

Interview avec Yves Mettler, 25 septembre 2009, SIK-ISEA

Interview avec Yves Mettler (YM)

conduit par Laurence Cesa-Mugny (LCM)

dans les locaux de l'Antenne romande de SIK-ISEA, Lausanne

25 septembre 2009

LCM: Quand ou comment avez-vous décidé de devenir artiste?

YM: Je suis entré en section scientifique au gymnase [secondaire II] à Morges dans l'intention de devenir physicien pour comprendre certains fonctionnements du monde. J'avais une vision un peu mythologique du métier. J'y ai rencontré un professeur de dessin, Olivier Saudan¹. Assez rapidement, je me suis dit que, par les moyens de l'art, il était aussi possible de saisir un certain nombre de rapports. C'est à cette époque que j'ai décidé de tenter le concours d'entrée pour les beaux-arts. Saudan m'a tout de suite encouragé à me présenter à Genève et à Lausanne, en insistant sur le fait que Genève serait probablement plus intéressant pour moi à ce moment-là – c'était en 1993-94. J'ai donc poursuivi mon gymnase en sachant que j'allais me diriger vers cette voie. Une fois la matu en poche, j'ai fait une année préparatoire à Ceruleum². Cette pause m'a donné du temps pour préparer un dossier d'entrée pour chacune des deux écoles et j'ai finalement décidé d'aller à Genève³.

LCM: Vous avez donc été accepté dans les deux écoles?

YM: Oui. Bien que le choix d'une carrière artistique soit apparu assez tôt durant mon gymnase, elle tombait un peu de nulle part parce que je n'avais aucun *background* artistique. Je n'avais pas fréquenté les musées plus que n'importe qui d'autre auparavant et il n'y avait aucun artiste dans la famille. Il s'agissait vraiment d'une intention générale de comprendre comment le monde pouvait fonctionner. Au gymnase, les cours de philosophie et de français introduisaient aussi la notion de l'artiste, de celui qui observe, qui peut voir les rapports humains s'organiser.

LCM: Etaient-ce ces mêmes questionnements de rapports entre les humains qui vous avaient dirigé à l'origine vers le métier de physicien?

YM: Non. En tant que physicien, l'idée était de comprendre les mécanismes du monde et de devenir physicien nucléaire. A l'époque, j'imaginai que cette profession permettait d'aider et de développer des technologies capables de créer un futur. Je suis un fan de science-fiction. En suivant le gymnase scientifique, évidemment, des professeurs nous ont amenés à interroger la science et ses prérogatives. Poursuivre ce gymnase scientifique en sachant qu'au final je n'allais pas faire de science du tout, tout en demeurant passionné par la logique des sciences et par leur puissance, était très intéressant. Ensuite, en entrant aux beaux-arts, cela a complètement muté: le questionnement s'est précisé et s'est transformé parce que mon désir à la base était assez naïf. Je pense qu'il est toujours là, comme un aiguillon, et c'est toujours cela qui m'interpelle dans l'art. Si je ne le trouvais plus dans l'art, je ferais autre chose.

LCM: Quelle est l'influence de ce *background* scientifique sur votre travail artistique?

YM: Je pense que l'influence réside dans le fait que mon œuvre s'adresse à un plus grand nombre que simplement la collectivité de l'art. Les pièces que je crée peuvent être réceptionnées et saisies par d'autres personnes qui ne se limitent pas au petit monde de l'art. Ce qui m'attire le plus dans la science, ce sont les auteurs de science-fiction. Du fait que l'on soit dans le mode de la science, on trouve chez ces auteurs une machine à imaginer très performante que l'on ne rencontre peut-être pas dans d'autres littératures ou d'autres modes de l'art.

LCM: Dans la science-fiction, est-ce le côté fictionnel qui vous attire, que l'on puisse avancer, imaginer, sans les contraintes du réel?

YM: Non, ce qui m'intéresse dans la science-fiction c'est que les écrivains sont parfaitement au courant des dernières théories. Un auteur en particulier, Greg Egan⁴, travaille avec les théories de la science quantique. Il essaie de saisir comment les sciences quantiques se comportent si on les confronte avec le mode d'organisation humaine et il parvient à des conclusions assez paradoxales. Je ne pense pas qu'il s'agisse d'imaginer des mondes fous et complètement délirants mais davantage des mondes saisis dans la réalité de la science, puisque la science constitue tout de même le mode dominant d'explication du monde. Les écrivains sont donc capables de démontrer comment ces explications sont complètement paradoxales ou dysfonctionnelles. Et c'est cela qui m'intéresse chez eux. En appliquant certaines théories et en les amenant à leurs limites, ils peuvent imaginer un certain nombre d'issues ou de modes

de réorganisation. Par contre, je ne ferais pas confiance à un scientifique en tant que politicien, ce pourrait être assez dangereux (rires).

LCM: Vous avez donc choisi d'étudier à Genève plutôt qu'à Lausanne. Qu'est-ce qui vous y attirait davantage?

YM: A l'époque, on assistait à la montée en force de l'école de Pierre Keller⁵. Je me souviens des entretiens auxquels je me suis soumis de part et d'autre – mais il faut reconnaître qu'il est toujours plus facile d'analyser après coup. D'abord, alors que je connaissais la ville de Lausanne, Genève ne m'était pas familière. Ensuite, j'habitais à Morges depuis vingt ans, j'avais donc gentiment envie de sortir, même si j'ai continué à habiter à Morges pendant mes études. Je crois que ce qui m'a le plus attiré était la renommée de Genève à ce moment-là et d'être confronté à des jurys qui donnent lieu à de vrais débats – c'est-à-dire que les pièces étaient débattues. Cette présence d'un espace discursif fort était la force de l'école genevoise. Les jurys étaient connus de toute la ville et on se déplaçait pour les écouter. Je pense que cela constituait une de mes motivations principales. Je voulais être peintre, mais je ne voulais pas être un peintre qui se tait (rires). J'avais vraiment l'intention de débattre, de parler, de rencontrer des gens.

LCM: Vous souhaitiez vous confronter aux autres artistes et ne pas choisir le chemin de la facilité. Est-ce bien cela?

YM: Disons simplement que cela me paraissait plus intéressant. A Lausanne, l'accent était davantage mis sur le graphisme et design. J'avais envisagé de devenir designer pendant un temps et j'avais vu les limites du design, industriel surtout. Cela ne m'intéressait pas du tout. J'étais donc vraiment parti dans l'idée de parler, de débattre de la peinture et de ses potentialités. Je suis donc parti à Genève.

LCM: Vous avez suivi, toujours à Genève, une formation complémentaire, le *Critical Curatorial and Cybermedia (CCC)*⁶. Pouvez-vous nous en dire plus?

YM: Cela s'est présenté de la façon suivante. Au bout de ma deuxième année de beaux-arts, j'ai rencontré Liliane Schneider⁷ dans le cadre du séminaire de lecture «Walter Benjamin. Théorie de l'histoire»⁸. Cela m'a fortement influencé et je pense que c'est encore aujourd'hui un des

pôles d'influence majeurs dans ma manière de travailler et de penser. Catherine Quéloz⁹ et Liliane Schneiter se sont associées pour fonder le programme CCC puis l'ont développé. Elles ont eu l'opportunité de créer cette filière grâce à la latitude laissée par la vacance de la direction de l'école¹⁰. Avec Liliane Schneiter, j'ai donc intégré peu à peu ce pôle CCC. En 1999, je suis parti à Vienne et j'y suis resté jusqu'à la fin 2001; j'ai donc fait une année Socrates puis pris une année pour faire mon diplôme là-bas¹¹. J'avais pris des «vacances» si l'on peut dire par rapport aux Beaux-arts de Genève. Quand je suis revenu, j'ai annoncé mon souhait d'obtenir les deux diplômes, suisse et autrichien – il faut préciser qu'à l'époque l'Union européenne et la Suisse étaient très séparées, comme aujourd'hui. De plus, il n'était pas question de me tourner vers un professeur que je ne connaissais pas. Je suivais de loin ce qui se passait à CCC et, à Vienne, j'avais effectué la partie pratique de la formation auprès de Peter Kogler, spécialiste en nouveaux médias. J'ai donc envisagé de faire mon diplôme suisse dans la filière CCC pour pouvoir attester encore d'une autre approche dans mon travail ou en tout cas d'une autre formation. C'est de cette manière que s'est adjointe cette formation complémentaire. J'en ai profité pour passer le diplôme B qui est le diplôme permettant l'enseignement dans le canton de Genève et aussi, il me semble, plus largement en Suisse.

LCM: Est-ce que cela vous aurait plu de faire de l'enseignement?

YM: Je pense que cela va venir, même si je ne suis pas sûr que ce soit sur le mode du professeur de dessin. La production et la transmission de connaissances et de savoir constituent encore un objectif possible pour moi. Mais il faut encore attendre de voir comment les choses s'organisent. Depuis un an, je suis déjà intervenant extérieur au CCC. Avec Anne-Julie Raccoursier, nous suivons les étudiants en master afin de les aider à formaliser les projets qu'ils préparent pour leur diplôme, sous une forme de tutorat ou de tutorat-séminaire. Ce sont toujours des modes expérimentaux qui évoluent en fonction du répondant des étudiants et de leurs besoins.

LCM: Cela est peut-être plus intéressant pour vous qu'un encadrement traditionnel?

YM: Oui. J'ai expérimenté un an et demi de tutorat-soutien à Weissensee à Berlin dans des structures assez anciennes¹². Et cela était assez catastrophique (rires).

LCM: Vous êtes donc maintenant en possession d'un diplôme suisse et d'un diplôme autrichien?

YM: Oui (rires).

LCM: Après votre formation, vous êtes parti à Berlin. Est-ce exact?

YM: En rentrant de Vienne en 2004 –2005, j'avais obtenu un poste d'assistant en cybermédia à Genève. Je devenais le chargé de cours de Liliane Schneider et nous donnions les séances ensemble. Ce poste était limité à une année. Ayant quitté Vienne pour des raisons privées, je me suis installé à Genève tout en sachant pertinemment que je ne voulais pas y rester. J'avais rencontré mon amie qui vivait alors à Paris où elle ne souhaitait pas s'établir davantage. Les deux villes qui entraient alors en ligne de compte étaient Vienne et Berlin: Vienne parce que je la connaissais déjà et Berlin parce qu'elle la connaissait mieux. Un de mes amis, Alexander Wolff, artiste vivant actuellement à Vienne et avec qui je réalise un magazine, s'était établi à Berlin depuis un certain temps. Je me suis dit que si je devais bouger, j'en avais encore la possibilité. Nous nous sommes donc installés à Berlin et nous y vivons maintenant depuis quatre ans. Stratégiquement, ce n'était peut-être pas le meilleur mouvement, car c'est très difficile.

LCM: Pour quelles raisons? La scène artistique y est-elle déjà trop occupée?

YM: Elle est éclatée en une myriade de micro-scènes. Trouver les gens avec lesquels on pourrait échanger sur un travail commun me semble difficile, diffus. Il n'est pas évident de trouver ses points de repères. Ce qui est exposé à Berlin n'est pas forcément ce qui y est produit. Les artistes qui vivent à Berlin y travaillent, mais ils exposent partout ailleurs ou ont une production qui diffère du circuit normal de l'art. Ensuite, il y a cette espèce de buzz autour de Berlin; le résultat est que quatre cents galeries se sont ouvertes. Il y a deux ans, à la rentrée, plus de deux cents galeries ont ouvert en même temps, du petit *project space* à Haunch of Venison¹³. J'avais assez d'activités ailleurs pour ne pas m'y intéresser particulièrement. Du coup, je me suis retrouvé un peu isolé. Et cela, pour un artiste, c'est mortel! Il a été difficile de s'en rendre compte, de réaliser que l'on n'est plus dans un système étudiant où les connexions se font extrêmement rapidement. Il est important d'entretenir un certain nombre d'échanges ou de partenaires, ne serait-ce que pour échanger au quotidien les thématiques sur

lesquelles on travaille ou sur les champs qui semblent aujourd'hui importants à travailler, pour ne pas délirer. Parce que le plus grand danger est de partir dans le délire total et de se perdre complètement. Je ne dis pas qu'il faut suivre les modes, mais il est indispensable d'être attentif aux champs du discours dans lesquels il est possible d'agir. En résumé, la vie à Berlin n'était et n'est toujours pas évidente. Je vais désormais prendre quelques mesures pratiques pour remédier à cet état de choses parce que j'en ai ras-le-bol (rires).

LCM: Cela implique-t-il revenir en Suisse?

YM: Non (rires). Je vais essayer, avec des gens de Vienne, de monter un espace qui serait une espèce de table d'hôte. L'idée est davantage de mettre en place un pôle d'échanges discursifs, avec éventuellement la possibilité de le combiner à une publication suivie. L'idée est de prendre les choses à rebours en nous demandant qui sont les gens qui nous intéressent. J'en ai identifié une dizaine à Berlin et je veux maintenant leur donner une plateforme. Je constate en discutant avec mes collègues que nous sommes tous confrontés au même problème. Nous sommes tous très contents de faire toutes ces expositions, mais nous sommes en réalité assez seuls avec notre travail. Nous devons évaluer de loin notre position et réagir par rapport à ce qui marche. Du coup, il est difficile de s'orienter ou d'établir une génération de travail. Ces notions de génération dans l'art sont extrêmement importantes à mon avis. Il est essentiel de rencontrer des gens avec lesquels on va «faire génération» et ouvrir un espace qui n'est pas celui du flux continu. Cela constitue une de mes visées supplémentaires, puisque je vais devenir père tout soudain. Je vais pouvoir prendre un temps de recul, peut-être aussi pour réfléchir sur les modes de travail que j'ai mis en place jusqu'à maintenant, puisque tout va changer et parce que j'ai envie de rendre tout cela à nouveau intéressant. Je veux sortir de la dynamique établie qui consiste à faire son exposition, aller là-bas, faire le montage puis repartir, parce qu'on ne sait jamais qui sont les gens qui en profitent. Est-ce l'artiste ou est-ce l'institution qui se fait sa propre renommée en faisant circuler ses noms? Et où est l'investissement réel dans les travaux et quel est le gain personnel, puisqu'il n'est pas forcément économique? Il faut qu'il se situe au moins quelque part. Je pense qu'à ce niveau-là il faut avoir le courage de se mettre des limites.

LCM: Pensez-vous alors que la scène artistique actuelle a tendance à être trop individualiste ou qu'il n'existe plus, comme particulièrement à la fin XIX^e ou au début XX^e siècle, des

cercles de personnes qui se rencontrent, débattent et échangent entre différents médiums, que ce soit littérature, musique, peinture, etc.?

YM: Je crois qu'il existe très peu de scènes qui défendent une idéologie, une forme de travail ou une conception de l'image. Il s'agit d'agglomérats qui restent encore très dépendants des galeries. Les galeries sont des lieux sociaux. Mais puisque les relations sont économiques, elles sont évidemment perverties et ne sont pas basées sur le franc-parler. Dans ce monde-là, beaucoup rêvent. Si l'on observe la démarche des artistes qui font un travail intéressant – comme par exemple Renée Greene dont la rétrospective a lieu actuellement¹⁴ –, on constate qu'ils vont chercher ailleurs. Ils sont articulés avec la société civile, avec des chercheurs d'autres mondes. Grâce à leur pratique artistique, ils ont un nœud ou une connexion avec un bout de société civile. Et à mon avis, c'est là que réside un des problèmes du monde de l'art contemporain. Je l'observe à Berlin: les gens sont complètement centrés sur le mode exposition et sont individualisés à l'extrême, simplement par le fait d'attendre les invitations. Les initiatives proviennent peu des artistes parce que, dès qu'ils sont dans le circuit, ils doivent servir. Il reste donc peu de temps pour réfléchir sur le mode même d'élargissement ou d'établissement de son œuvre. Pour des artistes qui entrent tardivement dans le circuit comme Hirschhorn ou Mike Kelley¹⁵, c'est une chance, dans la mesure où ils ont eu le temps d'établir un œuvre ou une base théorique, pratique, sociale. Cela étant fait, il est ensuite envisageable de travailler en parallèle avec le circuit économique de l'art.

LCM: Avez-vous l'impression d'être pris dans un tourbillon dont il est difficile de sortir?

YM: Je dirais dans un flux tendu. D'une exposition à une autre, on a trois mois de travail maximum, parfois même un mois. Evidemment on ne va pas laisser passer le train ou ce qui arrive, ni parce que l'exposition aura lieu dans un plus petit espace, ni parce que vous avez déjà quelque chose de prévu dans six mois. Deux mois passent, et tout à coup vient une proposition d'une institution plus importante. On lui donne la priorité puisque c'est plus prestigieux, mais en contrepartie on n'a qu'un mois à disposition. Et on nous demande de faire des choses pour deux cents euros. Les jeux de hiérarchie, de représentation sont complètement faussés. Je le constate également parmi mes amis qui sont comme «essorés». On se sent obligé de répondre aux invitations car tout le monde a peur de sortir du circuit. Cela ressemble à de la Formule 1: dès que l'on est envoyé dans le décor, la course est terminée. En tous cas, c'est le mythe et c'est pourquoi personne n'a l'idée d'étaler un travail sur dix ans,

de créer tranquillement en ayant une économie parallèle. Je pense que beaucoup d'artistes travaillent en parallèle, mais ils ne sont simplement pas les têtes d'affiche de *Parkett* et de *Art Forum*. Et cela, c'est tabou.

LCM: Je suppose que les difficultés économiques entrent également en ligne de compte?

YM: Il s'agit là d'une difficulté supplémentaire.

LCM: J'imagine qu'un artiste qui se marginalise va vendre plus difficilement et devra donc trouver d'autres moyens de subsistance, n'est-ce pas?

YM: Mais il y a déjà tellement peu d'artistes qui vivent de leur art! La plupart ont déjà un deuxième boulot à côté, et même des gens vraiment brillants, qui font des travaux qui se tiennent. Certains vont parfois jusqu'à cumuler plusieurs emplois alimentaires pour subsister. Je l'observe à Berlin: des amis artistes vivent avec des revenus qui sont en-dessous du salaire minimum, enfin en-dessous de tout. Pouvoir vivre de son art est de toutes façons un mythe. Combien sont-ils? 2%? 5%?

LCM: Vous nous avez expliqué votre situation à Berlin. Etait-il important de garder des liens avec la scène artistique suisse, d'y rester présent?

YM: Oui, c'est fondamental parce que j'expose pour l'essentiel en Suisse (rires)! J'ai cependant gardé une forte présence à Vienne parce que j'y ai maintenu un bon réseau et parce que j'arrive à y tenir une position intéressante pour la scène locale, notamment grâce à ce magazine¹⁶. Mais il est extrêmement important pour moi de conserver mes liens avec la Suisse. C'est grâce à cela que j'existe artistiquement. A Berlin, il n'y a rien.

LCM: Berlin se restreint donc à être votre lieu d'habitation?

YM: Oui.

LCM: Est-ce que, dans votre travail, vous vous sentez suisse?

YM: Non, je ne crois pas que mon travail soit spécifique. Je ne peux me rattacher à aucune école, mode ou genre. Bien sûr, il y a des accointances. Je pense pouvoir dire que je fais partie du paysage, mais je reste je crois un *outsider*. Je n'appartiens pas à la scène de Genève, ni à celle de Zurich, Bâle ou Berne. Un petit peu à celle de Saint-Gall parce que j'entretiens des connexions assez proches avec le Kunstmuseum et deux ou trois artistes que j'y ai rencontrés. Mais les liens sont très ténus. Je suis donc un électron libre. Je connais bien les membres de Circuit¹⁷, mais ce que je produis n'entre pas du tout dans le style de ce groupe.

LCM: Le fait d'évoluer depuis plusieurs années dans un environnement germanophone et germanique a-t-il des conséquences?

YM: Oui, même si je ne m'identifie pas directement avec ce que je vois à Berlin. Cela internationalise, simplement. Et les références que je me donne se situent plus facilement aux Etats-Unis. Je pense également qu'en Autriche résident deux ou trois personnes très intéressantes. Mais je découvre de plus en plus la culture allemande d'après-guerre, qui est à mon avis la plus riche d'Europe, dans son développement, avec ses hauts et ses bas. L'art contemporain allemand offre un corpus énorme. J'ai également rencontré des étudiants quand j'étais à Mönchengladbach¹⁸ et lors de mes visites à Düsseldorf. Cela demeure pour moi un territoire encore relativement inconnu mais qui m'attire beaucoup. Des gens comme Georg Herold¹⁹ sont des monstres.

LCM: Pour vous exprimer, dans vos œuvres, vous utilisez souvent la langue allemande. Est-ce plutôt lié au public des expositions?

YM: Oui, c'était le cas notamment pour les téléphériques²⁰. L'utilisation de la langue en art contemporain est une question que je me pose souvent et à laquelle il est difficile de répondre. Il est tellement établi que l'anglais est la langue de travail de l'art contemporain que cet état de fait suggère à nouveau une sorte de déterritorialisation, une forme de décollement par rapport à une culture. Pourtant on maîtrise très mal cette langue. Si on lit de la littérature américaine ou anglo-saxonne, on se rend compte que la manière qu'a un européen d'utiliser l'anglais est extrêmement pauvre. Et cela est particulièrement ennuyeux parce que lorsque les artistes conceptuels américains de l'époque se contentaient d'un anglais très basique, ils savaient dans quel contexte ils l'utilisaient. Quant à nous, nous avons tendance à nous en servir de manière très simpliste. Et quand des universitaires des Etats-Unis lisent nos textes,

ils sont un peu décontenancés... Il s'agit donc pour moi d'une question très sensible. J'ai toujours voulu travailler en travers des langues – français, allemand, anglais – travailler sur les traductions, travailler sur les jeux de langues. Pourtant, même en Suisse, lorsqu'on fait des passages entre français et allemand, le public ne suit pas parce qu'il est plutôt dans une situation de consommation de l'exposition. Les gens qui s'assoient, qui lisent et qui écoutent ce qui se passe sont rares. C'est assez décourageant.

LCM: D'autant plus que vos installations, en général, sont composées d'une partie visuelle mais également d'un fond sonore.

YM: Mon travail comporte effectivement une couche textuelle très forte. Généralement l'installation visuelle crée l'environnement pour la mise en scène d'un texte. Ce texte se compose habituellement de dialogues, de voix humaines. Cela constitue une partie de ma création que je désire encore beaucoup développer. Un texte qui est parlé est déjà personnalisé, ne serait-ce que par l'auteur ou par le fait que c'est une voix humaine qui l'énonce. Il est donc déjà subjectivé. Les processus de subjectivation me fascinent. La voix en est un véhicule très puissant; cependant, cette voix parle une langue, voire des langues, et il est intéressant de travailler avec ces langues. A la limite, il faudrait faire comme pour les vidéos: on entre dans la pièce à telle heure et on en ressort à telle heure; on entre dans l'installation à ce moment-là, on s'y immerge, on écoute, puis on ressort. Il serait judicieux de prendre le temps de réfléchir sur les modes d'exposition actuels, d'en imaginer de nouveaux. Pour une de mes expositions, j'avais simplement mis en place un tourne-disque que le visiteur pouvait mettre en route lui-même²¹. A partir de ce moment-là, il sait quelle peut être la longueur de l'intervention et il peut décider de rester plus ou moins longtemps. Dans mon exposition actuelle à Archizoom²², les textes sont complètement défaits. Ils montent, descendent, ils prennent en compte d'une manière désastreuse la non-écoute ou la non-disponibilité du visiteur. Il est évidemment un peu triste de devoir travailler sur ce mode-là. Mais cette pièce a été construite d'une autre manière: la langue et le parler commencent à s'échouer sur eux-mêmes pour la première fois. Enfin, je vous laisserai aller voir...

LCM: Avez-vous parfois l'impression de devoir modifier la réalisation de vos œuvres en fonction du fait que le public ne prendra pas le temps de les appréhender?

YM: Non, je connais ces contraintes et je les ai déjà intégrées. J'ai créé certaines pièces tout en sachant qu'elles n'allaient pas forcément marcher. Mais puisque cette œuvre ne pouvait être réalisée que de cette manière, je l'ai produite ainsi malgré tout. Pour l'installation montrée à Thoune par exemple²³, il aurait fallu rester une bonne heure dans l'espace pour pouvoir saisir ce que faisaient ces tunnels qui produisaient des phrases puis retombaient dans le silence. Mais j'avais trop envie de réaliser cette pièce pour y renoncer et je pense qu'elle est importante. Un de mes projets serait toutefois de faire une publication rassemblant tous les textes de toutes mes œuvres.

LCM: Le texte est-il plus important que la sculpture qu'il accompagne?

YM: Il est en tout cas tout aussi important. Il s'apparente à la bande-son d'un film. Certains disent qu'une bande-son représente 50% du film, d'autres 75%. Disons que pour moi cela se situe quelque part entre les deux (rires).

LCM: Quand vous imaginez une nouvelle œuvre, de quoi partez-vous? Du texte? D'une forme? D'un concept?

YM: J'essaie de partir d'une chose observée. Enfin, cela dépend des pièces. Avec *Exologisms*²⁴ par exemple, que j'ai présenté à Vienne, j'étais intéressé par les rapports entre le dedans et le dehors dans une approche très abstraite. Je suis tombé un peu par hasard sur ce néologisme et j'ai créé l'environnement dans lequel je pouvais présenter *Exologisms*. La définition ultime d'«exologisme» devait découler de cette installation qui est elle-même définie par une pléthore de définitions et dont chacun doit trouver la sienne. A priori, on a une vague idée de sa signification mais pas une définition précise, plutôt une sensation. Et, parmi cette multitude une définition, j'espère qu'il y a une que l'on peut transporter ou qui reste ou qui se mette à circuler d'une autre manière. Mais généralement, ce sont plutôt des observations très concrètes qui sont à la base de mes travaux. Notez que ces observations ne se font pas à nu, mais bien dans l'objectif d'une certaine lecture de l'espace urbain ou de l'espace bâti. Je considère toujours l'espace bâti comme étant mon matériau premier et mon intérêt premier, en tant qu'expression des forces en jeu dans la composition d'une société.

LCM: Votre œuvre est plutôt intellectualisée dans le sens où vous partez souvent de réflexions philosophiques, théoriques, de concepts, pour arriver finalement à des réalisations qui, visuellement, sont assez simples ou épurées.

YM: C'est vrai.

LCM: Nous l'avons peut-être déjà brièvement évoqué, mais est-ce que cela ne vous pose pas de problème par rapport à la compréhension du public? Est-ce que vous pensez que le public va pouvoir entrer vraiment dans votre réflexion?

YM: Je ne prends pas mon public pour un imbécile. Je ne vais donc pas transformer en publicité le langage dont j'ai besoin pour créer. Je considère que les spectateurs vont pouvoir réagir à ce qui me fait réagir aussi. Simplement, j'ai organisé un certain nombre d'éléments formels et textuels selon un agencement spécifique, de sorte que ce soit intéressant et que cela produise des rapports. Cependant, le visuel n'explique pas le textuel. Les deux fonctionnent ensemble. Il y a évidemment une forme de séduction dans l'accroche visuelle, les maquettes ou les éléments qui sont reconnaissables rapidement, mais ils sont ensuite détournés, dérivés, remplis, chargés... Les villas qui font «Moi, moi, moi» étaient vraiment l'installation la plus basique que je pouvais faire²⁵. Cette pièce résulte d'ailleurs de mon agencement et représente une réponse à la non-écoute. Mais du coup, c'est une de celles qui a eu le plus de réponses (rires)! Evidemment que mon travail est influencé par la réaction du public. En même temps, je ne vais pas réagir en disant: «Ah ils n'ont pas compris, alors je vais mieux leur expliquer». Il y a toujours une partie du public qui comprend et ce sont ces personnes qui m'intéressent. Par contre, si une installation a une plus grande réponse ou un écho plus large, je me demande quels sont les éléments dans cette pièce qui ont fonctionné. J'essaie de les identifier et ensuite je me pose la question de savoir si je continue ou non à travailler avec et si cet outil est intéressant ou non.

LCM: Vous utilisez également différents types de médiums, passant de l'aquarelle à la photographie ou encore aux maquettes. Qu'est ce qui détermine le choix du médium?

YM: C'est une question d'adéquation. Si je fais de l'aquarelle, il y a évidemment une référence à l'aquarelle de paysage, mais elle est tellement brute qu'elle s'efface. Mon utilisation des

médiums est généralement assez «brute de décoffrage». Je ne suis pas quelqu'un qui peaufine son exécution pendant des siècles. Je ne trace pas de lignes au scotch, cela ne m'intéresse pas. Je pense qu'il y a une certaine brutalité qui est assez drôle. J'aime bien aussi voir la vitesse de production. Si on me demande de faire une installation pour un musée, il faut créer un environnement. L'idée sera donc davantage: «Pour cette pièce, j'aimerais plutôt créer un environnement ou alors un espace qui reprenne cet espace, etc.». C'est donc une question d'adéquation. Quand j'ai fait mon voyage Berlin-Calais et qu'il en est résulté des cartes postales, c'est bien sûr parce que l'on envoie des cartes postales depuis ses voyages²⁶. Je recherche donc ce type d'adéquations, entre l'observation faite, sa transmission possible et la forme qui s'ensuit. Finalement, le rapport entre ce que je veux transmettre et la forme choisie est assez simple. Mais la forme ne s'inscrit pas dans la tradition de l'histoire de l'art. C'est-à-dire que, quand je fais de la photographie, je ne fais pas de la photographie dans la tradition de l'histoire de la photographie (rires).

LCM: Vous faites donc de la photographie car elle constitue le meilleur moyen d'exprimer ce que vous souhaitez par rapport à telle œuvre?

YM: Exactement.

LCM: Vous avez mentionné que l'espace bâti était l'un de vos sujets de réflexion favori. D'où vous vient cette attirance pour l'architecture ou l'art architectural?

YM: Je pense que cela rejoint ce que je disais avant. La lecture de Benjamin aux Beaux-arts – nous avons lu *Sens unique* – a été un déclic. Cet auteur arrivait à saisir les transformations de son époque au travers des détails urbains. En prenant des détails comme des numéros de rue et en créant une petite allégorie, il parvenait à déterminer une orientation de la société. Mon mémoire aux Beaux-arts était basé sur une expérience faite à New York²⁷. J'avais couplé une crise d'angoisse avec la constitution de la grille new-yorkaise et je l'avais mise en parallèle avec la projection et la capitalisation de l'espace. Cela constituait une base théorique et sensible très forte pour moi, ce fait de co-construire une expérience physique avec un bâtiment théorique, avec une histoire. Cette base est encore active aujourd'hui. Ma réflexion de base est de dire que celui qui bâtit quelque chose a une idée en tête et que cette idée-là s'exprime avec et malgré lui dans ce qu'il bâtit, dans la forme mais aussi dans la planification. Il y a toujours toute une histoire entre le moment où l'idée d'une construction, privé ou

publique, émerge, sa réalisation et son appropriation par les gens qui y vivent. Dans cette histoire s'instaurent des rapports dysfonctionnels, secrets ou inattendus entre l'individu et la ville. Je me demande toujours quel est le rapport entre Berlin et l'habitant de Berlin. Parfois, la ville prend ses habitants en otage par rapport à la représentation qu'elle produit. Si on pousse la réflexion jusqu'au bout, on arrive à des conclusions de type activiste sur les politiques de quartier – qui font un retour en force – et qui rendent Berlin tout à coup attractive sur un tout autre plan. Il est d'ailleurs intéressant d'observer que les organisations de quartier et que les manifestations qui ont lieu à Berlin sont obsolètes et inintéressantes. Il s'opère donc soudainement un retournement de situation et Berlin m'interpelle pour tout autre chose que sa scène artistique. Mais bon, je dérive...

LCM: Est-ce que dans votre œuvre vous cherchez à avoir un discours également revendicateur ou critique? J'ai en tête les villas qui crient «Moi, moi, moi» et qui délivrent un message assez direct et réprobateur...

YM: Oui. Critique dans la mesure où je pense que j'expose dans mon travail un certain nombre de limites et de possibilités de l'urbain et du bâti qui ne sont pas prises en compte, ou alors qui sont prises en compte mais sans être actualisées dans les modes de construction et de planification contemporains. Dans le cadre de ma prochaine exposition à Berne²⁸, j'attire l'attention sur des gestes urbains dont je veux revaloriser une certaine forme, démontrer en quoi leur articulation est intéressante dans la ville, en quoi ils rendent visibles des aspects que l'on essaie plutôt de cacher, alors qu'ils ont un rôle central dans la constitution de la ville.

LCM: Avez-vous l'objectif ou l'espoir de faire changer les choses?

YM: Non (rires).

LCM: Votre démarche reste donc au niveau de la constatation ou de l'analyse?

YM: Je dirais du domaine de l'analyse ou dans l'objectif de construire une image et que l'on puisse parler de cette image, échanger, qu'elle procure aussi une certaine forme de plaisir, qu'elle donne des mots, que peut-être plus tard, plus loin, elle donne conscience et consistance à un phénomène rendu visible. Mais prétendre faire changer les choses en faisant de l'art contemporain... (silence)

LCM: ... est illusoire?

YM: Cela est un peu illusoire. Disons que je pense que l'art contemporain s'adresse essentiellement aux classes bourgeoises et que ces classes bourgeoises sont en même temps forcément les classes dirigeantes. Cela laisse espérer que ces gens-là voient quelque chose et qu'éventuellement cela les touche. Avec les expositions institutionnelles, on essaie de faire entrer dans le musée des images d'une réalité telle qu'elle n'a pas encore été représentée ou telle qu'elle manque encore. On tente de compléter l'histoire ou de la faire avancer, d'ouvrir le répertoire, d'émanciper la perception. Les interventions dans l'espace public ont quant à elle une autre intention et s'articulent différemment: elles doivent produire un effet, quel qu'il soit. Il s'agit donc là d'une toute autre attente. Pour moi en tant qu'artiste, j'ai une intention complètement différente quand j'expose pour un musée et une galerie ou dans un espace public. Ce sont des modes d'intervention qui sont très différents.

LCM: Est-ce que vous modifiez vos œuvres en fonction de cela?

YM: Je ne modifie pas l'œuvre mais je modalise le type d'intervention. Mais je ne vais pas prendre une pièce destinée à un musée pour la placer à l'extérieur. Ce qui va dans les cubes blancs y reste. Mes cartons ne survivraient pas longtemps dehors (rires) et ce n'est pas le but.

LCM: Au début de notre entretien vous avez évoqué une collaboration avec Alexander Wolff. Vous avez d'autres collaborations à votre actif comme avec Kim Boninsegni²⁹. Est-ce que vous recherchez ce type de collaboration artistique à plusieurs?

YM: Je le désire, oui, parce que les collaborations sont fascinantes, mais *de facto* il n'y en a pas eu autant que je l'aurais souhaité. Je l'ai expérimenté aussi avec Eva Maria Wilde pour Blancpain³⁰. Une exposition et une production sont des opportunités de rencontre. Je collabore comme je peux avec des personnes qui ont une position ou une pratique pertinente par rapport au contexte dans lequel la production va se manifester. Je compte également développer plus massivement dès l'an prochain un autre projet qui s'appelle *Les Places de l'Europe*. Il s'agit de voir comment des villes en Europe s'approprient cette Europe, mais aussi de proposer des formes de places, dans tous les sens possibles du terme. Il s'agit d'un projet d'intervention et d'écriture entre urbanisme, hétérogénéité culturelle, géographie,

représentation individuelle et collective, et imaginaire. Ce projet se prête bien à une collaboration parce qu'il touche plusieurs disciplines et surtout à chaque fois des lieux de manière spécifique. Chaque place regroupe une autre constellation d'histoires, d'intérêts et de personnes.

LCM: Souhaiteriez-vous créer une communauté de production?

YM: Oui! Cela fait partie de mes projets actuels de réorganisation, en reprenant notamment ce type de questions, et aussi avec qui on souhaite collaborer, etc. Avec Alexander Wolff, notamment, nous produisons ce magazine³¹ depuis sept ans, avec sept éditeurs – cinq basés à Vienne, deux à Berlin – qui chacun amène des contributions d'artistes qui nous ont particulièrement interpellés. Ensuite, il s'agit d'organiser le tout en un cahier. Nous avons réalisé dix-sept cahiers en sept ans. Nous sommes donc assez contents. Une autre satisfaction découle de ce que ce travail commence à être distribué, même s'il ne s'agit pas d'une revue avec une position telle que celle d'*October*. C'est un «fanzine» qui a son mode de production – chaotique au possible et remis en question à chaque fois – et qui nous permet à chacun de nous ménager du temps pour notre propre création.

LCM: Dans le cadre de cette démarche de magazine, de présentation d'artistes, en leur donnant la parole, vous quittez votre position d'artiste pour adopter davantage celle de curateur. Qu'en pensez-vous?

YM: C'est vrai. Il faut relever que pour pouvoir exiger ce type de participation, il est indispensable de connaître personnellement les intervenants et on ne peut donc le faire qu'entre collègues. Un curateur ne pourra pas le demander de la même manière parce qu'il agit généralement sur mandat, ce qui implique un budget et d'autres contraintes. Il n'aura pas du tout la même marge de manœuvre. Dans notre magazine, le poster central est toujours l'œuvre d'un artiste reconnu. Je pense d'ailleurs que le prochain cahier, *Paper*, va faire tiquer quelques personnes... (rises)

LCM: Ce qui a l'air de vous réjouir?

YM: Oui, parce que nous avons pu proposer cette collaboration à quelqu'un qui ne publie en général pas du tout. Mais cela n'est pas allé de soi et il a fallu négocier. Il est aussi parfois

nécessaire de savoir s'adapter en établissant directement avec l'artiste ce qu'il est envisageable de faire, à savoir ce que nous pouvons lui offrir en contrepartie. Nous pouvons par exemple proposer de nous charger de la traduction d'un article existant. Nous sommes également fiers d'avoir publié des artistes inconnus qui, deux ou trois ans plus tard, sont courtisés par des curateurs. Nous sommes des pionniers dans la mesure où nous sommes attentifs à ce qui se passe autour de nous et où nous sommes prêts à prendre un peu de tout. Dès que l'on voit quelque chose qui nous interpelle, on prend le risque – sans volonté d'établir l'artiste en tant que sommité ni de le produire ou de le créer. On s'intéresse simplement au travail de cette personne et on cherche à lui donner une certaine place. Donc, curateur oui, mais c'est aussi parce que cela nous fait plaisir, en tant qu'artistes, d'avoir ces collaborations et ces échanges.

LCM: Est-ce que cela découle d'une certaine solidarité entre artistes?

YM: Oui, cela ne fonctionne que sur cela! Nous ne nous versons pas de salaire. Tout l'argent que nous avons à notre disposition va dans la production du cahier. Ce projet tourne donc à perte (rires)!

LCM: Vous avez reçu de nombreux prix, dont à nouveau le Prix fédéral d'art cette année³². Quelle importance revêt pour vous ce type de prix, hormis peut-être les aspects financiers évidents?

YM: Pourtant, ce sont eux qui sont centraux! Sans cela je n'aurais pas pu travailler.

LCM: Ces prix ont-ils un impact sur la visibilité de votre travail?

YM: En Suisse, l'impact est énorme. A partir du moment où j'ai reçu le deuxième prix, j'ai été surpris d'être autant sollicité. C'est ensuite grâce au Dorothea von Stetten Preis que j'ai pu partir à Berlin³³. En Allemagne, le mode de reconnaissance se situe sur un tout autre plan. Je peux montrer tous les prix que j'ai gagnés, cela ne les intéresse pas. On vous félicite pour avoir gagné de l'argent par ce biais, mais cela s'arrête là. En Allemagne, on entre dans la ronde d'une toute autre manière et cela m'a surpris à mon arrivée à Berlin.

LCM: Etait-ce déstabilisant?

YM: Lorsque je raconte en Allemagne l'existence du Prix fédéral d'art et son importance, mes collègues artistes n'y croient pas. Pour eux, il s'agit d'une fantasmagorie totale. D'une certaine manière, l'existence de cette bourse est très bénéfique parce qu'elle permet à des productions qui n'auraient pas forcément leur chance sur le marché de l'art d'exister. Elle permet à des créations qui sortent des critères établis d'atteindre le marché de l'art, et c'est en cela que la scène artistique suisse et son économie sont particulières. D'autres raisons expliquent bien sûr aussi le fonctionnement spécifique du marché de l'art en Suisse, mais elles n'ont rien à voir avec la qualité de ce qui y est produit.

LCM: Ces prix n'ont donc pas nécessairement d'influence sur vous dans le sens où ils pourraient ajouter une pression supplémentaire ou nouvelle, celle de maintenir un certain niveau par exemple?

YM: Si bien sûr! On commence à être connu grâce à ce type de distinctions. Un artiste essaie toujours d'appartenir à une collectivité et si quelque chose a touché des membres de cette collectivité, il voudra comprendre ce qui les a émus et le conserver dans son travail ultérieur. Forcément ces distinctions ont une influence, mais il se profile aussi le risque qu'au bout d'un moment on cherche à s'en distancier et à «rompre avec». Ces gestes sont faits consciemment et ils sont une conséquence de cette attente. Gérer cette attente fait partie de l'évolution du travail de l'artiste, je pense.

LCM: Vous avez fréquemment recours, dans vos œuvres, à des références. Vous portez également un regard critique, notamment sur l'art du XX^e siècle quand vous rédigez par exemple un manifeste de l'abstraction. Est-il primordial pour vous de vous positionner par rapport à l'art qui précède?

YM: Disons que l'on n'en est pas indemne. Il y a des œuvres, des travaux, des carrières ou des parcours qui constituent des modèles et dont on essaie de penser la prolongation. Si tel artiste a produit cela à tel moment, comment est-ce que je peux continuer à travailler? Parce que ce terrain a non seulement été déjà occupé, mais l'artiste a également exploré des questions et mis des choses en place, de sorte qu'il ne semble plus possible de faire comme avant. Il faut donc réorganiser encore une fois l'expression, les formes, la langue utilisée, les références, ce qui est observé. Si, dans les années 1990, on parlait partout de la ville, de la *megacity*, de la ville générique, on se dit que, dans les années 2000, ce sera une autre ville. Je dois trouver mon

propre mode d'expression pour marquer cette mutation. La pièce qui est exposée maintenant à Archizoom est presque une des plus historiques que j'ai faites puisqu'elle cite les bases du fonctionnalisme moderne et constitue une forme de réaction à une sorte de néo-modernisme nostalgique qui s'établit à Berlin³⁴. Evidemment, j'essaie de me positionner aussi discursivement par rapport à des choses qui me paraissent inacceptables ou des choses que je tente de m'approprier. Le fait de se positionner est aussi une forme d'appropriation parce qu'il rend explicite mon point de vue et les caractéristiques de mon travail.

LCM: Il semblerait que vous ayez davantage subi l'influence d'urbanistes, d'architectes ou d'écrivains que de plasticiens. Est-ce exact?

YM: Cela est fort possible (rires). Chez les artistes, ce qui m'influence, c'est comment ils ont abouti à leur production, de quelle manière ils procèdent. Je vais citer des noms «bateaux», mais par exemple Matisse, Gauguin et plus tard Smithson³⁵, Gordon Matta-Clark³⁶, Kelley³⁷. Ils représentent pour moi des modèles de modes de travail, puisqu'assurément je ne vais pas recréer la même chose d'un point de vue formel – même si ma production peut parfois avoir quelques similitudes avec l'œuvre de Smithson et de Matta-Clark. Je pense que j'ai un rapport assez simple au matériau et que je suis en train de créer mon propre langage formel. Et je ne le référence pas directement, il est vrai, dans l'histoire de l'art. Ce sont davantage des modes de faire que des rapports formels qui vont m'inscrire dans l'histoire de l'art. Ensuite, du point de vue des influences, je reconnais que je les tire surtout de la littérature qui est pour moi le lieu le plus riche.

LCM: Est-ce dû au pouvoir de l'imagination associé traditionnellement à la littérature?

YM: La littérature raconte des histoires et crée des personnages. Le personnage littéraire n'existe que par les mots qui le décrivent. Cela m'interpelle quand j'essaie de créer des personnages abstraits dans mes installations et que je considère le visiteur comme un personnage en devenir. Tiens, voilà peut-être quelque chose que je vais retenir...

LCM: Et si on se tourne vers l'avenir, est-ce qu'il y aurait un rêve, par exemple, un lieu dans lequel vous rêvez d'exposer ou des personnes avec lesquelles vous rêvez de collaborer?

YM: Je ne pense pas qu'il y ait de lieu où je rêve d'exposer mais des personnes avec lesquelles j'aimerais travailler, oui. Laissez-moi deux minutes de réflexion. Par exemple Greg Egan, ce serait génial de le rencontrer, parce que c'est vraiment un fou furieux! Il y a aussi des aspects de la performance qui m'intéressent comme de créer des événements – puisque l'on est aujourd'hui dans une société de l'événementiel. J'aimerais chercher à mettre en place des événements d'une autre manière, moins spectaculaire et sur le mode du long terme et de la relation durable. Mon amie, Alice Chauchat, est chorégraphe et performeuse. Même si nous n'avons pas encore collaboré, nous avons passablement de discussions et peut-être que nous pourrions un jour réaliser quelque chose ensemble.

© SIK-ISEA. Les interviews seront cités comme suit: *Interview de Yves Mettler par Laurence Cesa-Mugny, 25 septembre 2009, SIK-ISEA.*

-
- ¹ Olivier Saudan (*1957): peintre et enseignant suisse.
- ² Ceruleum: école d'arts visuels à Lausanne, 1995-1996.
- ³ 1996-2002, Ecole supérieure d'art visuel (ESAV), Genève.
- ⁴ Gregory Egan (*1961): écrivain de science-fiction australien.
- ⁵ Entendue ici l'ECAL, Ecole cantonale d'art de Lausanne, dont Pierre Keller est le directeur.
- ⁶ Programme Master de recherche CCC, *Critical Cross Cultural Cybermedia*, Haute école d'art et de design (HEAD), Genève, 2001-2002.
- ⁷ Co-coordinatrice du Master de recherche de CCC.
- ⁸ Walter Benjamin (1892-1940): philosophe et critique littéraire allemand, rattaché à l'école de Francfort. Etudes urbaines dans les essais suivants: *Le Livre des passages*, *Enfance berlinoise* et *Sens unique*.
- ⁹ Co-coordinatrice du Master de recherche de CCC.
- ¹⁰ En 1997-1998.
- ¹¹ Akademie der Bildenden Künste, Vienne: Meisterklasse neue Medien, Prof. Peter Kogler, 1999-2001.
- ¹² Weissensee Kunsthochschule à Berlin, 2008-2009.
- ¹³ Haunch of Venison: importante galerie londonnienne ayant des succursales à New York et Berlin et collaborant avec la maison de vente aux enchères Christie's.
- ¹⁴ *Renee Green. Ongoing Becomings. Retrospective 1989-2009*, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, 18.9.2009-3.1.2010.
- ¹⁵ Mike Kelley (*1954): artiste américain, installations.
- ¹⁶ *Zeitschrift*: magazine pluriannuel publié depuis 2002 par un groupe d'artistes suisses, allemands et autrichiens (Christian Egger, Manuel Gorkiewicz, Chrisitan Mayer, Yves Mettler, Magda Tothova, Ruth Weisman et Alexander Wolff). Consultable à l'adresse www.theselection.net/zeitschrift.
- ¹⁷ Circuit: centre d'art contemporain fondé en 1998 à Lausanne par cinq artistes alors fraîchement diplômés de l'ECAL.
- ¹⁸ Lauréat en 2003 du prix de la Fondation Josef und Hilde Wilberz qui consiste en une résidence d'artiste à Mönchengladbach.
- ¹⁹ Georg Herold (*1947): sculpteur allemand.
- ²⁰ *Tal- & Bergstation*, 2004, installation avec son, carton ondulé, système audio, dimensions variables, Coll. Museum für die Kommunikation, Berne.
- ²¹ *Alexanderplatz*, 2008, installation sonore (4'52), tourne-disque, disque vinyl, dimensions variables, 4 min. 52. *Yves Mettler / Eva-Maria Wilde. Alexanderplatz*, Blancpain art contemporain, Genève, 13.3.2008-17.5.2008.
- ²² *Corps sonore*, Espace Archizoom, EPFL, Lausanne, 25.09.2009-28.11.2009.
- ²³ *Many Tunnels*, 2009, installation avec son, carton ondulé, système audio, dimensions variables. *Aufgeräumte Zimmer. Skulpturen aus der Sammlung mit Interventionen von Delphine Coindet, Yves Mettler und René Zäch*. Kunstmuseum Thun, 7.2.2009-13.4.2009.
- ²⁴ *Exologisms*, 2008, installation avec son, carton ondulé, plexiglas, tissu, système audio, vidéo, dimensions variables. *Yves Mettler. Exologisms*, Galerie Georg Kargl, Wien, 18.1.2008-1.3.2008.
- ²⁵ *Zone résidentielle*, 2008, installation avec son, carton ondulé, système audio, dimensions variables.

-
- ²⁶ *Europe Squares (Berlin, Bruxelles, Lille & Calais)*, 2008, 7 cartes postales, 10.5 x 18.7 cm.
- ²⁷ *Animadversor*, mémoire de fin d'études pour l'ESAV, Genève, 2000.
- ²⁸ *Yves Mettler. Konkrete Ränder der Heimlichkeit*, annex 14. Galerie für zeitgenössische Kunst, Berne, 10.10.2009–13.11.2009.
- ²⁹ *Telepidemic*, Genève, Forde Espace d'art conte, 7–20.11.2003. Kim Seob Boninsegni (*1974): artiste et curateur franco-suisse.
- ³⁰ Voir *supra* note 21. Eva Maria Wilde (*1972): artiste allemande.
- ³¹ Voir *supra* note 16.
- ³² Notamment: Prix fédéral d'art, 2003, 2004; Bourse Kiefer Hablitzel 2004, 2005; Prix du jury, Accrochage Vaud, 2005; Manor-Kunstpreis St.Gallen; Atelier au Caire, Pro Helvetia, 2006.
- ³³ Prix Dorothea von Stetten, Kunstmuseum Bonn, 2006.
- ³⁴ *Corps sonore*, 2009, installation avec son, carton ondulé, système audio, dimensions variables.
- ³⁵ Robert Smithson (1938–1973), artiste américain du Land art.
- ³⁶ Gordon Matta-Clarck (1943–1978), architecte et artiste conceptuel américain.
- ³⁷ Voir *supra* note 15.