

Zeitschrift:	Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber:	Visarte Schweiz
Band:	- (1999)
Heft:	1: 100 Jahre Schweizer Kunst
Artikel:	Femmes et artistes en Suisse romande = Frau und Künstlerin in der Westschweiz = Donne e artiste in Svizzera romanda = Dunnas ed artistas en Svizra romanda = Woman and artist in french-speaking Switzerland
Autor:	Defraoui, Silvie / Perrin, Carmen / Antille, Emmanuelle
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-624455

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Femmes et artistes en Suisse romande

par Martine Béguin

Les questions étaient les suivantes: qu'en a-t-il été et qu'en est-il aujourd'hui d'être femme et artiste en Suisse romande? Cette «donnée biographique» qu'est le sexe est-elle mise en scène ou en question dans le travail des créatrices? Et la situation a-t-elle changé de ce point de vue dans notre région au cours de ces dernières décennies?

Premier préambule: il serait impossible de répondre globalement à ces questions sans tomber dans les généralités. Au cours des entretiens avec les trois artistes rencontrées ci-après, une seule évidence s'est fait jour tout de même: il semblerait qu'en Suisse romande, contrairement à ce qui a pu se produire en Suisse alémanique à certaines périodes, les artistes femmes ouvertement engagées, dans leurs œuvres, pour la défense d'une cause féminine ou féministe n'ont pas été et ne sont pas légion. Cela, bien qu'il existe probablement quantité de contre-exemples.

Autre remarque liminaire: d'autres facteurs, plus essentiels peut-être que la seule question du sexe, peuvent infléchir le parcours de tout individu. Ainsi, il est certain que le fait d'être femme et artiste se négocie différemment selon que le contexte, à une époque donnée, stimule ou contrecarre la mise en avant des particularités, des traits personnalisés, sexués ou socialement connotés. Selon qu'on a «poussé ses racines» quelque part, ou qu'on est au contraire nomade dans l'âme. Ou encore selon qu'on est plus proche, dans sa démarche, d'une veine autobiographique, d'une attention au social ou d'une attitude beaucoup plus auto-distanciée.

Pour nuancer le débat, voici donc les propos de trois femmes, issues de «générations» différentes,

basées en Suisse romande mais ayant opté pour la mobilité. Leur travail a obtenu – ou est en passe d'obtenir – une audience certaine, tant en Suisse qu'à l'étranger. Il s'agit de Silvie Defraoui, Carmen Perrin et Emmanuelle Antille.

L'entretien qui suit s'est centré sur leur parcours individuel. Un parcours dans lequel, on le verra, la «question féminine» a occupé une place fort distincte selon les cas, mais n'a jamais constitué – et de loin – une donnée exclusivement prioritaire.

Les années de formation

Martine: Silvie Defraoui, vous avez suivi une première formation à l'Ecole des beaux-arts à Alger. Était-ce rare ou fréquent là-bas, à l'époque, d'être femme et artiste?

Silvie: J'ai juste une question préliminaire: est-ce par une sorte de politesse presque masculine, que vous commencez par la plus âgée d'entre nous?

Martine: Non, c'est plutôt dans l'idée d'évoquer la question des parcours de «femme et artiste» de façon chronologique. Et parce que votre trajectoire vous a menée au départ à Alger plutôt qu'en Suisse...

Silvie: OK, peut-être. En réalité, ce n'était pas une réelle formation. C'était plutôt, pour moi, l'occasion de quitter la Suisse. Et je n'ai passé qu'une année et demie – ce qui n'était pas énorme – dans cette Ecole des beaux-arts où on apprenait la peinture.

Ce que je pourrais en dire aujourd'hui tiendrait bien plus à l'histoire et aux mentalités qu'à la question de sexes. Il faut se souvenir en effet que c'était l'Algérie avant la guerre d'indépendance, et qu'à ce moment-là, c'était un pays excessivement raciste: les étudiants étaient tous blancs et les Algériens eux, ne pouvaient faire office que de modèle.

J'étais très jeune et dans mon esprit, j'ai un peu amalgamé les deux choses: la peinture et le racisme. Ce qui est complètement ridicule, certes. Mais qui a fait que je m'étais juré de ne jamais devenir peintre. J'ai donc appris les techniques, mais d'une certaine façon cet ensei-



gnement était si mauvais que, pendant de nombreuses années, je suis restée très en guerre avec la peinture.

Martine: Ensuite, vous avez passé à l'Ecole des arts décoratifs, à Genève?

Silvie: J'ai alors choisi ce que je considérais être à peu près le contraire de l'univers de la peinture, c'est-à-dire la céramique, la terre. J'ai effectivement suivi cette formation, et celle-ci une fois terminée, j'ai fait un parcours très accéléré dans le domaine. J'ai assez vite réussi à exposer, à être présente un peu partout et à vivre de mon travail. Mais là, j'étais à nouveau arrivée à un terme, parce qu'à mes yeux, on ne communique pas de cette manière-là, à travers ce genre de travail.

C'est après que j'ai vraiment entamé une carrière d'artiste, sans préjugé positif ou négatif pour une chose ou pour une autre. Et j'ai recommencé avec la photographie, les textes et toutes ces choses-là.

Martine: Cela se situe au moment où vous commencez à travailler avec Chérif Defraoui? Les deux choses sont-elles liées ou pas?

Silvie: Pas vraiment. Mon travail avait débuté un peu avant. Mais comme nous travaillions dans le même atelier, ou tout au moins dans la même maison, et qu'évidemment nous parlions de tout, à un moment donné nos travaux se sont trop rapprochés. Le fait de signer ensemble a alors été une pure décision, que nous avons située en 1975. Ce qu'il me semble essentiel de dire à ce propos, c'est que tout le monde travaille en fait «ensemble»: nous sommes tous tellement influencés par notre environnement en général, par les gens que l'on connaît, par ceux qui nous aident,

par les assistants ou les techniciens, qu'un travail totalement isolé, qui nous arriverait dessus comme une météorite, n'existe pas.

Aujourd'hui d'ailleurs, on progresse de ce point de vue: ce phénomène de nommer une collaboration – ou de co-signer un travail – est de plus en plus répandu. Alors qu'à l'époque c'était encore plutôt rare. Cela tenait sans doute à des questions de pouvoir et d'aura personnelle. Et c'est là, peut-être, le point sur lequel je pourrais imaginer qu'intervient le «côté féminin». Dans cette évolution des mentalités. Il est en effet venu, semble-t-il, un moment où hommes et femmes se disent que l'art, dans notre société, n'est peut-être plus – ou plus exclusivement – une affaire d'aura.

Martine: Pourriez-vous préciser ce que cela signifie, quand vous dites que le «côté féminin» pourrait intervenir dans ce contexte?

Silvie: Oui, je veux dire que je ne crois pas que le «génie qui tombe du ciel», soit une chose très présente dans l'imaginaire féminin. Et donc, une fois qu'un artiste considère qu'il travaille dans la société, et qu'il n'est pas forcément un «élu des dieux», ni une élue des dieux, sa position par rapport à l'art, ou par rapport à ceux qui collaborent à un travail artistique est totalement différente.

Martine: Vous disiez aussi que le choix que vous avez fait de cosigner les travaux était inhabituel à l'époque. Cela dérangeait?

Silvie: C'était plutôt peu crédible.

Martine: Les gens vous demandaient-ils si l'un (l'homme, par exemple) était la tête, et l'autre les bras?

Silvie: Il y avait des questions à ce propos, bien sûr. Mais les réticences tenaient à d'autres choses aussi, comme le fait que nous n'ayons jamais été réellement enracinés quelque part. Chérif, venant d'Egypte, était assez peu crédible comme artiste ici en Suisse. Pareil pour moi, évoluant entre deux langues – je suis tout de même née à St-Gall et j'ai travaillé ensuite en Suisse romande. Tout cela faisait que notre travail n'était pas «implanté», «enraciné» – comme c'est souvent le cas dans l'art, et en particulier en Suisse alémanique. A cette époque-là, l'attention se portait d'ailleurs sur les peintres et des dessinateurs de la Suisse centrale.

Frau und Künstlerin in der Westschweiz

Die Fragen waren folgende: Wie war es früher und wie ist es heute in der Westschweiz, Frau und Künstlerin zu sein?

Wird bei der Arbeit der Künstlerinnen die «biografische Gegebenheit» des Geschlechts besonders herausgestrichen oder wird sie in Frage gestellt? Hat sich diesbezüglich in den letzten Jahrzehnten etwas an der Situation geändert?

Es sei vorausgeschickt, dass es nicht möglich ist, eine umfassende Antwort auf diese Fragen zu geben, ohne in Gemeinplätze zu verfallen.

Aus den Gesprächen mit den drei hier vorgestellten Künstlerinnen ging eines dennoch klar hervor: Anders als

dies zeitweise in der Deutschschweiz der Fall war, scheinen in der Romandie die Künstlerinnen, welche sich in ihren Werken offen für die Sache der Frau oder der Feministinnen einsetzen, nie wirklich zahlreich gewesen zu sein. Und sie sind es – trotz den vielen Gegenbeispielen – bis heute nicht.



Certains ont même dit que toute la transavantgarde – italienne pourtant – aurait vu le jour à partir de cet élan né en Suisse centrale. En histoire de l'art, et dans la réception des œuvres, on construit donc beaucoup de mythes autour des racines, et de tout ce qui est identitaire. Alors que pour moi, les racines sont aussi quelque chose qu'il faut savoir regarder avec prudence, ce n'est pas aussi simple que cela.

Martine: Le fait de travailler en tant que professeurs à l'Ecole supérieure d'art visuel, à Genève, cela a-t-il aussi joué un rôle important?

Silvie: Je pense que dans la vie nous faisons beaucoup de choses par intuition. Le hasard vous place devant des perspectives et vous choisissez ensuite avec votre intuition du moment. A l'époque, Chérif a commencé à enseigner pour une année, comme remplaçant, à ce qui s'appelait encore l'Ecole des beaux-arts (rebaptisée ensuite Ecole supérieure d'art visuel). A la suite de quoi les étudiants ont fait une pétition pour qu'il reste, et comme il avait pris goût à la chose, il est resté.

En ce qui me concerne, j'étais connue pour mon travail en céramique, et à l'époque, l'Ecole souhaitait créer un grand atelier Sculpture-Céramique. On m'a donc invitée pour y tester ce projet et voir si c'était une chose faisable et utile. En fait, je leur ai vivement déconseillé de se lancer dans l'aventure. Mais les choses se sont enchaînées dans l'enseignement, pour Chérif et moi, à partir de là.

Martine: Carmen Perrin, votre trajectoire prend un peu le relais de ce que vient d'évoquer Silvie Defraoui. Vous entrez aux beaux-arts – où enseignent déjà Silvie et Chérif – dans le courant des années 1970. A ce moment-là, y a-t-il à l'Ecole une réflexion autour de

la «question femmes»? Cela ressort-il dans les travaux ou dans l'état d'esprit des étudiantes et étudiants?

Carmen: Tout d'abord, il faut que je précise que pendant que j'étais étudiante à l'Ecole des beaux-arts, j'étais une militante active du MLF (Mouvement de libération des femmes) à Genève. En vivant entre ces deux pratiques, celle des beaux-arts et celle du militantisme, je me suis rendu compte que je ne voulais pas mélanger ces deux sphères. L'Ecole m'a donc permis dans un premier temps de me préserver un autre espace de liberté, tout en continuant de militer avec des femmes.

Ensuite, grâce à mon parcours dans mes études et à la formation critique que j'y ai acquise, j'ai également réalisé que le travail au sein d'un groupe de femmes luttant pour le féminisme et pour toutes les revendications que l'on connaît – revendications qui aujourd'hui sont plus ou moins acquises tout au moins dans les pays dits démocratiques – avait une dimension dogmatique qui ne me convenait plus en tant que telle. Parce que, d'année en année, j'apprenais à l'Ecole à réagir à une nécessité de liberté individuelle: liberté de pensée, de choisir. Celle-ci s'est accompagnée de la construction d'une espèce de résistance envers toute forme de dogmatisme, de moralisme ou de censure qui était parfois assez forte à l'intérieur du groupe des femmes. Et tout cela je l'ai vécu de façon très positive, stimulante.

Il faut également rappeler que je n'ai pas choisi tout de suite les beaux-arts. Après ma maturité, j'ai voyagé pendant une année. J'étais partie en Amérique latine pour «renouer avec mes racines». Et après une année de voyage, à mon retour, il s'est produit un incident directement lié à mon univers familial. Mon père m'avait inscrite à l'Ecole des beaux-arts et à l'Ecole d'architecture...

Martine: Ce choix que vous imposait votre père était-il lié à son histoire personnelle?

Carmen: Bien sûr. Il était cinéaste et photographe, en Bolivie ... Il n'empêche: c'est suite à cet ultimatum que j'ai quitté la maison, et que je ne suis allée ni aux beaux-arts, ni à l'Ecole d'architecture. Mais au bout d'une année d'études en histoire de l'art, j'ai réalisé que je m'ennuyais terriblement. Ce n'était pas du tout ma voie, tout cela me semblait incroyablement scolai-

**Donne e artiste
in Svizzera romanda**

Le domande erano: cosa significava e cosa significa oggi essere donna e artista in Svizzera romanda? Il dato biografico del sesso viene messo in scena, oppure in discussione, nel lavoro delle creatrici? Negli ultimi decenni e nella nostra regione, da questo punto di vista, gli atteggiamenti sono cambiati?

Prima premessa: è impossibile rispondere globalmente a queste domande senza cadere in banalità generalizzanti. Tuttavia, nelle conversazioni con le tre artiste è emerso un unico fatto sicuro: sembrerebbe che a differenza di ciò che è forse successo in Svizzera tedesca in certi periodi, in Svizzera romanda le artiste dichiaratamente impegnate nelle loro opere per la difesa di una causa femminile o femminista siano sempre state piuttosto rare – anche se esistono probabilmente numerose eccezioni a questa tendenza.

re, et la pression institutionnelle était trop forte. Cela, malgré la présence de Maurice Basset (mais je crois que c'est le seul cours qui nous donnait un peu d'oxygène). J'ai donc fini par présenter ma candidature à l'Ecole des beaux-arts.

Martine: Vous parliez de votre travail artistique comme d'un «espace de liberté». Vous n'étiez donc pas tentée, personnellement, par l'idée d'y faire apparaître un message fortement idéologique. Ce type de démarche, très «féministe», existait-il à l'époque en Suisse romande?

Carmen: Cela existait plutôt ailleurs. Il y avait des femmes comme Martha Rosler ou Gina Pane qui travaillaient autour et à partir de leur corps, ou de l'image de la femme dans les médias, et qui étaient très féministes. Mais à Genève en particulier, je n'ai pas le souvenir d'une femme artiste qui ait travaillé de manière spécifiquement militante. Celles que j'ai découvertes pendant mes études travaillaient plutôt en France, aux Etats-Unis ou en Allemagne.

Martine: Et en ce qui concerne votre travail personnel, aviez-vous le sentiment de devoir y intégrer malgré tout quelque chose de spécifique lié au fait d'être femme (quelque chose de «féminin» par exemple, à défaut de «féministe»)?

Carmen: Je l'ai fait de manière très naïve pendant mes études, bien sûr. Avant d'entrer dans l'atelier de Silvie Defraoui, j'avais par exemple réalisé un travail lié au fait que je venais de découvrir le «Système de la mode» de Roland Barthes. C'était pour moi comme une façon de quitter l'atelier de gravure: j'avais choisi de mettre en relation des images de mode stéréotypées avec ce geste assez physique de perforez des plaques de métal sur lesquelles étaient inscrites ces images. A quoi s'ajoutaient encore des textes philosophiques. C'était un travail assez compliqué, et assez démonstratif aussi. Il y a donc eu quelques convergences entre mes préoccupations féministes et certains de mes travaux d'étudiante.

Mais je crois que ce que j'ai appris de plus important, aux beaux-arts, cela a été de me défaire de l'idée que c'était là que je «consoliderais» mon travail artistique. Dès la 2^e année, j'ai compris que l'Ecole était un lieu qu'il me faudrait utiliser le mieux possible. Et y faire toutes sortes d'expérimentations, plutôt que d'avoir

en tête de «faire carrière», ou quoi que ce soit de cet ordre. Pour notre génération, l'idée n'était pas d'afficher une identité d'artiste repérable, que l'on puisse ensuite développer, et médiatiser immédiatement, comme ça a été le cas parfois, plus tard, pour d'autres étudiants.

J'avais une perception plus pragmatique et concrète des choses, et je pense avoir gardé cet état d'esprit jusqu'à aujourd'hui. En fait, ce qui m'intéresse, c'est de réagir à un contexte donné. En réalisant un dessin en atelier, ou en répondant par une intervention ou une sculpture à un paysage ou à un espace architectural. Je crois que, dès mes débuts, j'ai apprécié le fait de prolonger par la pensée l'expérience directe d'un lieu.

Quant au fait d'être femme et artiste, jusqu'à aujourd'hui, je crois que je n'y pense que lorsque je me trouve au milieu d'un groupe d'hommes, qui travaillent avec moi dans la réalisation d'un projet. Comme dans le cas d'une œuvre in situ par exemple, qui nécessite parfois beaucoup de force physique ou un savoir technique et pratique que je n'ai pas. Je vais alors chercher les gens les plus compétents, pour qu'ils m'aident, et pour apprendre en les regardant travailler. Et c'est précisément dans ce genre de collaboration avec des architectes, des ingénieurs, des artisans ou des ouvriers du bâtiment que, de temps en temps, cette «donnée biographique» qu'est mon identité sexuelle refait surface ou pose question. Je suis en effet la seule femme du groupe.

Martine: Emmanuelle Antille, avec vous, on progresse encore dans le temps. Vous êtes sortie de l'Ecole supérieure d'art visuel (ESAV) il y a 3 ans. Avez-vous eu le sentiment, au cours de votre formation dans les années 1990, que cette question de l'identité féminine était présente d'une façon ou d'une autre?

Emmanuelle: Quand je suis entrée à l'Ecole – ou même à mes débuts, quelques années avant – j'avais une attitude qui a évolué depuis, mais j'avais une sorte de complexe, qui me poussait à réaliser un travail le plus asexué possible.

Asexué, cela veut dire en fait plutôt «masculin» que réellement asexué, d'ailleurs... L'idée était vraiment que le travail ne renvoie en rien à des supports, des matériaux, une sensibilité ou à ce qu'on pourrait qualifier d'esthétique féminine.



Martine: Pourquoi vouloir vous démarquer de ce genre de donnée? Parce que les travaux «féminins» étaient très répandus? Ou parce que vous ne vous sentiez pas à l'aise avec ce type de déclaration d'ordre personnel?

Emmanuelle: Parce que je n'avais pas envie que l'on regarde le travail sous cet angle-là. Il faut dire que je ne connaissais que très peu d'artistes femmes, et que dans mes cours d'histoire de l'art, les premières références que l'on m'avait données – ou celles qui m'intéressaient tout au moins – étaient toutes masculines.

Cette réaction, ce rejet de toute trace de féminité, avec le recul, me semblent faux, ou assez naïfs. Je trouve plus intéressant, à présent, de travailler avec et autour de cette donnée biographique-là – comme d'autres données d'ailleurs – et de les intégrer à mon travail.

Martine: Quand ce changement de perspective s'est-il produit?

Emmanuelle: Je ne pourrais pas le dater précisément. Il s'est en tout cas consolidé quand je suis allée en Hollande, dans une résidence d'artistes. Là-bas, pour la première fois, j'avais un atelier à moi, et je travaillais dans une situation de quasi isolement – même si par ailleurs, j'étais très entourée socialement parlant. Mais en raison de ce travail en solitaire, toutes ces questions identitaires ont refait surface de façon assez aiguë à mon arrivée. Et là, j'ai essayé de me libérer des codes et des préjugés qui me faisaient adopter autant de retenue. Tout cela s'est d'ailleurs produit tant sur le plan personnel qu'au sein de mon travail.

Martine: Etais-ce également lié au fait qu'en cours de route, vous aviez pu découvrir d'autres travaux d'ar-

tistes femmes – ce qui vous faisait défaut à vos débuts, disiez-vous?

Emmanuelle: Oui, tout à fait, les deux aspects sont vraiment liés. Je m'intéresse aujourd'hui à beaucoup de travaux. Et étonnamment, les travaux de femmes qui retiennent mon attention – qu'elles aient une longue carrière derrière elles ou qu'elles débutent – sont des travaux réalisés avec les nouveaux médiums tels que la photo, la vidéo ou l'ordinateur. Et en y réfléchissant, et en pensant au thème qui nous occupe aujourd'hui, à savoir les femmes, j'ai réalisé que toutes ces femmes recourent à des médiums liés à la notion d'enregistrement ou de trace. Et qu'elles s'en servent avec la même pertinence ou le même degré de sensibilité voire même avec plus de sensibilité que les hommes.

C'est ce qui m'a sans doute attirée personnellement vers ces supports. Et cela par contraste avec ce que j'avais perçu au départ du monde de l'art, que je voyais comme essentiellement masculin, et auquel j'avais le sentiment qu'il était difficile d'avoir accès. Mais à la longue, à force de masquer ma féminité – comme d'autres données biographiques – j'ai eu la désagréable impression de fonctionner comme un imposteur, masquant l'essentiel de ce que je voulais faire partager à travers mon travail.

Présence des femmes dans le monde de l'art

Martine: Je suis frappée de vous entendre dire que les modèles masculins étaient aussi présents, dans les années 1980 et 1990. On aurait pourtant pu imaginer que la présence des femmes, qui semble s'être renforcée tant du point de vue des étudiantes que des enseignants, aurait fait évoluer les choses...

Silvie: Je crois qu'il ne faut pas se leurrer. La présence des femmes dans les Ecoles d'art connaît le même problème qu'à l'Université (leur nombre diminue en cours de trajectoire). Et le nombre des étudiantes – qui ne dépasse en rien celui des étudiants – ne change rien au cours de l'histoire.

L'histoire de la peinture, par exemple, comme le disait Emmanuelle, est par la force des choses plutôt masculine. C'est la raison pour laquelle, pour les femmes, il est plus facile d'opter pour les chemins détournés. Ce



que j'ai fait pour ma part. A mes débuts, je me suis trouvé devant une histoire d'une telle ampleur et d'un tel poids, et j'étais si jeune, que je ne me sentais de taille ni pour la comprendre ni pour imaginer y prendre une place intéressante. A l'époque, en tant que femme, on pouvait croire que d'y entrer ne consisterait qu'à dire et redire ce qui avait déjà été dit.

Emmanuelle: C'est exactement pour cela que j'ai parlé de mon intérêt pour les travaux recourant plutôt aux nouveaux médiums, moins chargés de ce point de vue.

Silvie: Je reviendrai aussi sur le mot de «liberté» qu'a employé Carmen tout à l'heure. Une liberté, on la prend par rapport à un ordre donné. Il n'y a pas de liberté sans barrières. Et ces barrières existent pour chacune de nous: elles sont liées et dues à notre histoire personnelle, mais aussi à notre époque et au contexte dans lequel nous vivons. Elles sont donc à chaque fois différentes.

Pour moi, pour clarifier encore les choses, cette question des rapports homme/femme, ou même la question de l'identité sexuelle est une question beaucoup plus sociale qu'artistique. Elle se fait jour dans nos rapports sociaux, dans notre quotidien, bien sûr. Et de ce point de vue, le féminisme a certainement sa raison d'être dans une lutte pour une égalité sociale par exemple. Mais dans le monde artistique, cette dimension se déplace un peu, et n'apparaît plus de façon aussi directe et prégnante.

Martine: Certes, mais le monde de l'art n'est pas totalement coupé du reste du monde, qui a des attentes par

rapport à lui. On peut et doit donc imaginer que ces attentes ont une certaine incidence sur la réception d'un travail, ou même sur la possibilité offerte ou non aux femmes de créer. Emmanuelle Antille m'a dit avoir remarqué dernièrement, en Hollande, une sorte «d'en-gouement» pour les travaux féminins. C'est bien sûr une donnée très superficielle, mais suivant ce que l'on en fait, le fait d'être «à la mode» simplifie ou complique certains aspects d'une démarche artistique.

Quand vous êtes entrée vous-même aux beaux-arts à Alger, je ne pense pas que le fait d'être femme était par exemple très «à la mode»...

Silvie: Non, bien sûr. Mais être femme, dans le milieu artistique, ce n'est réellement pas un handicap. J'irais même jusqu'à dire que c'est une très grande facilité. Premièrement parce qu'on regarde le système un peu «de l'extérieur», beaucoup plus qu'un homme. Je pense qu'on en comprend donc mieux les forces et les faiblesses. En fait, si on est d'accord de saisir le fonctionnement de ce système et d'y intervenir assez sciemment, comme on glisserait une clé dans une porte pour la maintenir entrouverte, tout cela se révèle vraiment plutôt aisés. C'est, du coup, une question de lucidité, d'esprit d'analyse et de prise de distance nécessaire par rapport à toute affirmation identitaire, quelle qu'elle soit (sociale, biographique, politique ou sexuelle).

Emmanuelle: Il me semble qu'en ce moment, dans le monde de l'art, il y a comme une sorte de mode, de fascination pour les minorités (raciales, ethniques, sociales, et même sexuelles). Et effectivement, en Hollande, j'ai cru voir que les travaux de femmes étaient

Dunna ed artistas en Svizra romanda

Las dumondas eran las sequentas: co era quai pli baud e co è quai oz d'esser dunna ed artista en Svizra romanda?

Vegn questa «realidad biografica» da la schlattaina tematisada u dubitada en la lavur da las artistas? È la situaziun sa midada da quel puntg da vista en nossa regiun en il decurs dals davos decennis? Per entschaiver: ins na po betg responder global-main questas dumondas senza sa perder en generalitads. En il decurs dals discurs cun las trais artistas preschentadas qua è tuttina resorti cleramain:

contrari a quai ch'è stà pussaivel en Svizra tudestga durant tschertas periodes, pari che las artistas engaschadas avertamain, en lur ovas, per defender la chaussa feminina u feminista n'en mai stadas fitg numerusas en Svizra romanda. E quai malgrà ch'igl existan probablamain blers cunter-exempels.



vraiment «poussés», valorisés. Ce qui n'était d'ailleurs pas évident pour moi, parce que j'étais en train d'explorer différentes choses, du point de vue de ma sensibilité de femme entre autres. Je trouvais donc délicat d'observer ces phénomènes de mode et de tenir ma voie sans devenir soit totalement cynique, soit opportuniste en cédant à la facilité de la situation. Je crois qu'il est essentiel pour moi de rester assez lucide par rapport à ce contexte «facilitant», tout en acceptant d'en faire partie et d'y trouver ma juste place.

Matériaux et Médiums privilégiés

Martine: Le phénomène n'est peut-être pas parlant en soi, puisque nous vivons dans une société des médias, et que l'image est incontournable. Néanmoins, j'aime-rais revenir sur cette idée avancée par Emmanuelle, qui veut que les femmes se tourneraient davantage vers la notion de trace, à travers les nouveaux médiums (photo, vidéo ou ordinateur) qui permettent un enregistrement et donc une réappropriation d'images. Qu'en pensez-vous?

Silvie: Le travail avec les images trouvées est aujourd'hui aussi évident que le fait que le Mont-Blanc existe. Quant à l'idée de travailler avec les nouveaux médiums elle est, il est vrai, séduisante pour les femmes, et en cela je suis les propos d'Emmanuelle. Parce que – de prime abord – elles n'ont pas à se coltiner des siècles d'histoire.

Page 152:
Carmen Perrin
et Martine Béguin
 © Georg Rehsteiner

Mais cela n'est vrai qu'au début, parce qu'ensuite, quoi qu'on fasse, on n'échappe pas à un questionnement plus large de ce qu'on fait.

De plus, il serait vraiment faux de penser qu'un support à lui seul peut faire la force ou la pertinence d'un travail. C'est le sens profond de celui-ci qui compte avant tout.

Reste qu'au départ, il est sans doute plus facile de travailler avec un médium qui n'est pas forcément très connoté, et où on a le sentiment de pouvoir faire table rase. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'ai quitté la peinture pour me tourner vers la céramique puis vers la photographie. J'avais le sentiment qu'avec la photo, je pourrais exprimer des choses assez personnelles, sans avoir à maîtriser trop de données techniques ou historiques. Et il en va de même pour la vidéo, et maintenant probablement aussi pour l'ordinateur.

Martine: Carmen Perrin, vous avez fait, vous, un choix différent – même si vous réalisez également des installations. Vous avez opté pour un médium plus «classique»: la sculpture. En faisant ce choix, avez-vous vous aussi ressenti le poids de toute une histoire à affronter ou à dépasser?

Carmen: Non. Ce qui m'a intéressée, dès le début, c'était l'idée de répondre à une expérience spatiale par des gestes de construction. Et de m'adapter le mieux possible aux situations. Avant de travailler avec des pinces, des serre-joints et des vis, j'avais projeté des images sur divers matériaux. Je travaillais également à des projections de lumière sur des objets posés devant un mur. Je cherchais le mouvement ou la démultipliation d'une image dans un espace donné.

Et puis les circonstances ont fait que j'ai trouvé un atelier et que j'ai alors préféré avoir de l'espace plutôt que

The questions were as follows: how was it, and how is it today, to be a woman and an artist in French-speaking Switzerland? Does sex as a biographical indication set the scene or come into question for work by women creators? And has the situation in this respect changed in our region over the last few decades?

In preamble firstly, it would be impossible to reply globally to these questions without falling into generalizations.

In the course of the interviews with the three artists presented below, just one general fact, nonetheless, came to light: it seems that in French-speaking Switzerland, by contrast to occurrences at certain periods in the country's German-speaking regions, women artists openly committed through their works to defending a feminine or feminist cause have never been, and still are not, legion. This holds true even if there undoubtedly exist a number of counter-examples.

de l'électricité et du chauffage. Je me suis retrouvée dans une usine désaffectée. Et comme j'étais tout au début d'un travail artistique, que je venais de sortir de l'Ecole, j'avais une espèce de refus de me laisser obséder par des nécessités qui n'étaient que techniques ou pratiques.

J'avais envie de tester ma capacité d'adaptation. Dans mon travail, j'ai donc été à l'écoute des matériaux rencontrés. Et dans cette usine, il y avait des briques, des spirales en cuivre, de grandes portes de caoutchouc; j'ai découpé, nettoyé... et comme il faisait trop froid, que je ne pouvais rien coller, j'en suis venue à me servir de pinces et de serre-joints pour assembler mes pièces, tout simplement.

Cette attitude-là, cette idée d'adaptation aux circonstances et aux situations a sans doute coïncidé avec l'éducation que j'ai reçue. J'avais donc passé tout d'abord sept ans en Amérique latine et en Suisse j'ai vécu dans une famille où le père, chaque année, disait: «On repart l'année prochaine.» Un départ impossible, mais qui nous faisait vivre dans une dimension de précarité, liée au provisoire. C'est elle qui petit à petit a pris le dessus dans mon esprit: en vivant comme cela, on ne s'attache ni aux objets, ni aux lieux. On vit les amitiés et les liens sociaux d'une manière plus fragile. On fait avec ce qui vient, avec ce qu'on a.

J'étais très intéressée par la sculpture anglaise du moment. J'aimais beaucoup le minimalisme et aussi l'arte povera et donc pour moi, il était évident qu'on pouvait faire de l'art avec tout type de matériau. Simultanément, j'avais réalisé que j'aimais beaucoup l'architecture et donc la construction. C'est comme cela qu'à partir des matériaux sont nées des constructions, des gestes démultipliés que je vois comme du temps inscrit dans l'organisation de la forme.

Tout cela n'est pas né d'une stratégie. Dans ce parcours, j'ai rencontré des amis, artistes, penseurs ou philosophes qui m'ont accompagnée et qui m'accompagnent toujours. Mais je reste en même temps, tout en suivant mon chemin, disponible à la découverte de nouveaux matériaux, de nouveaux contextes sociaux, architectoniques, pour pouvoir préciser ma vision du monde.

Martine: Les gens ont-ils été surpris de vous voir opter pour un travail – de sculpture en particulier – qui semble assez physique, de prime abord?

Carmen: Oui, bien sûr... on m'a dit: «Oh! Une si petite femme, avec tant de force», mais ça, ce ne sont que des bêtises. C'était mal regarder le travail, parce qu'en fait il n'a jamais été «éreintant» comme l'ont prétendu certaines personnes. Chaque pièce requiert plutôt une suite de stratégies comportant une multitude de postures, qui constituent au final une sorte de chorégraphie des gestes du travail. Il faut comme une intelligence du corps pour pouvoir pincer un objet, le tendre, le reprendre et utiliser ce que l'on a autour de soi pour maintenir les équilibres. De nouveau, il s'agit de comprendre ce qu'on a autour de soi pour pouvoir questionner ce qui nous intéresse. Pour moi, avec les sculptures, il s'agissait de me glisser dans le monde du travail et dans les espaces industriels. Tout cela pour me pencher de plus près sur l'architecture et dialoguer avec elle en éprouvant et en m'appropriant des gestes de construction, des matériaux à la mesure de mon envergure et leurs rapports avec un espace donné.

Et puis cela ne m'a plus suffi. Après dix ans passés à Marseille, je suis allée à Londres pendant deux ans. C'est la ville où j'ai redécouvert la brique. Dans les quartiers industriels, je passais à vélo devant des murs qui faisaient deux cents ou trois cents mètre de long, avec des petites briques dont aucune n'avait vraiment la même couleur qu'une autre.

Je n'ai rien réalisé là-bas avec des briques. Je me suis donné deux ans pour lire et surtout pour visiter la ville, pour comprendre l'enthousiasme qu'avaient fait naître en moi certains endroits quand j'y suis arrivée. Je pense à ces quartiers où le logement social a été généreusement et intelligemment expérimenté. Une architecture moderne à la fois porteuse d'utopie et réellement viable. Ou à ces cités-jardins extraordinaires, dont on pourrait tirer aujourd'hui encore de belles leçons et qui n'existent pas du tout en Suisse ou en tout cas pas à Genève.

Rapports aux autres, aux autres femmes également

Martine: Silvie Defraoui, vous semblez assez opposée, voire même indifférente à l'égard de la mise en avant des différences sexuelles. Y a-t-il néanmoins des travaux d'artistes, mettant en scène leur féminité, qui vous ont un jour ou l'autre intéressée?

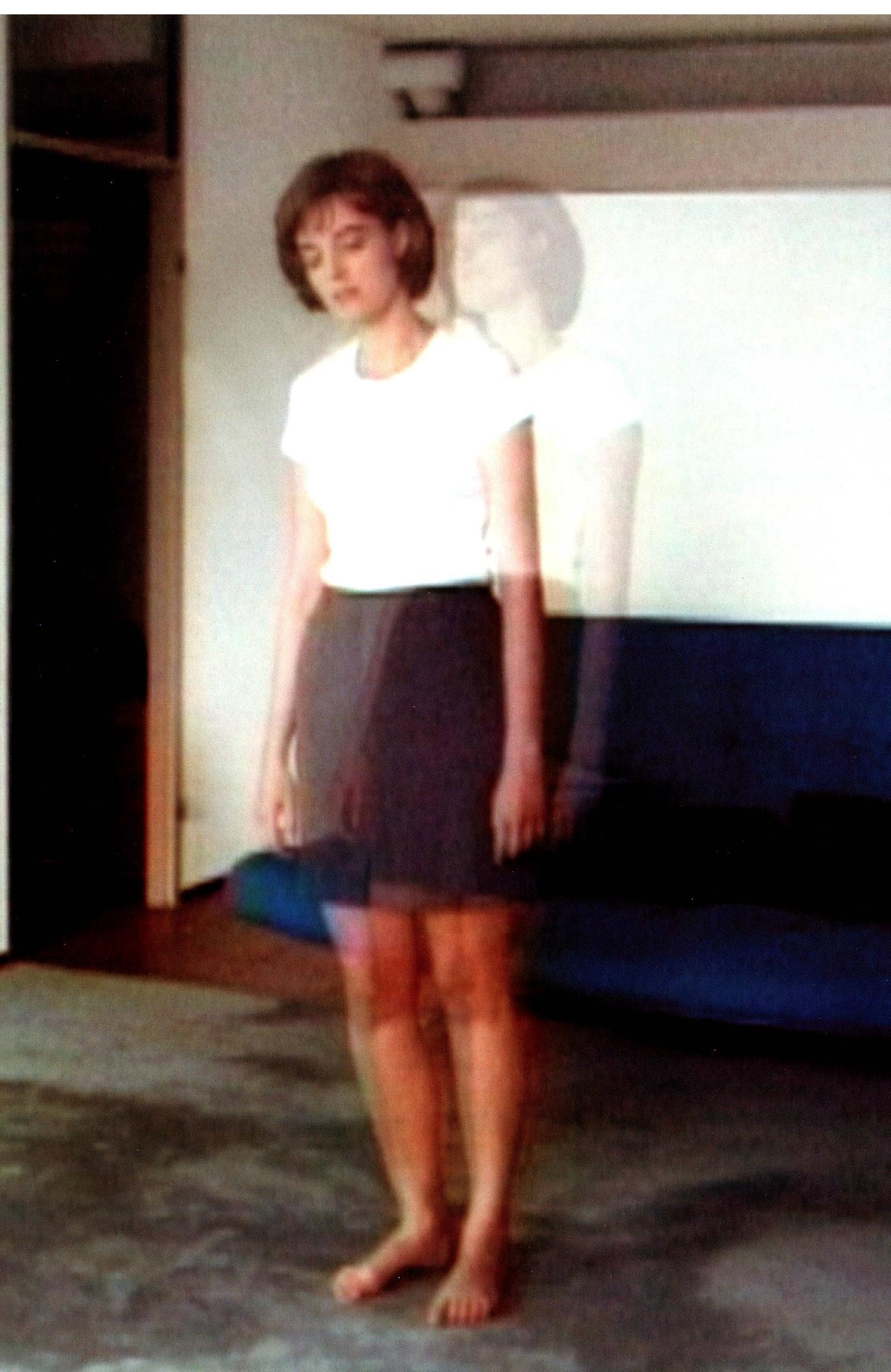




Page 154:
Bohdan Stehlik,
sans titre,
135,4 x 90 cm,
1998

Page 155:
Alexia Walther,
sans titre,
C-Print sur aluminium,
100 x 100 cm, 1999

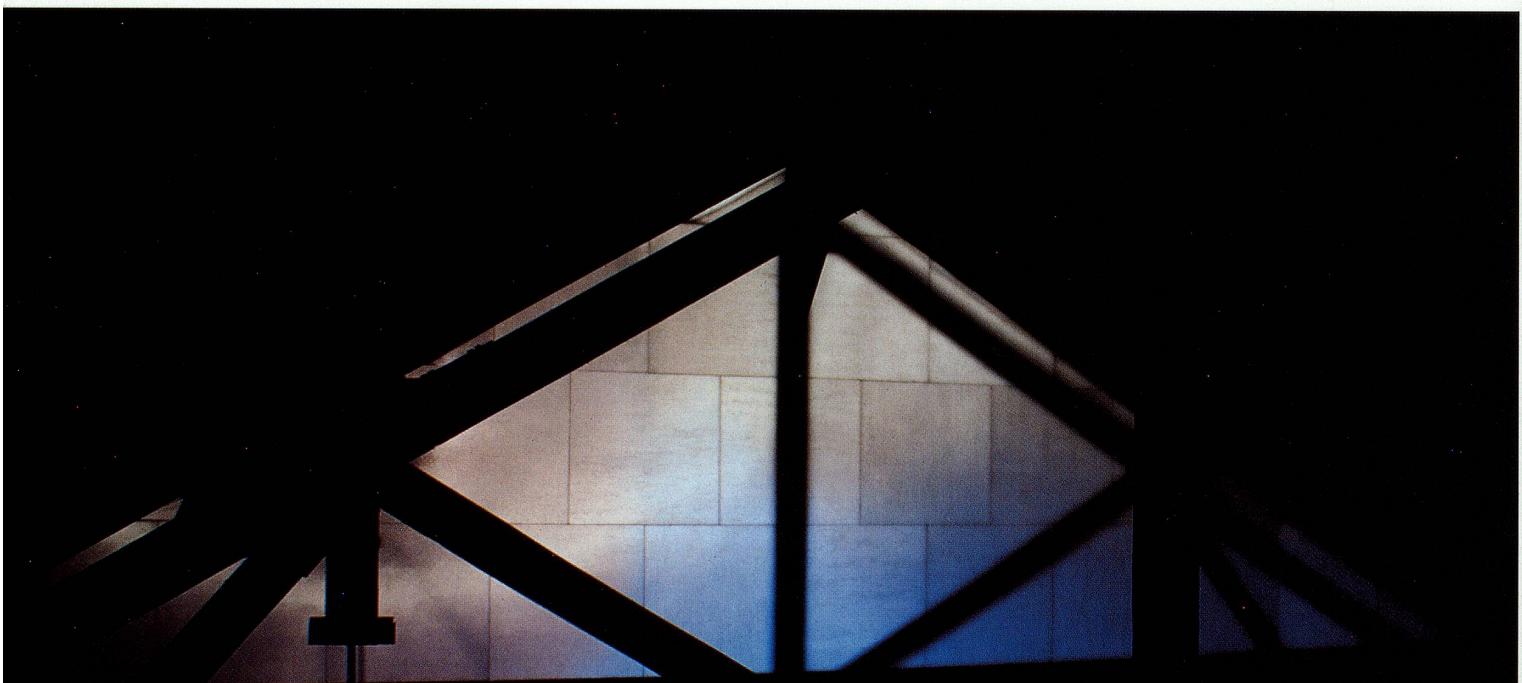
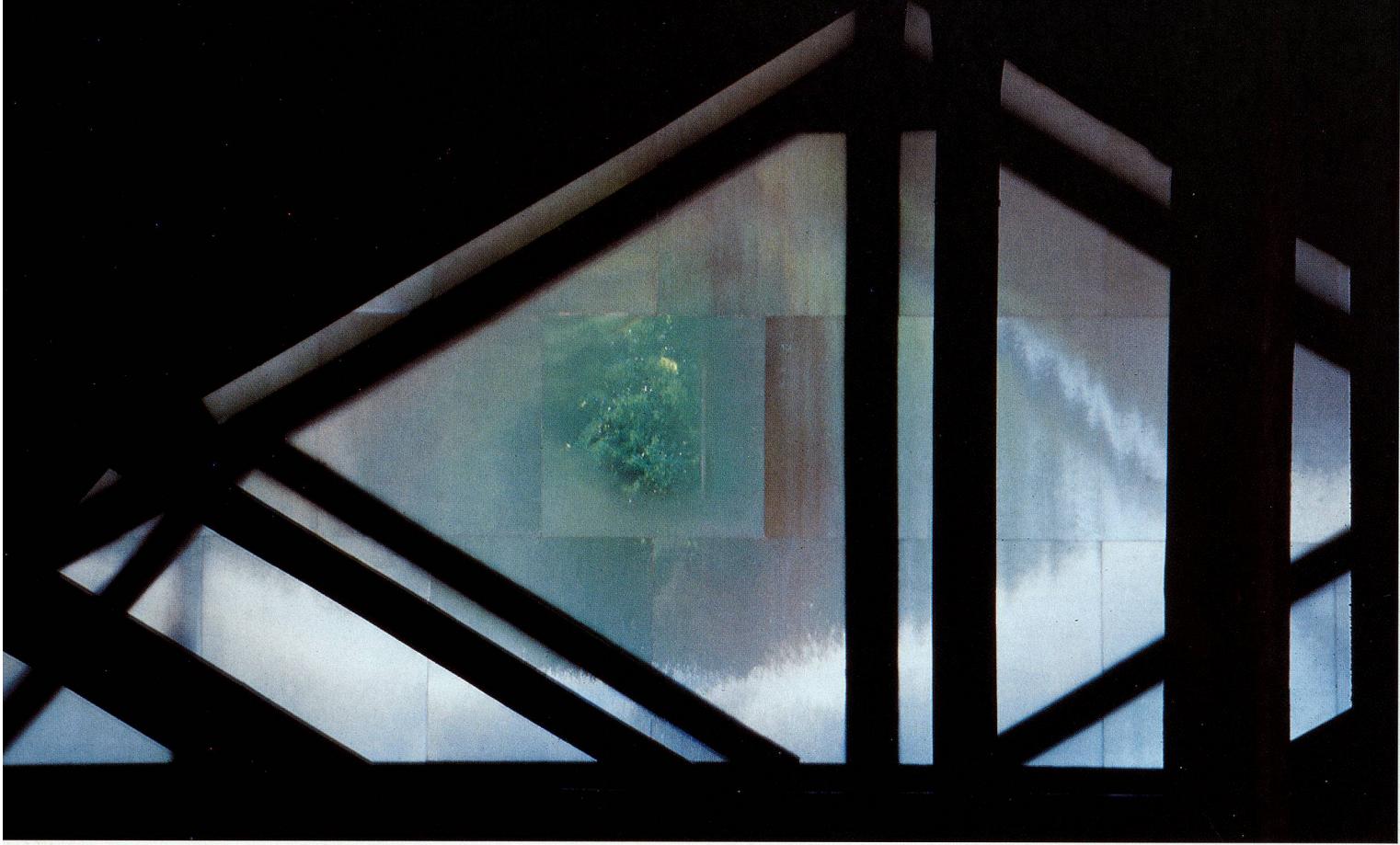
Pages 156 et 157:
Emmanuelle Antille





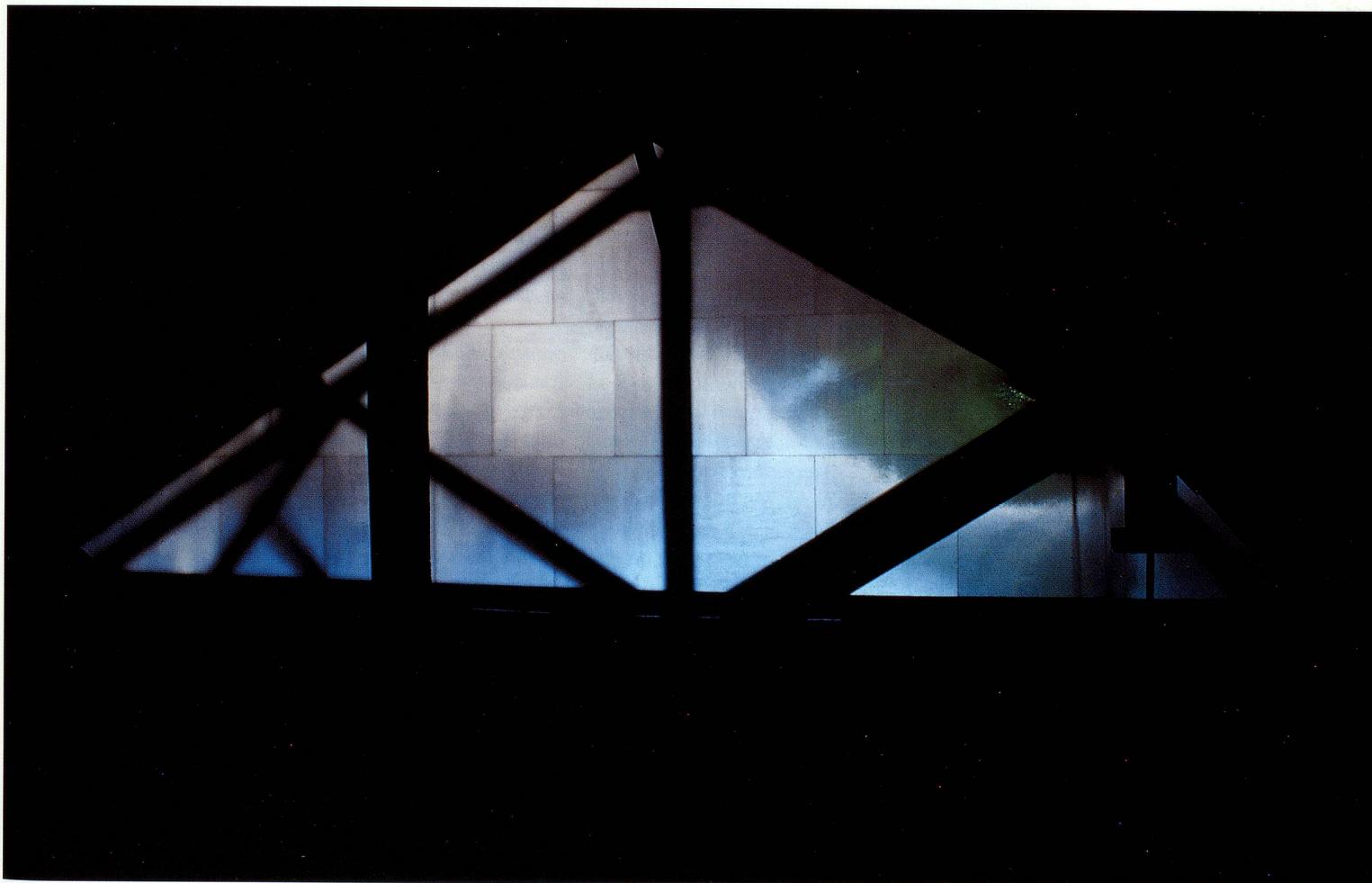
www.lostcity.nl/lostart/surrogatehome





Pages 158 et 159
Carmen Perrin, poly-
carbonate nid d'abeille.

Sans titre, 1999, inter-
vention dans les combles
de la menuiserie Norba,
dans le cadre de l'expo-
sition personnelle à MIRE,
Genève.



Silvie: Oui, bien sûr. Des artistes comme Pipilotti Rist ou Rebecca Horn pour évoquer encore une autre génération. Ou Meret Oppenheim. Mais pour moi, je ne les étiquette pas comme femmes. Ce qui compte, c'est ce qu'elles ont mis en scène. Ainsi que cette sensibilité particulière qui est la leur et qui est peut-être féminine ou peut-être pas. Personne n'est fait d'une seule pièce et j'ai toujours beaucoup de peine à parler en termes de «féminin-masculin» dans ce sens-là.

Martine: Mais comment réagissiez-vous en tant qu'enseignante lorsque vous avez eu, supposons, plusieurs volées d'étudiantes très touchées par cette question féminine ou qui souhaitaient travailler sur ce sujet?

Silvie: D'abord j'ai toujours eu pour principe d'avoir – et c'est là peut-être un côté féministe! – autant de jeunes femmes que de jeunes gens dans mon atelier. Par contre, vous évoquiez tout à l'heure le fait qu'il y a de nombreuses femmes dans les Ecoles d'art. Mais beaucoup d'entre elles souhaitent uniquement se retrouver devant un chevalet ou sont prises par le seul plaisir du toucher, du modelage. Elles sont encore comme enfermées dans un faire et dans un ressentir simple, associé à un univers artistique féminin bien spécifique. Ce rapport à l'art est sans doute quelque chose qui leur correspond, à un moment donné de leur existence, mais il a peu de chance de les attirer dans un atelier comme le mien.

Par conséquent, je crois que les femmes qui voulaient faire un travail typiquement féminin – ou celles qui avaient opté pour une ligne ouvertement féministe – ne sont tout simplement pas venues travailler chez moi. J'avais même la réputation de ne pas aimer les enfants, ce qui est totalement faux. Simplement, lorsque des étudiantes venaient me dire: «J'attends un enfant, mais, tu verras, ça n'a aucune importance», je leur disais: «Tu es folle, on ne fait pas un enfant pour que ça n'ait aucune importance.» Un enfant mérite et demande qu'on s'en occupe; on ne peut en avoir et se dire que ça n'aura aucune incidence sur un travail.

Tout influe sur une démarche artistique. Pour ma part, je suis pour l'idée d'une certaine continuité entre sa propre vie et son œuvre. Je ne les sépare pas trop. Et à regarder les choses rétrospectivement, mes étudiants ont créé des travaux qui ne se ressemblaient et ne se ressemblent vraiment en rien. Mais ce dont ils ont

tous fait preuve, c'est d'une très grande responsabilité vis-à-vis de leur travail.

C'est d'ailleurs à peu près la seule chose que l'on peut transmettre. On ne peut pas apprendre l'art à quelqu'un, mais on peut lui faire prendre au sérieux un certain nombre de choses. Qui se résument en allemand à la notion de Folgerichtigkeit, qu'on traduirait mal en français par «logique de l'existence et des actes que l'on accomplit».

Martine: Vous disiez que dans votre atelier, il y avait plus ou moins un équilibre entre hommes et femmes, sur le nombre...

Silvie: Oui, même si ça n'était pas une priorité absolue. Je crois que cela me semblait juste, comme il était juste qu'ailleurs dans l'Ecole, il y ait des ateliers qui n'attirent que des hommes ou que des femmes. L'essentiel étant, encore une fois, dans l'intérêt des démarches et dans la diversité des échanges, frictions ou discussions entre nous. Mais je n'ai jamais tenu de statistique en la matière et ça ne m'intéresse pas.

Martine: Qu'en est-il à la Commission fédérale des beaux-arts? En tant que membre de cette commission, vous avez entre autres à discuter des dossiers des candidats aux Bourses fédérales. Et là, est-il question de proportion, de représentativité de la minorité romande ou du sexe des artistes?

Silvie: Quand nous sélectionnons les dossiers pour les Bourses, personnellement évidemment je ne regarde pas s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. C'est plutôt à la fin qu'apparaît chez certains une forme de bonne conscience qui leur fait se demander quelle est la proportion de femmes retenues. Certains en parlent, d'autres jamais. Mais, objectivement, cela ne semble pas avoir une grande importance.

Il est vrai par contre que les membres de la Commission elle-même sont peut-être choisis sur la base de critères de représentativité (régionale, homme-femme ou autre). En même temps, heureusement, l'idée est aussi de mettre en avant leurs différences et non pas de créer, à ce que j'ai pu en juger, une sorte d'unanimité. L'intérêt tient à ce que ce soient tous des gens qui aiment réfléchir et s'exprimer sur l'art, discuter et tenter de persuader ou de se laisser persuader par les autres.

Martine: Carmen Perrin, vous enseignez vous aussi à l'ESAV. Vous fixez-vous une ligne particulière quant à cette question féminine?

Carmen: Pas du tout. Je décide de travailler avec les étudiants avec lesquels j'ai l'impression d'avoir quelque chose à échanger. Et je ne me préoccupe jamais de savoir si j'ai dans mon cours plus de filles que de garçons. Cela peut d'ailleurs varier beaucoup d'un semestre à l'autre.

Ce qui a surgi depuis quelques années, ce sont des groupes de deux ou trois filles qui travaillent ensemble. Je tente à chaque fois d'être à l'écoute du travail pour lui-même. Et je me garde bien, vis-à-vis des étudiantes, de tout commentaire qui viserait à mettre en avant ou à encourager une piste féminine ou féministe. Je trouve que cette question politique du féminisme doit évoluer, chez l'étudiant, par une proximité avec ce qu'il vit chaque jour et avec les décisions qu'il prend face à chaque situation qu'il rencontre. A travers la responsabilité qu'il engage dans la signification qu'il donne aux images ou aux formes qu'il construit aussi. Parce que son travail fait sens et que lorsqu'on rend public un travail, on participe de l'état du monde et de son évolution. Cette revendication politique doit donc exister comme un moyen de penser, un regard sur les choses, une prise de distance. Mais si elle devient une espèce de message ou de leitmotiv dans le travail lui-même, cela m'intéresse beaucoup moins.

J'ajouterais quelque chose à ce que disait Silvie tout à l'heure, quand elle évoquait ce regard légèrement extérieur qui est celui des femmes. Je crois que c'est quelque chose qui, personnellement, me rapproche en général des minorités. Et ça je l'ai vécu lorsque que je faisais partie de ces groupes féministes dans les années 1970. Il y avait, de manière très spontanée, cette volonté de s'affirmer comme participant à une action et à des revendications politiques qui émanait d'une minorité, pareilles en cela aux luttes des minorités homosexuelles ou étrangères.

Je pense que la femme a, intuitivement, plus de sensibilité face à ces réalités. Parce que, dans son histoire, d'une manière ou d'une autre – même si c'est peut-être moins le cas aujourd'hui pour les femmes plus jeunes – cette appartenance à une minorité est une réalité. Cela a été très évident dans mon éducation. Parce que j'ai vécu en Amérique latine et que j'ai reçu

une éducation très traditionnelle, catholique, et assignant une place très particulière et délimitée à la femme dans la société.

Réception du travail

Martine: Emmanuelle Antille, j'aimerais vous entendre à propos de deux points que vient d'évoquer Carmen Perrin. Il y aurait ce vécu, en tant que femme, rattaché ou davantage sensible aux minorités. Et aussi cette notion de la responsabilité, du «quoi transmettre» lorsque l'on rend public un travail...

Emmanuelle: Pour moi, la question des minorités prend un tout autre sens. Je constate simplement comme je le disais tout à l'heure, que l'air du temps est «favorable» à une certaine attention portée aux minorités et aux femmes, c'est tout. Quant au «quoi transmettre», j'ai constaté que quelque chose est en train de se modifier dans l'adresse d'un travail. Très souvent, aujourd'hui, cette adresse est plus intime, privée même. Beaucoup moins générale ou largement sociale qu'à d'autres périodes.

Silvie: Je ne sais pas si dans ce cas j'emploierais le mot d'«intime», comme vous le faites. Ce que j'ai remarqué pour ma part, c'est qu'au départ, un jeune artiste cherche une audience la plus large possible. Et qu'au fil du temps, les choses changent. L'on n'est plus flatté du tout de voir son travail apprécié par certaines personnes.

Que l'on me comprenne bien: il ne s'agit pas ici d'élitisme. Il s'agit plutôt d'avoir envie d'échanger avec des gens que l'on respecte, et dont on respecte le travail aussi. En cela peut-être retrouve-t-on ici l'idée de minorité. Je parlerais plutôt de cela que d'intimité.

Emmanuelle: A vrai dire, «intime» correspond pour moi encore à autre chose. Dans mon propre travail par exemple, je ne tiens jamais la caméra. C'est toujours mon coéquipier, mon partenaire qui filme. Et d'une certaine façon, mon travail lui est entièrement dédié. Il s'adresse totalement à lui. Cette donnée-là, je n'en fais certes pas état publiquement et elle est presque anecdotique. Néanmoins, c'est sous cet angle-là que je perçois aujourd'hui une émergence de l'«intime». Dans mon travail, mais aussi dans de nombreux travaux que j'apprécie.

Silvie: Je crois néanmoins que cette histoire d'adresse est plus compliquée qu'on ne le croit. C'est sans doute pour cela que j'ai tiqué sur le mot d'intimité.

Il y a chez certains amateurs d'art un plaisir immense à avoir le sentiment de déceler ou de percevoir l'intimité de l'artiste. Comme s'il regardait à travers le trou de la serrure. C'est l'un de ses plus grands plaisirs.

Personnellement je me suis toujours défendue de cela. Il y a bien sûr des gens qui en jouent parfaitement, qui mettent leur intimité en scène et cela fonctionne très bien aussi. Mais je trouve toujours gênant de se faire avoir naïvement par ce discours-là, par cette soi-disant «transparence».

On sait bien qu'une œuvre est un travail réalisé par une personne et que donc forcément, dans ce travail, elle parle des choses qui sont très importantes pour elle. Mais du coup, je crois qu'il est également important de trouver les formes justes pour pouvoir exprimer tout cela sans faire des aveux. Sans s'offrir en définitive au regard de fausse connivence que suscite souvent l'intimité chez le spectateur. C'est en cela que la contradiction, la différence, la confrontation m'intéressent, tant dans la vie que dans une œuvre. C'est ce qui me fait avancer. Elles ont toujours été présentes dans mon travail, à l'époque où nous travaillions à deux, bien sûr, mais encore aujourd'hui. Dès qu'une opposition est présente, au sein du travail même, il y a déjà tension, trouble. Et ceci renvoie le spectateur à ses propres questions sur la perception et l'interprétation de l'œuvre.

Martine: Pour en finir avec cette question de l'adresse et de la réception des œuvres, pensez-vous le fait d'être femme induise une lecture particulière de vos travaux?

Silvie: Bien sûr. Si le spectateur le sait, il tiendra compte du fait que tel ou tel travail est produit par une femme. Et pourtant, il y a bien d'autres données qui pourraient être bien plus intéressantes ou formatrices pour lui. Il pourrait s'intéresser par exemple au milieu social duquel provient l'artiste, à son origine nationale et donc à sa formation culturelle. Tous ces aspects sont extrêmement forts.

Nous pourrions d'ailleurs, de ce point de vue, en revenir à ce que nous disions tout au début de cet entre-

tien: cette absence de prise de position politique féministe extrêmement forte en Suisse. Cela tiendrait peut-être au fait que la critique directe et solide, la critique intellectuelle et construite est très mal tolérée dans ce pays. Du coup, les artistes optent souvent en la matière pour la plaisanterie. Je trouve cela périlleux: je regarde toujours l'humour avec circonspection. Parce que c'est presque un trait national, que d'être drôle plutôt que critique. Et parce que celui qui nous fait rire est innocenté en quelque sorte, son discours est comme désamorcé. On peut aller loin comme cela: si l'on peut faire rire après avoir égorgé quelqu'un, on est déjà à moitié pardonné. L'humour excuse la bêtise et les vulgarités et il est trop bien reçu dans ce pays. De ce fait, sur le plan artistique, il y a par conséquent absence d'œuvres très aiguës et très absolues au sens que je viens d'évoquer. Le discours politique dur ne fait pas partie de notre paysage mental.

Carmen: Personnellement, sur le plan de la réception de mon travail, ce qui m'a intéressée, c'est qu'il ait été au contact d'un public très différencié, très hétérogène. De nouveau, tout cela a émergé d'une sorte de stratégie qui n'était pas très consciente au début, mais qui s'est fait jour petit à petit. Pour mes sculptures, par exemple, j'ai réalisé que je passais toujours un temps fou à monter mes pièces. A la Fondation Miró, c'était même amusant: la conservatrice, Margit Rowell, est arrivée au moment où l'on sortait les choses du camion. Nous avons posé 30 sculptures sur le sol. Elle a eu un moment d'effroi quand elle n'a vu par terre que des tiges d'acier, des plaques de bois, des morceaux de caoutchouc et des pinces. Tout était à plat, il fallait tout monter.

Jusqu'à aujourd'hui, j'ai gardé cet état d'esprit. Pour chacune de mes pièces, j'aime être en contact avec le monde du travail, j'essaie de ne pas rater une occasion d'inclure dans un processus de fabrication des gens qui exercent différents métiers. Je fais aussi appel à mes étudiants pendant les montages, parce que ce sont des moments de conversation et d'échange avec eux qui sont exceptionnels, parfois plus profonds que lorsque nous discutons de leur travail à l'Ecole. J'aime aussi cette entrée en relation avec les institutions, parce que quand vous restez trois semaines à monter une exposition qui va durer un mois, vous rencontrez non seulement les techniciens du musée, mais aussi les gardiens à qui on ne demande ni ne dit d'habitude jamais rien.

Au bout d'une semaine, cela n'a jamais failli, le personnel vient me demander de lui expliquer comment le travail fonctionne ou il vient simplement me regarder faire. Et du coup, il se sent concerné. Il est en mesure de raconter au public comment telle ou telle pièce a été faite, par où on a commencé, et comment elle s'est construite, très concrètement. Tout cela peut sembler anecdotique, mais l'histoire de la fabrication d'une pièce fait partie du travail et de son histoire et de sa réception bien sûr.

Martine: Emmanuelle Antille, comment percevez-vous pour votre part la réception de votre travail depuis votre séjour en Hollande?

Emmanuelle: Cela m'intéresse énormément de recueillir de nombreux avis sur mon travail. Même contradictoires. Je travaille souvent à partir des images que je trouve dans les magazines de mode féminins. Durant mon séjour en résidence, j'ai par exemple été surprise de voir qu'il était perçu par les femmes comme «anti-féministe», puisque je travaille beaucoup sur l'image cliché de la femme, dont je joue avec une certaine ambiguïté. Les hommes par contre trouvent que c'est un travail très féministe – et pas exclusivement féminin. Cette confrontation d'avis est passionnante.

Dans cette résidence, nous étions 60 participants. Il y avait des autodidactes, des gens qui venaient vraiment de partout, avec des manières de travailler et des backgrounds les plus divers. En fait cette résidence n'est pas vraiment d'une école, mais elle offre à chacun un atelier et la possibilité de mettre sur pied des visites et des rencontres avec des artistes internationaux ou hollandais. Mon attitude a été de voir le plus de monde possible. D'avoir tous les points de vue. J'ai vu au moins 400 personnes en deux ans. Avec chacun, il y a eu une discussion sur mon travail. Et c'est vrai que certaines personnes ne s'enthousiasmaient pas, de mon point de vue, pour les bonnes raisons, comme le disait Silvie tout à l'heure. Certes, c'était encourageant, mais insuffisant. J'ai donc davantage recherché la critique que les compliments.

Et en ce moment, j'ai envie d'inclure de plus en plus de gens dans mon travail. De travailler avec des acteurs, de solliciter ma famille par exemple. Cela reste un travail individuel, mais j'aime m'entourer d'une équipe, ne pas rester seule dans l'atelier et faire de

chaque projet un moment fort, une expérience de vie aussi. J'aimerais aussi dans le futur m'associer avec des gens travaillant dans différents domaines. Et tout cela à mes yeux parle aussi de la réception, parce que même s'il s'agit de la genèse du travail, les gens avec lesquels je travaille sont très impliqués et ils me donnent un feed-back assez immédiat, qui est essentiel. Le processus de réalisation, de création devient pour moi plus important que le fait de montrer mes travaux. Cette dernière étape n'est pas forcément la plus forte, pour moi. Ou en tout cas ce n'est pas forcément là que je reçois l'impulsion nécessaire pour me lancer dans un nouveau projet, même s'il s'agit d'un soutien indispensable bien sûr.

Carmen: Il m'a paru très important de m'exprimer sur cette question des femmes artistes pour dissiper quelques malentendus. Certes, aujourd'hui, le «politiquement correct» exerce une pression assez forte, en Suisse alémanique entre autres et dans le monde artistique aussi, sur les institutions et les organes de soutien.

Nombreux sont les commissaires ou les directeurs qui se font taper sur les doigts quand ils n'exposent – soit-disant – pas suffisamment de femmes. On nous rappelle aussi que la dernière fois qu'une femme a représenté la Suisse à la Biennale de Venise, c'était en 1984, avec Miriam Cahn. Bon. Mais ce n'est pas le sexe qui doit dicter le choix d'un travail. C'est le travail lui-même, par sa pertinence, qui doit déterminer sa trajectoire.

On aura compris aussi, je l'espère, que c'est un faux problème de parler des femmes comme d'une généralité. La question de leur identité sexuelle n'a pas d'intérêt si on la sépare du contexte dans lequel elles vivent. Ce qui compte, c'est ce qu'elles font de cette donnée, avec leur sensibilité et leur culture personnelle, comme le disait Silvie Defraoui. Et en fonction de la façon qu'a eue cette culture de se développer en elles, à partir d'une trajectoire de femme et d'une éducation de petite fille, de jeune femme, de femme.

De tout cela découle le fait qu'elles vivent et s'expriment à côté d'hommes qui, issus de la même culture et menant la même vie qu'elles, n'expriment peut-être pas – ou pas toujours – les choses de la même manière. A mon avis, c'est là que la différence et le débat deviennent intéressants.

Biographies des artistes

Silvie Defraoui. Née en 1935 à St-Gall. Artiste multimédia, vit et travaille à Vufflens-le-Château (Suisse) et à Corbera de Llobregat (Espagne). Elle a cosigné ses travaux avec Chérif Defraoui de 1975 à 1994. Enseignement à L'Ecole supérieure d'art visuel de Genève. Membre de la Commission fédérale des beaux-arts.

(Voir insert pages 156 et 157)

Carmen Perrin. Née en 1953 à La Paz (Bolivie), vit et travaille à Genève. Enseigne à l'Ecole supérieure d'art visuel de Genève. Ses recherches artistiques se développent sous forme d'installations, de sculptures et d'interventions dans le domaine de l'architecture.

(Voir insert pages 158 et 159)

Emmanuelle Antille. Née en 1972 à Lausanne. Artiste multimédia (vidéo principalement). Diplôme de l'Ecole supérieure d'art visuel en 1996. Séjour en résidence à la Rijksakademie van beeldende kunste en 1997 et 1998. Effectue un master au Massachusetts Institute of Technology à Boston (USA). (Voir insert pages 160 et 161)