MR : Y avez-vous participé en tant que spectatrice, avez-vous visité ce festival ?

SD : Oui, bien sûr.

MR : Vous a-t-il intéressée ? Est-ce que de voir un tel regroupement de vidéos en Suisse avait tout de même un impact, une importance, ou pas véritablement ?

SD : Il faut dire qu'en tant que Suisse romand, nous étions habitués à une chose, heureusement que cela s'est arrêté, qui s'appelait la Biennale de la tapisserie. Je ne sais pas si cela vous dit quelque chose ?

MR : Oui.

SD : C'était une chose détestable pour moi, j'ai toujours eu horreur de cette manifestation bien qu'elle ait été très célébrée et très aimée, mais pour moi c'était l'horreur la plus pure. Je dois dire que je n'avais pas envie que la vidéo tombe là-dedans et pour moi, un festival vidéo est cela, c'est pourquoi je suis absolument contre les festivals vidéo parce que je suis contre les festivals de quoi que ce soit. Regrouper un médium est ridicule. On regroupe un sens et non pas un médium, la ligne de partage est donc pour moi totalement claire et je ne changerai jamais d'avis parce que je crois que l'art ce n'est pas cela. En plus, la trame vidéo et la trame de la tapisserie sont très proches. Je comprends bien qu'on fasse des festivals parce que cela intéresse les gens, mais non ! Je suis vraiment profondément contre, d'autant plus que ces vidéos-là étaient encore pleines de trames, elles étaient noir blanc avec de grosses trames. Plus tard, il y a même eu des tisserands qui ont traduit des vidéos sur tapis.

MR : Vous voyiez dans ce genre d'emploi et de présentation de vidéos comme des tapisseries et cela était trop pour vous !

SD : Je ne voyais pas des tapisseries, je voyais simplement ce qu'on peut faire parce qu'on ne comprend pas un travail, où est-ce que l'on va chercher l'intérêt, en effet, à la limite dans le métier, dans la trame, dans tout cela. Or, un Stradivarius joue mieux qu'un autre violon. C'est cela le métier finalement. C'est parce que le métier est invisible qu'il est beau. Je ne suis absolument pas contre les techniques, c'est toujours ce que les gens comprennent mal, je suis même pour les techniques de pointe, mais une technique est une technique qui doit être, à un moment donné, utilisée à une fin et cette fin m'intéresse avant la technique. Si, en définitive, l'idée est

magnifique et la technique est mauvaise, cela ne fonctionnera pas, cela est très clair. Ces deux choses sont extrêmement liées et ne sont pas séparables.

MR : Cela est intéressant. Pour en revenir aux expositions du Centre d'art contemporain, quelques années plus tard, en 1981, ont eu lieu deux expositions auxquelles vous avez participé avec Chérif Defraoui. La première s'intitulait *Instruments de divination* et la seconde *Chérif et Silvie Defraoui et Luciano Castelli*. Quels étaient vos liens avec cet artiste, avec Castelli ?

SD : Avant le Centre d'art contemporain, nous le connaissions en tant qu'artiste. Il n'y avait pas vraiment de lien. Il s'est agi d'une rencontre, je crois, que Adelina a créée quelque part. Mais je ne me souviens pas d'une telle exposition.

MR : Y avait-il un dénominateur commun entre vos travaux qui permettait leur réunion ou s'agissait-il simplement du choix de Adelina von Fürstenberg ?

SD : Forcément Adelina décidait de ses expositions.

MR : Vous, en tant qu'artiste...

SD : Je ne me souviens plus de l'exposition, je dois dire, je suis un peu étonnée que vous me disiez cela parce que je ne m'en souviens pas. Il y a eu une exposition Defraoui / Castelli ?

MR : Oui, mais je n'ai pas trouvé de photographies dans les archives du Centre d'art contemporain.

SD : Ah, vous êtes allée au Centre voir les vieilles photographies ?

MR : Oui, mais comme je vous l'ai dit, tout n'est pas très bien classé et il y a beaucoup de manques, on trouve des choses, mais de façon passablement disparate.

SD : Hier, j'ai préparé un papier où j'ai écrit les expositions que nous avons présentées au Centre, je vais voir si je trouve celle-ci. En quelle année dites-vous ?

MR : 1981.

SD : Je n'ai rien en 1980. 1981, *Instruments de divination*, oui en 1981 j'ai cela.

MR : Il s'agit peut-être d'une fausse date dans les archives du Centre, il faudra que je vérifie.

SD : Je crois que c'est faux. *Instruments de divination*, en 1981, oui.

MR : Avez-vous un souvenir plus précis de ce que vous avez présenté dans l'exposition *Instruments de divination* ? Il s'agissait dans ce cas d'une exposition, si j'ose dire, monographique de vous-même et de Chérif ?

SD : Oui, je me souviens bien de ce que nous avons présenté. Il y a d'ailleurs un

travail là-dedans [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984*, Genève : Centre d'art contemporain, 1984].

MR : Oui, c'est bien possible.

SD : Il s'agit d'un mur avec de toutes petites photographies dans des cadres irréguliers, un travail qui se trouve en France. *Instruments de divination* était un travail qui se basait normalement sur ce qu'on appelait la divination, c'est-à-dire le blanc d'œuf, le vol des oiseaux, les cartes, la boule de cristal, tous ces soi-disant instruments. Nous avons créé des cadres, c'est bizarre parce que j'ai cru l'avoir vue hier. J'ai également ressorti ce livre. Là, c'est la performance. Enfin, c'est égal, vous vouliez savoir quel était vraiment le travail ?

MR : Oui, tout simplement vos souvenirs par rapport à cette exposition.

SD : Il y avait, je crois, sept instruments de divination différents et à chacun était consacré un mur avec énormément de petites images dans des cadres asymétriques qui semblaient voler sur les murs. D'ailleurs, le travail a été... Voilà, c'est cela [*elle a trouvé une photographie de l'installation dans le livre FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, Centre d'art contemporain 1974 – 1984, op. cit., p. 175*], vous voyez une toute petite partie.

MR : Février 1981, vous aviez raison.

SD : Vous voyez, là il y a la divination par les étoiles, la divination par les pierres, ici ce sont des cadres présentant la divination par les oiseaux, ce sont de longs bâtons avec un triangle. C'était le cadre qui ressemblait un peu à l'instrument de divination. A l'intérieur, il y avait des images de choses assez simples parce que la divination est plutôt l'observation que le mystère, telle que la boule de cristal souvent utilisée, il s'agit plutôt d'une optique que d'un instrument de vraie divination. L'idée que lorsque l'on regarde bien le monde, on le devine de toute façon et on peut donc prévoir un peu le futur.

MR : L'exposition occupait donc l'entièreté du bâtiment de la rue d'Italie ?

SD : Un étage, je crois.

MR : D'accord.

SD : Parce qu'il y avait trois étages à la rue d'Italie.

MR : C'est peut-être de là que vient l'erreur. Il faudra que je vérifie si éventuellement l'exposition *Instruments de divination* n'a pas été réalisée de façon parallèle à une exposition de Luciano Castelli.

SD : Cela est possible, je ne peux vous dire. Peut-être que nous le voyons là [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984, op. cit., p. 175*]. Je connais bien le travail et je crois qu'il n'occupait pas toute la maison, je suis sûre que nous avons un étage.

MR : Voilà, je pense que nous avons là l'explication. Vous avez brièvement mentionné l'exposition de groupe *De la catastrophe* qui a eu lieu en 1982 également à la rue d'Italie. Est-ce que, d'une part, vous vous rappelez quels travaux vous y avez présentés et, d'autre part, comment vous avez jugé le rassemblement de ceux-ci avec les œuvres des autres artistes ?

SD : Je crois que chaque artiste avait une salle, si je me souviens bien. Nous, en tout cas, nous avons une salle, l'image est dans le livre [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984, op. cit.*, p. 131].

MR : Oui, je l'ai vue.

SD : Ce que je trouve être une caractéristique du travail de Adelina, en tout cas pendant un certain temps, surtout les premiers temps, est le travail entre la science et les arts, ce qui maintenant devient très à la mode. Cela ne se faisait pas beaucoup à l'époque, il s'agissait donc de quelque chose d'excessivement intéressant, également très intéressant pour les étudiants. Elle a ensuite continué avec [Douglas R.] Hofstadter et d'autres personnes. Je trouve qu'elle a vraiment du mérite pour cela, maintenant on en parle beaucoup et personne ne dit qu'elle était la première à le faire. C'était, je pense, vraiment une innovation.

MR : Qu'en était-il de la diversité artistique lors de cette exposition ? Il y avait vous et, notamment, Tony Cragg, Martin Disler, General Idea, des positions artistiques très diverses, très variées. Le fait que chaque artiste soit présenté dans une salle ou dans une partie de salle faisait-il qu'une redondance ou une impression de répétition soit évitée ?

SD : Je pense que chaque œuvre, si je me souviens bien, pouvait être correctement regardée. Maintenant, je ne sais pas si dans certains cas il y avait des choses ensemble, mais je me souviens que nous avons une salle pour nous seuls parce que nous présentions un objet et une peinture. Je crois que quand on regarde une exposition comme celle-ci, soi-disant thématique, malgré tout... On peut regarder même un canapé sous l'angle de la catastrophe, à un moment donné, quand on sait qu'il s'agit de la catastrophe, on a une direction pour le regard. Je crois que cela jouait extrêmement bien pour moi. Certaines œuvres, certaines peintures n'étaient pas faites pour cette exposition spécialement. En tout cas, Adelina avait eu tout de même, avant de faire l'exposition, un bon nombre d'entretiens avec René Thom. Je me souviens qu'elle lui avait montré notre travail en photographie. Je ne sais pas s'il est ou non intervenu dans le choix de toutes les œuvres, mais pour notre travail, elle lui avait demandé ce qu'il en pensait. Je me souviens qu'il nous a raconté cela.

MR : Vous mentionnez Monsieur René Thom, un mathématicien ayant élaboré toute une théorie sur la catastrophe. Ce monsieur a été invité dans le cadre de cette exposition à présenter une conférence. Adelina von Fürstenberg va par la suite réitéré ce type de formule exposition / conférence. Avez-vous participé à cette conférence ?

SD : Oui.

MR : Comment l'avez-vous trouvée ? Comment jugiez-vous cette combinaison

exposition / colloque qui était dans les années 1970 et 1980, sauf erreur, passablement nouvelle ?

SD : Oui, très nouvelle et c'était super ! C'était, encore une fois, une chose qui manquait complètement à Genève, c'est-à-dire de parler de culture au présent. On parlait dans les jurys [de l'Ecole supérieure d'art visuel], c'est pour cela qu'à un moment donné, puisqu'on invitait à nos jurys tout de même des critiques d'art et des écrivains relativement connus, les gens venaient de l'extérieur pour les écouter car qu'il n'y avait rien d'autre. Le Musée [Musée d'art et d'histoire Genève] organisait peut-être des conférences sur l'Antiquité, je ne m'en souviens pas, mais je veux dire qu'il n'y avait sur l'actualité absolument aucune parole à Genève. Ce que faisait Adelina était donc passionnant, visionnaire et nous y avons souvent participé.

MR : Cela est très intéressant parce que maintenant cela va de soi, presque toutes les expositions thématiques sont accompagnées de tables rondes, de discussions, de visites guidées, mais à cette époque, cela était totalement innovant.

SD : Totalemment. Cela me fait parfois un peu mal au cœur parce que il est vrai que Adelina a fait tellement de choses pour la première fois, mais on a l'impression que le reste du monde... Il est vrai qu'il y a des gens qui l'ont fait probablement avec plus de persévérance, surtout avec beaucoup plus d'argent. Je me souviens de Bice Curiger et Jacqueline Burckhardt lors des premières expositions, elles étaient toujours là, parce qu'à Zurich, il n'y avait encore rien de semblable. Je me souviens de Jean-Christophe Ammann lorsqu'il a participé à son premier jury chez nous [à l'Ecole supérieure d'art visuel Genève], à la suite duquel il a écrit dans le *Basler* ou *Luzerner Zeitung*, je ne me souviens plus, j'ai l'article quelque part, « Intensive Tage in Genf », je me souviens du titre. Il écrivait que c'était génial et surtout qu'ils devraient avoir aussi en Suisse allemande des écoles comme la nôtre. Je pense que Genève, à un moment donné, a vraiment été un modèle. D'ailleurs, les jurys ont été repris dans toutes les écoles suisses allemandes.

MR : Tout à fait, maintenant toutes les écoles fonctionnent comme cela.

SD : Tout le monde s'inspire de cela. C'était surtout un temps, il faut se souvenir, c'était un temps très stimulant, un temps de prises de positions et cela est toujours bien. La lutte n'était pas sanguinaire, mais elle était intense, c'était une époque intéressante.

MR : Pour en revenir à cette conférence de Monsieur Thom, j'ai lu, je crois que c'était sur le carton d'invitation ou sur un papier trouvé dans les archives du Centre d'art contemporain, que l'ESAV [Ecole supérieure d'art visuel Genève] a collaboré à l'organisation de cette manifestation. Je crois même que cela est mentionné dans le livre rouge [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984, op. cit.*]. Savez-vous sous quelle forme ou dans quelles dimensions ?

SD : Peut-être que nous avons prêté des lieux. L'Ecole, Daval [Jean-Luc Daval, doyen de l'Ecole supérieure d'art visuel Genève] participait aux activités du Centre d'art contemporain quand celui-ci est devenu une association, c'était à la rue d'Italie, je ne sais pas l'année. René Thom, cela a débuté à ce moment-là.

MR : Il s'est donc agi d'une aide pratique.

SD : Une aide pratique ou peut-être même une petite aide financière parce que les étudiants étaient censés assister à cette manifestation. Il y avait quelque chose comme cela, je ne peux pas vous dire sous quelle forme. Adelina a toujours cherché de l'aide financière puisqu'elle avait vraiment très peu d'argent, elle a toujours un peu cherché des collaborations à droite et à gauche. Il faut dire que le Centre d'art contemporain a été créé au début avec le petit soutien de Patiño et Adelina y a investi non seulement son temps, mais aussi passablement d'argent.

MR : Je souhaiterais vous poser encore deux questions au sujet du Centre d'art contemporain. Nous faisons souvent référence à cette publication [FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREY Nicolas, *Centre d'art contemporain 1974 – 1984, op. cit.*], mais il y en a également deux autres du même type qui sont parues. Le titre de l'une est *Centre d'art contemporain, Genève, 1982 - 1983*. Vous voyez de laquelle je parle ? Je ne l'ai pas prise avec, j'aurais dû !

SD : Je l'ai.

MR : A la fin de cet ouvrage, vous êtes mentionnée comme collaboratrice pour l'élaboration des programmes vidéo et film du Centre d'art contemporain avec Sylvie Matthey.

SD : Oui, cela est possible.

MR : Quelle était précisément votre fonction en tant que collaboratrice ?

SD : Je ne me souviens vraiment pas. Vous savez, il s'agissait d'échanges, simplement.

MR : Vous n'aviez pas signé de contrat de collaboration ?

SD : Non, cela ne se faisait de toute façon pas à l'époque. Il s'agissait d'échanges ouverts.

MR : D'accord, il s'est donc agi de la mention d'un avis, d'une expérience vidéo...

SD : Oui. « Qu'est ce que tu en penses ? Est-ce que tu as vu cela ? »

MR : Et, comme nous le mentionnions au début de l'entretien, cela se faisait de façon beaucoup plus naturelle, moins estampillée qu'aujourd'hui.

SD : Oui, il s'agissait vraiment d'un intérêt commun, d'une amitié, c'était comme cela. Rien n'était rigidifié, certainement pas. Il faut tout de même aussi mentionner ce que Adelina a fait en dehors du Centre. *Promenades* [Parc Lullin, Genthod, Genève, 09.06 – 08.09.1985], par exemple, c'était plus tard, quelle année était-ce ? Je ne me souviens plus, mais il s'agissait d'une chose importante également par le fait que sur le plan mondial, c'était l'une des premières expositions temporaires en plein air, il faut le dire. Par la suite, Jan Hoet et beaucoup d'autres ont fait des expositions en

s'inspirant de cela.

MR : Adelina von Fürstenberg a été pionnière pour énormément de choses. Avec du recul, on se demande comment elle a pu avoir autant de bonnes idées dans un temps passablement court. Elle avait vraiment du flair !

SD : Elle a un regard très précis et beaucoup de curiosité et de passion pour l'art ! Malheureusement, elle n'a aucun sens de la durée, elle s'en fiche, elle aime tellement ce qu'elle fait sur le moment qu'elle se dit : « Ca dure. » Il est vrai que tous les gens que je vois, surtout en Suisse allemande, qui travaillent dans ce domaine se disent : « J'ai fait cela, je l'ai fait à telle date, il y a ce catalogue. » Les gens essaient de déposer leur pavé pour que surtout cela dure et il est vrai que historiquement cela fonctionne. *Promenades* est un catalogue qui aurait pu être vendu incroyablement bien, il est beau, mais elle n'a pas pu faire assez d'exemplaires. Elle a un tempérament différent et je trouve un peu triste que les gens ne s'en rendent pas compte. En tout cas, elle a apporté beaucoup de choses.

MR : Il s'agit donc là de l'une des possibles explications qu'on pourrait trouver à cette « inexistence » dans la durée ? Le fait qu'elle n'ait pas été assez structurée, assez prévoyante, finalement trop dans l'instant et l'intuition.

SD : Je dirais plutôt qu'elle voulait créer au lieu de conserver. La conservation ne l'intéresse pas. Elle ne serait certainement pas une conservatrice de musée, ce qui l'intéresse est d'avancer, de faire des choses. Elle devrait être entourée de gens qui eux archivent. Cela est la grande force de John [M. Armleder]. Il a certainement beaucoup d'instinct, il est dans l'instant, mais il archive jusqu'au dernier petit bout de papier. C'est un « archiveur » incroyable. Dans ce sens-là, il est vraiment le contraire de Adelina.

MR : Nous allons, entre nous, tenter d'élaborer une sorte de petite archive. Si vous essayez d'avoir une vision globale des années 1970 à 1980, avez-vous remarqué, perçu un changement dans l'identité du Centre d'art contemporain ? Est-il resté le même Centre des années 1970 à la fin des années 1980 ?

SD : Non, il a changé de lieu, il était à Patiño jusqu'en 1977, j'ai ressorti ces dates, puis à [la rue Philippe-]Plantamour durant deux ans seulement. Ensuite, la rue d'Italie et je pense qu'après la rue d'Italie, cela a vraiment changé. Au Palais des Expositions, cela est devenu quelque chose de plus visible. Rue d'Italie, c'était plus grand que Plantamour qui était très petit, c'était sur plusieurs étages, il s'agissait d'une vieille maison, tandis que le Palais des Expositions est une chose très visible. Entre-temps, il y a eu le Palais Wilson qui a brûlé.

MR : Malheureusement.

SD : Le grand changement est intervenu quand Adelina est partie et depuis là... Les années de Katya [Garcia-]Antón, on n'en a pas entendu parler,

MR : On parle plus du Mamco maintenant.

SD : Maintenant, on parle du Mamco. Mais n'oubliez pas que le Mamco a été créé

seulement en 1994, donc vingt ans après le Centre d'art contemporain.

MR : Si l'on parle d'un lieu d'art à Genève, on parle du Mamco et non du Centre d'art contemporain.

SD : Absolument, Paolo Colombo a encore fait des choses, un peu plus. Katya Antón est très sympathique comme femme, mais elle n'a pas fait grand-chose à Genève.

MR : Pendant la « période Adelina », ce changement, cette évolution d'identité était donc plutôt liée au lieu et ensuite bien sûr au changement de personne dirigeante ?

SD : Oui, parce que chaque lieu avait son intérêt. Elle faisait aussi dans chaque lieu les expositions qu'elle pouvait faire. Ensuite, tout d'un coup, au Palais des Expositions, elle a montré [Michelangelo] Pistoletto, c'était une exposition absolument magnifique avec ces très grandes maquettes qui ont toutes existé ensuite en marbre. Cela était, encore une fois, une intuition folle. C'était juste le début de ce type de pratique et cela a été une extraordinaire exposition. Elle a fait une grande exposition avec General Idea, des choses étonnantes dans ce lieu. Sol LeWitt était extraordinaire sur tous les murs. Elle a donc choisi des gens qui vraiment tenaient l'espace.

MR : Oui, à chaque fois. Au début, elle s'est adaptée au lieu et en a tiré le meilleur et elle a continué sur cette lancée par la suite.

SD : Absolument.

MR : C'est là aussi qu'on remarque qu'elle est une...

SD : Elle a le sens de l'architecture, oui.

MR : Ce ne serait peut-être pas une bonne conservatrice, pour reprendre vos termes, mais une très bonne muséographe, une bonne commissaire d'exposition. Elle sait habiter l'espace.

SD : Certainement.

MR : Pour conclure avec le Centre d'art contemporain, est-ce qu'il y a une, voire deux, exposition(s) qui vous ont particulièrement marquée durant cette « période Adelina » ?

SD : Il est vrai que je n'arrive pas à fonctionner ainsi. Quand vous me dites « l'artiste que vous préférez... », je ne fonctionne pas ainsi.

MR : Vous ne fonctionnez pas de la sorte ?

SD : Non, comment comparer une exposition de Sol LeWitt avec une autre de General Idea ? Comment les comparer, cela est ridicule !

MR : Pour conclure, si vous êtes d'accord, quelques questions plus générales sur l'art suisse, voire international. Durant tout l'entretien, vous avez passablement

souvent mentionné Lucerne. Quels lieux visitiez-vous ? Etait-ce le Kunstmuseum de Lucerne, des galeries ?

SD : C'était le musée, presque exclusivement.

MR : Donc le travail de Jean-Christophe Ammann...

SD : Oui, je pense que lui, à l'époque et ensuite à Bâle [Directeur de la Kunsthalle de Bâle en 1978], faisait le travail qui montrait un tout petit peu les choses qui naissaient, qui montrait aussi parfois les choses fragiles. Là, je m'aventure peut-être un peu, mais c'est quelqu'un qui a ses goûts et ses préférences, qui ne couvre pas toute la scène artistique, qui a des préférences pour des choses extrêmement émotives. Cela donne donc des expositions intéressantes.

MR : Et qu'en était-il d'Aarau ? Est-ce que vous vous y rendiez ?

SD : Très peu.

MR : Moins que Lucerne ? Le lieu principal était vraiment Lucerne ?

SD : Pour moi, Aarau a toujours été un peu l'art suisse sérieux, c'est peut-être faux. Cela m'a étonnée quand vous avez dit Aarau. Il y a cette école d'Aarau et tous ces gens-là, mais non, je ne les fréquentais pas du tout.

MR : C'était vraiment Lucerne !

SD : Que se faisait-il à Aarau en même temps ?

MR : L'Aargauer Kunsthaus a été fondé en 1959 et s'est beaucoup développé durant les années 1970. Durant cette même période, le Kunstmuseum de Lucerne a également vécu un important essor.

SD : Qu'exposaient-ils ?

MR : Luciano Castelli, sauf erreur, a notamment été exposé, mais aussi un art plus traditionnel. On parlait beaucoup de ce que l'on appelait « Innerschweizer Innerlichkeit », quelque chose de peut-être moins ouvert sur le monde, sur la Suisse et sur l'Europe.

SD : Oui, c'était une vraie école suisse, c'est bien ce que je voyais et qui m'intéressait moins, mais qui est sûrement très intéressant. Qui était le premier conservateur d'Aarau ?

MR : Le premier conservateur, je ne sais pas, mais en 1971, Heiny Widmer a été nommé Directeur de l'Aargauer Kunsthaus.

SD : Combien de temps est-il resté ?

MR : Quelques années, jusqu'en 1985.

SD : Oui, cela me dit quelque chose.

MR : Qu'en était-il de Berne ? Car a tout de même eu lieu à la Kunsthalle de Berne en 1969 l'importante exposition de Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form*. Est-ce que vous avez visité cette exposition ?

SD : Bien sûr.

MR : Pouvez-vous me dire quel impact...

SD : Je peux dire quelque chose qui m'a frappée, mais c'est Harry [Harald Szeemann] qui le racontait. Il disait, je ne sais pas si c'est vrai : « Je voyageais, je rendais visite à des artistes et je voyais à plusieurs endroits du monde que les artistes faisaient pousser de l'herbe sur leur table. » Cette phrase m'a beaucoup frappée. C'était peut-être une boutade, mais il avait donc le sentiment que tout d'un coup quelque chose avait changé, quelque chose de moins solide, de moins matériel, de plus conceptuel s'était installé et il avait senti cela. Ce que je retiens donc de cette exposition est avant tout cette phrase. Bien sûr que j'ai vu l'exposition, bien sûr qu'elle était excellente, le catalogue est toujours extrêmement utile à consulter.

MR : Si je pouvais remonter le temps, c'est vraiment un événement auquel j'aimerais participer.

SD : Oui, surtout que maintenant les archives de Harald Szeemann sont parties aux Etats-Unis.

MR : Nous parlons de Berne, mais pour en revenir à Bâle, il y a également la foire Art Basel qui a été mise sur pied à cette époque, en 1969. Etait-ce un événement important pour vous ?

SD : Oui, j'en garde un excellent souvenir parce que la Galerie Gaëtan a participé à la première Art Basel et je me souviens que nous faisons des essais car nous avons un grand atelier ici [domicile de l'artiste à Vufflens-le-Château] et Gaëtan n'était pas très sûr, il ne savait pas très bien comment cela se présenterait. Je me souviens qu'ils avaient loué un stand, qui ne coûtait rien à l'époque, et qu'ils avaient exposé John Armleder et nous. Nous avons organisé une sorte d'essai dans notre atelier. John était venu ainsi que les gens de Gaëtan et nous avons regardé ensemble ce que nous pourrions bien mettre dans ce truc. C'était très drôle ! Art Basel, au début, était très drôle parce qu'on arrivait en voiture devant son stand, on déballait les affaires, cela était complètement cahotique.

MR : Pas du tout lissé comme aujourd'hui ?

SD : Non, loin de là. C'était bien. Les premières Art Basel étaient bien pour moi parce que les artistes étaient là, on se rencontrait, on se parlait. Les trois premières années étaient vraiment super.

MR : Un lieu d'échange où des contacts se nouaient.

SD : Il y avait aussi les grandes galeries comme par exemple Lucio Amelio de Naples. Ils avaient exposé, dans un stand absolument immense, juste une botte qui marche, il y avait Gina Pane qui faisait ses performances réelles, cela ne rapportait pas un centime. Il s'agissait encore d'une véritable exposition.

MR : Pour l'art et moins pour l'argent comme aujourd'hui.

SD : Oui, cela coûtait aussi pas grand-chose d'y aller pour les galeries et ensuite j'imagine que les deux choses...

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

SD : Oui, je vais toujours les voir.

MR : Cela était également quelque chose d'important dans votre agenda.

SD : Je n'ai participé qu'à une seule, mais c'est comme la Biennale de Lyon ou les grandes expositions, c'est à la fois intéressant et fatigant. On y voit toujours des choses. La documenta de Szeemann [1972] était probablement exceptionnelle, mais j'ai beaucoup aimé la documenta de Okwui Enwezor qui a présenté beaucoup de films et vidéos. Les gens, en général, n'ont pas trop aimé. Elle était fatigante à visiter parce qu'il n'y avait que des images qui bougeaient, mais moi je l'ai trouvée assez exceptionnelle.

MR : Et la Biennale de Venise ? La placez-vous sur le même plan ?

SD : Ces grandes expositions, plus on en a vues, moins elles sont intéressantes. Mais il y a toujours des choses à découvrir.

MR : A propos de ce rapport avec la Suisse allemande, nous en avons quelque peu parlé tout au long de l'entretien, mais d'après mes recherches, dans les années 1970, vous n'avez jamais exposé en Suisse allemande, n'est-ce pas ?

SD : Non. Je suis partie de Suisse allemande parce que j'avais fait un *clash* là-dessus, cela s'est arrangé depuis, j'y vais volontiers. A l'époque, je trouvais de toute façon la Suisse pas très... Ce ne sont pas des erreurs, mais ce sont des sentiments de jeunesse que l'on a. Il y a des artistes qui, à un moment donné, acceptent l'endroit où ils sont nés, la famille dans laquelle ils sont nés, leur environnement ne les pousse pas à partir de là et puis il y a les autres. Il y a les deux attitudes et ces deux types d'artiste ne s'entendent jamais vraiment très bien l'un avec l'autre parce qu'il s'agit de deux façons de voir le monde et de deux façons d'évoluer. J'ai remarqué cela, également avec mes étudiants. Des fois, on se révolte peut-être sans aucune raison réelle de se révolter, mais cette révolte en définitive fait partie de sa façon de penser ou sa façon d'être et il y a ceux qui poussent très gentiment, très lentement sur leurs cahiers et puis ils deviennent de très bons artistes intégrés. Ce n'est pas une histoire de qualité, mais de caractère, je crois.

MR : Cela dépend donc plus du caractère de la personne, de l'artiste, que d'une sorte de *Röstigraben* entre la Suisse allemande et la Suisse romande ?

SD : Le *Röstigraben* a probablement un peu diminué, j'imagine. Vous ne pouvez peut-être pas juger de cela à votre âge, mais je pense que cela a tout de même pas mal diminué.

MR : Mais dans les années 1970, y avait-il réellement une sorte de « Röstigraben artistique » qui était perceptible, deux scènes artistiques vraiment différentes ?

SD : Quand on parle du *Röstigraben*, on pense plutôt à la langue, à la mentalité et pas vraiment à l'art. Les artistes savent se débrouiller avec les différences.

MR : Le fait que Adelina von Fürstenberg soit une femme, peut-être l'une des premières femmes commissaires, directrices d'un centre, cela a-t-il forcément changé la donne ?

SD : Certainement, j'en suis sûre. Et en plus, les trois lieux sur lesquels vous faites des recherches ne sont pas comparables. D'un côté, deux musées avec des directeurs nommés par des autorités avec des budgets de fonctionnement et de l'autre, un centre d'art, créé par une femme étrangère qui malgré l'hostilité des autorités et malgré de fortes résistances réussit à sortir de rien une institution qui est toujours là, après bientôt quarante ans.

MR : Est-ce que vous pensez que cela a participé au fait qu'on l'ait un peu oubliée ou peu reconnue ? Actuellement, on ne reconnaît pas tout ce qu'elle a fait, toutes les innovations dont on parlait tout à l'heure.

SD : Cela est difficile à dire, mais vous savez très bien qu'il y a le racisme de la différence, il y a un racisme latent qui existe toujours. Il y a de petits signes de caractère national qui sont toujours là. Adelina a gardé son caractère, heureusement, et il y a des Suisses qui ne supportent pas cela. C'est aussi simple que cela. Ce n'est pas du racisme, c'est plutôt une sorte de non-ouverture à quelque chose d'autre, je crois, le racisme de la différence.

MR : Il s'agit donc plus de cette identité culturelle, de ce caractère oriental que du fait d'être une femme ?

SD : Des deux choses, il s'agit de différences je pense, mais je crois qu'on est assez marqué par son éducation d'enfant, quelque part. On tient la fourchette comme cela et pas autrement parce qu'on en a l'habitude et c'est la même chose si on n'est pas acteur ou très sciemment conscient de sa personne, on ne change pas ces choses-là, elles restent. Il y a des imprégnations et des expériences très différentes.

MR : Nous sommes restés jusqu'à maintenant vraiment dans les souvenirs, dans le passé. Aujourd'hui, avec le recul, vous avez l'air d'être quelqu'un qui réfléchit beaucoup, qui analyse les choses, est-ce que le regard que vous portez sur ces années 1970 et sur l'importance que cette période a eu sur l'art, l'art suisse, l'art international a changé ? Ou est-il resté le même ?

SD : Mon regard sur l'art ?

MR : Sur cette période des années 1970. Est-ce qu'au fil des ans, l'opinion que vous en avez s'est transformée ou est-ce que le même avis a persisté au fil du temps ?

SD : Il est difficile de savoir parce que quand on change d'avis, on ne s'en aperçoit pas toujours.

MR : Oui, c'est vrai.

SD : Vous êtes d'accord, on a l'impression qu'on a toujours dit cela et cela n'est probablement pas vrai. Maintenant, il s'agit d'un regard qui se souvient, auparavant il s'agissait d'un regard qui vivait cela, cela est donc forcément différent. Vous ne vous souvenez pas de votre enfance comme si vous étiez un enfant, vous vous souvenez en tant qu'adulte. Moi, je me souviens comme une personne assez âgée de cette époque-là où j'étais plus jeune. C'est franchement une question qu'on ne peut pas poser.

MR : Mais, par exemple, Mai 68 a été très important dans la cause du féminisme. C'est un fait et je pense que dans dix ans, on dira toujours la même chose. Est-ce qu'on pourrait avoir la même vision des années 1970 pour l'art suisse ?

SD : Oui, alors là c'est différent.

MR : Peut-être que je suis plus claire.

SD : Oui, là, vous êtes très claire parce que vous parlez d'histoire. La seule chose est que l'histoire est un sujet très délicat parce qu'on sait bien... Enfin, Chérif me disait toujours qu'il avait appris l'histoire suisse de trois manières différentes. C'est une boutade, mais je veux dire que l'histoire retient ce qu'elle veut bien retenir. C'est cela qui m'enrage à propos de l'histoire des années 1970 à Genève, c'est qu'on ne la retiendra pas parce que personne n'a fait qu'on la retienne. On retiendra sûrement les archives d'Ecart qui seront dans un musée et ce sera cela l'histoire. Adelina, elle, aura ces catalogues, c'est tout. Je crois qu'il y a des gens qui sont conscients de cette évolution historique et qui travaillent pour cela, même très petits déjà, qui savent que c'est comme cela que cela va rester et puis d'autres qui s'en fichent et qui respirent les roses. Quand en 1975 Chérif et moi avons décidé de signer notre travail en commun, nous avons donné à cet ensemble le nom d'« Archives du Futur ». En dehors des tendances et des images de marque, nous avons tenté de créer une sorte de mémoire organique qui a certainement plus à voir avec l'histoire tout court qu'avec l'histoire de l'art.

MR : Espérons que cet entretien serve à ce que dans quelques années, on se rappelle de cette période des années 1970 ! En tout cas, je vous remercie beaucoup pour vos réponses.

SD : Je vous en prie, cela était amusant.