

Interview avec Delphine Reist, 3 septembre 2009, SIK-ISEA

Interview avec Delphine Reist (DR)
conduit par Laurence Cesa-Mugny (LCM)
dans l'atelier de l'artiste, Genève
3 septembre 2009

LCM: Comment ou quand avez-vous pris la décision de devenir artiste? Vous êtes-vous réveillée un beau matin en vous disant: «Demain je serai artiste»?

DR: Non, tout m'intéressait. Après mon bac [secondaire II]¹, j'avais envie de poursuivre des études et je cherchais celles qui me laisseraient le plus de marge. J'étais attirée par des études d'art, même si, concrètement, je ne savais pas ce que cela voulait dire «faire de l'art», du moins de l'art contemporain. Maintenant que j'enseigne, je constate qu'une majeure partie des personnes qui commencent des études d'art est dans cette situation. Ils éprouvent un intérêt un peu diffus et la sensation que ce type d'études laisse ouvert un grand potentiel, tant dans les manières de travailler que dans les sujets abordés. C'est pour cette raison que je me suis lancée dans des études d'art. En même temps, je n'étais pas très renseignée et je n'aurais pas eu l'idée de m'inscrire dans une école en dehors de la ville où j'habitais. Ce n'était donc pas une démarche très volontariste.

LCM: Le milieu dans lequel vous avez grandi était-il déjà tourné vers l'art?

DR: C'est un milieu assez intéressé à la culture, mais pas spécialisé, c'est-à-dire intéressé à la culture littéraire, cinématographique, plus qu'au théâtre ou aux expositions d'art contemporain. C'est un milieu plus tourné vers une culture classique que de type prospective.

LCM: Donc après votre maturité fédérale vous essayez une école d'art, simplement pour tester?

DR: Oui, mais ma candidature n'avait pas été retenue². Je revenais d'un voyage en Amérique latine, et lors du rendez-vous que j'avais sollicité, je leur ai dit: «Si vous ne me prenez pas, je vais faire une école d'art à Medellín, en Colombie». Et finalement ils m'ont acceptée.

LCM: Vous avez donc usé du bluff ou du chantage?

DR: Pas du chantage (rires)! Mais je dois reconnaître que j'avais très envie d'essayer cette formation. Je me suis dit que c'était maintenant ou jamais, parce que je craignais que si je m'engageais dans une autre voie, je ne reviendrais pas à des choses aussi futiles que l'art. Cela a marché, je suis entrée et cela m'a plu.

LCM: Vous avez donc fait l'Ecole supérieure des beaux-arts du Valais...

DR: Non, celle de Genève. Je suis née en Valais, presque toute ma famille réside actuellement en Valais, mais je n'y ai jamais habité.

LCM: Et alors, vous sentez-vous genevoise ou valaisanne?

DR: Ma ville, c'est Genève, et ma famille, c'est le Valais. Je n'ai pas d'amis en Valais par exemple. Ma relation à ce canton se résume à mon histoire familiale.

LCM: Cette dualité cantonale a-t-elle une pertinence pour vous? Est-ce qu'elle se retrouve dans vos œuvres ou dans votre manière de percevoir le monde?

DR: C'est un écart que chacun vit entre le milieu familial et professionnel ou amical...
Et puis les grands écarts, je les ai recherchés plutôt en allant travailler en Russie, à Macao...

LCM: Comment votre famille a-t-elle perçu votre choix de vous inscrire dans une école d'art?
Le soutien était-il total et entier dès le départ?

DR: Mes parents ont toujours été très confiants, pensant que, quoi que je fasse, cela me conviendrait, que j'avais les capacités ou le culot de mes choix. Cela n'a donc pas posé de problèmes et cette confiance a été leur plus grand soutien.

LCM: Et est-ce facile de leur parler de ce que vous faites, de partager avec eux votre travail?

DR: J'éprouve toujours un immense plaisir à partager avec mon entourage, la famille, les amis. Comme cela fait aujourd'hui dix à quinze ans que j'exerce cette activité, ils se sont éduqués

parallèlement à moi. Du coup, ils comprennent de mieux en mieux ce que je fais, et moi aussi. Que je m'en sorte comme je le désire les conforte, les rassure.

LCM: A votre avis, débarquer dans le milieu de l'art sans véritable a priori, du moment que l'on ne vous a pas inculqué une culture de l'art contemporain, vous donne-t-il un regard particulier sur l'art contemporain?

DR: L'inverse est plutôt le fait d'une minorité. Actuellement, j'enseigne en première année aux Beaux-arts de Genève. Sur soixante personnes, seules deux peut-être sont éduquées en art, deux ou trois sont éduquées dans un domaine parent, aussi prospectif de l'art, comme la musique, la danse, ou sont issus de familles très impliquées culturellement. Les autres ont une culture contemporaine assez superficielle. Cette inculture nous rend plus « poreux » à l'enseignement, et je n'ai pris une distance critique que plus tard, en sortant de l'école.

LCM: Cette charge d'enseignement, vers laquelle vous vous tournez à deux reprises...

DR: Oh plus souvent! J'ai travaillé une première fois en 2002 pendant un an à Genève, puis j'ai fait des workshops dans diverses écoles³. En 2007, les Beaux-arts de Lyon m'ont engagée pour enseigner et coordonner les masters. Aujourd'hui, je viens de recommencer à Genève. Cela fait donc sept ans que j'enseigne assez régulièrement.

LCM: Est-il essentiel pour vous de coupler pratique artistique et enseignement?

DR: Non, ce n'est pas essentiel. J'ai beaucoup de plaisir à enseigner, c'est très enrichissant, mais cela demeure un emploi.

LCM: Cela vous est-il déjà arrivé de participer à une exposition à laquelle participait également l'un de vos étudiants?

DR: Oui, mais jamais alors qu'ils étaient encore mes étudiants.

LCM: Cette confrontation a-t-elle eu l'effet pour vous d'une stimulation ou plutôt d'une gêne?

DR: Ce n'est pas gênant.

LCM: La transmission de votre savoir ou de votre expérience ne constitue donc pas un but en soi pour vous?

DR: L'influence que je préfère est celle que j'inflige au spectateur lors d'une exposition. C'est le mode de transmission qui m'intéresse le plus, le plus généreux et le plus radical. J'aime aussi beaucoup travailler avec des gens, notamment avec d'autres artistes. J'ai énormément appris dans la collaboration avec d'autres artistes. C'est ce que je fais quand je donne des workshops et que j'enseigne. Cela consiste davantage en une situation d'échange que de transmission ou d'enseignement.

LCM: Cela vous est-il arrivé de subir l'influence d'élèves? Ou qu'un échange avec un étudiant débouche sur une œuvre, voire vous conduise à modifier l'orientation d'une œuvre que vous êtes en train de créer?

DR: De manière indirecte. Au contact des étudiants, on réfléchit, ou on essaie de réfléchir, sur notre pratique. Dans le cadre d'un système scolaire, au mieux, ce sont les étudiants qui vous choisissent; mais souvent, cela relève du hasard. Cette confrontation oblige à ouvrir la perspective de ce que peut être l'art, de manière beaucoup plus large que ce que l'on a décidé qu'elle serait pour son propre travail. L'exercice se révèle très intéressant. Je ne sais pas si cela a à voir avec la transmission, je dirais plutôt avec l'échange.

LCM: Dans la plaquette de l'exposition *Résolution*, en 2000⁴...

DR: Ouh, c'est vieux, l'année de mon diplôme (rires).

LCM: ... dans cette plaquette donc, vous mettez en avant le fait que vous avez exercé de très nombreux métiers, autres que celui d'artiste. Vous citez notamment: aide hospitalière, artiste, animatrice, artiste en résidence, assistante, baby-sitter, barmaid, détective, sommelière, etc.⁵ La liste est longue. Considérez-vous que tous ces emplois sont nécessaires à vous définir?

DR: A ce moment-là, ils l'étaient. Je n'ai pas besoin d'être sommelière, barmaid et enquêtrice pour faire de l'art, hormis d'un point de vue financier. Mais évidemment, tous ces métiers m'ont nourrie, de même que les personnes que j'ai rencontrées par ces biais.

LCM: Ce qui a attiré mon attention, c'est que vous avez listé ces différents emplois selon un ordre alphabétique. Cela a pour conséquence de mélanger aux autres métiers tous ceux qui ont trait à l'art, comme si vous rameniez tout sur un pied d'égalité.

DR: Pendant les beaux-arts, c'était un peu le cas. Durant mes études, j'ai toujours travaillé à 50% pour me faire de l'argent et à 50% pour l'école. Je ressentais une fierté de cette situation parce que cela me rendait autonome et m'enrichissait. Je pensais que ma vie allait se construire de cette manière: avoir un job à mi-temps, louer un atelier, avoir un appartement. Et je pensais que ce serait ma manière de vivre. Quand j'ai arrêté les beaux-arts, je me suis rendu compte que cette situation était sclérosante, parce qu'un emploi à mi-temps implique aussi que notre cerveau ne soit qu'à mi-temps concentré sur l'art. Pour faire de l'art, il faut que ce soit la chose la plus importante. J'ai donc essayé de trouver des stratégies pour ne pas travailler ou pour travailler seulement pendant certaines périodes de l'année. J'ai commencé par lâcher mon atelier, mon appartement, c'est-à-dire toutes les dépenses, et j'ai tenté de trouver une autre économie de travail qui permette de donner plus d'importance à l'art.

LCM: Le fait d'avoir ces 50% d'emploi fixe, était-ce une manière de sécuriser votre situation?

DR: Oui, je l'imaginais, alors qu'en fait elle la sclérosait à long terme. Elle ne la mettait pas en activité. Heureusement, après les beaux-arts, j'ai eu l'opportunité de faire un 1% en France⁶. Je suis partie à Grenoble où un squat d'artiste, le Brise-Glace, accueillait des artistes en résidence. Je m'y suis installée six mois. Ensuite, avec les artistes que j'ai rencontrés au Brise-Glace, au 102 ou à la Nouvelle Galerie (Laurent Faulon, Mattia Denisse et Sébastien Perroud), nous avons monté un projet de résidence et d'exposition. Nous nous sommes installés pour neuf mois dans une ancienne prison du Marquis de Pombal, à Lisbonne. Nous avons installé l'eau et l'électricité, puis nous avons fait trois expositions et invité des musiciens et cinéastes en résidence.

LCM: Et aujourd'hui, avez-vous réussi à trouver cet équilibre, sans avoir des pauses consacrées à un travail alimentaire?

DR: Mon travail alimentaire, c'est l'enseignement. Mais même si le lien est évident entre ces deux activités, il demeure toujours difficile de passer d'une activité à l'autre.

LCM: Vous avez évoqué un atelier en résidence à Grenoble. Vous avez bénéficié aussi à Genève d'un atelier à la maison du Grütli et ensuite à l'Usine⁷. Ce soutien a-t-il eu une influence sur votre parcours?

DR: Tous les soutiens que j'ai reçus, de tous types, que ce soient des subventions à des projets, des soutiens moraux, des ateliers ou simplement des gens qui croient en mon travail, tout cela influence la confiance que l'on a en son travail et le temps que l'on peut y consacrer.

LCM: En ce moment vous bénéficiez d'un atelier à l'Usine, est-ce exact?

DR: Malheureusement, j'ai dû quitter l'espace qui m'avait été attribué. L'atelier était un très bel espace pour un bureau, mais il était trop petit pour travailler. J'ai aujourd'hui un atelier dans le bâtiment de Pictet qui est, avec le Vélodrome, un des deux lieux loués aux personnes évacuées du site d'Artamis⁸.

LCM: La cohabitation qu'il peut y avoir dans ce type d'ateliers en résidence ou de rassemblement d'ateliers dans un même lieu vous apporte-t-elle une certaine stimulation?

DR: A Pictet ou au Vélodrome, ce sont des ateliers «classiques» loués pour des durées indéterminées, des lieux de production. Comme ces ateliers sont autogérés et que leurs locataires sont ceux d'Artamis, il y a une grande diversité d'usagers. On trouve ici des artistes, des musiciens, des organisateurs et curateurs en tous genres et du petit artisanat. C'est une mixité très enrichissante que l'on ne trouve pas dans des ateliers gérés par des instances culturelles «officielles». On cohabite et collabore à l'occasion. Ce n'est cependant pas la règle et le plus souvent chacun travaille dans son atelier.

LCM: Déplorez-vous cet état de choses?

DR: Non. Il y a des moments où l'on a besoin de travailler avec des gens et c'est bien de le faire. Mais comme l'art n'est pas une activité sociale (rires), je ne le déplore pas. Au contraire, je trouve cela assez positif. Lorsque nous organisons des résidences avec Laurent Faulon, c'est différent. Nous essayons de trouver des conditions de travail intéressantes pour nous et parfois pour d'autres artistes, en vue d'une exposition publique. Nous trouvons un lieu et un

temps de travail, parfois aussi un financement, et nous invitons les artistes à travailler côte à côte et imaginer ensemble les conditions de monstration. La plupart des œuvres sont produites durant la résidence et l'exposition se monte petit à petit.

LCM: À propos de collaboration, en 1999, vous avez initié une collaboration avec Cécile Bonnet⁹. À quelle occasion?

DR: Avec Cécile, nous avons terminé les beaux-arts ensemble. Nous étions étudiantes de Carmen Perrin. Carmen nous a appris à travailler, à construire des méthodes de travail. En sortant des beaux-arts, nous avions cependant l'impression d'être comme éduquées. Nous nous sommes donc associées pour essayer de réouvrir notre travail. Notre production artistique nous plaisait, mais pourtant elle nous paraissait déjà datée et nous n'avions pas envie de nous y engler. Elle nous semblait scolaire. Cécile et moi avons donc établi des sortes de préceptes qui devaient régir notre création. Il ne s'agissait pas vraiment de règles mais de prendre en compte positivement les contingences liées à notre situation. Nous n'avions pas d'argent, pas d'atelier et personne ne s'intéressait à notre travail. Nous avons décidé que ce serait notre force. De plus, nous avons envie, pour un certain temps, de ne plus créer en notre nom propre qui était associé à une production antérieure. A chaque fois nous nous réunissions une nuit au cours de laquelle nous édictions des règles, et puis nous travaillions ensemble pendant un mois et le processus prenait fin. On travaillait en général dans la rue, avec ce que l'on y trouvait. C'était à la fois notre atelier, notre matériau et notre lieu d'exposition. Nous avançons de projet en projet. Notre communauté de production a duré deux ans. Nous avons même travaillé au Portugal¹⁰, à l'époque où beaucoup de *malls* se construisaient dans les quartiers périphériques de Lisbonne. Ils étaient ouverts toute la semaine et les gens allaient en famille s'y balader le week-end. Nous avons imaginé que ce pourrait être un espace public possible pour nos interventions. Nous avons réalisé une série de quarante interventions dans des supermarchés que l'on a filmées et qui ont donné *Grandes superficies*¹¹.

LCM: Était-il indispensable, du moment que vous travailliez en collaboration, d'édicter des règles précises? Vous aviez besoin de cette structure, de répartir les tâches?

DR: Le fait d'établir des règles précises nous permettait de ne pas se répartir les tâches et de nous permettre toute possibilité esthétique. Car c'est ce que nous voulions ouvrir, rechercher, questionner: l'esthétique.

LCM: Vous semblez rechercher en permanence la collaboration avec d'autres artistes. Par exemple, dans le cadre de la commande que le Fonds cantonal d'art contemporain de Genève vous a attribuée pour le collège Sismondi, vous avez choisi de vous associer à d'autres artistes¹². Est-ce que cela fait partie d'un processus créatif nécessaire?

DR: La collaboration avec Cécile Bonnet est l'unique fois où j'ai créé une œuvre avec quelqu'un d'autre. Après deux années à travailler ensemble, nous avons fini de rechercher dans notre réservoir commun et nous avons chacune envie de reprendre nos billes, de pouvoir faire des choix plus stricts, d'aller plus précisément dans un champ esthétique ou dans un autre. Continuer ne pouvait que donner lieu à des dissensions entre nous. Par la suite, lorsque j'ai travaillé avec d'autres artistes, ce n'était pas pour produire des œuvres mais pour organiser des expositions. Dans ce contexte, chacun réalise des pièces personnelles. Le fait de concevoir des pièces côte à côte fait que ces œuvres tissent des liens entre elles, différemment de ceux qu'un curateur pourrait expliciter, anticiper ou décrire en mettant en place un concept d'exposition.

LCM: Cela signifie-t-il que, dans ce type de collaboration, vous commencez par contacter les autres intervenants et qu'à ce moment-là aucune œuvre n'est encore créée?

DR: Exactement. À Genève, j'ai été invitée à proposer un projet d'intervention dans l'architecture pour le futur collège Sismondi. Le problème était de trouver une proposition qui allie mes intérêts et ceux des commanditaires. Ce qui m'intéressait dans la proposition c'était le chantier lui-même. J'ai donc proposé d'ouvrir le chantier au public à trois différents stades de la construction. À chaque étape, avec Laurent Faulon, nous intervenons dans le chantier et invitons d'autres artistes à faire de même. Cela signifie créer des œuvres pour le chantier et aussi réfléchir aux moments d'intervention, aux horaires d'ouverture, au programme (concerts, performances, repas, etc.) en étant au service de ce que l'on va y présenter.

LCM: Est-ce que vous cherchez à conserver la maîtrise du projet dans ce type de création?

DR: Non, au mieux, je la perds. Dans ce projet que nous menons conjointement avec Laurent Faulon, je suis l'interlocutrice principale et par conséquent beaucoup de choses passent par moi. Mais ce n'est pas un but et dans la plupart des projets, la responsabilité est partagée entre les artistes participants. Je ne suis pas curatrice et mes intentions sont différentes des artistes qui se considèrent curateurs ou curateurs-artistes. La démarche ressemble plutôt à celle de personnes qui se mettent en coopérative.

LCM: Et dans votre pratique, l'aspect curatorial ne vous intéresse-t-il pas? N'avez-vous pas envie d'assumer complètement le rôle de curatrice?

DR: Non. Je me contente, en tant qu'artiste, d'élaborer des conditions de travail que les autres instances culturelles ne peuvent pas créer.

LCM: Comment s'effectue le choix du médium que vous allez utiliser pour une œuvre, puisque vous créez aussi bien des installations plastiques que des installations vidéos. Par exemple dans *Averse*¹³, vous faites pour la première fois recours à une vidéo. Cela est-il simplement lié à des contingences techniques, par exemple parce que faire tomber dans le vide des néons est une installation difficilement reproductible et qu'elle présente un certain danger pour les spectateurs?

DR: Je travaille à la fois avec des idées et avec des formes. La situation où un travail me fait découvrir un nouveau médium est rare mais jouissive.

LCM: L'utilisation prédominante de tel ou tel médium est-elle liée à une évolution dans votre œuvre?

DR: Idéalement, je travaillerais avec tous les médiums, mais réfléchir à un médium avec lequel on n'a pas de pratique est plus difficile.

LCM: Pour construire vos installations, vous vous servez d'outils ou de matériel qui sont habituellement destinés au travail des artisans, et donc du matériel facilement récupérable et trivial. Cherchez-vous à établir un discours sur la proximité entre l'artiste et l'artisan?

DR: Un caddie, une voiture, une perceuse ne sont pas l'apanage des artisans.

LCM: Vos mises en scène de ces matériaux triviaux sont très épurées. Vous avez dit à Vincent Verle dans une interview¹⁴ que l'objectif était que le spectateur ne soit pas distrait par le superflu. L'avez-vous érigé en principe pour toutes vos créations?

DR: Ce n'est pas un principe, mais j'essaie de mettre en avant et d'exacerber le potentiel de chaque objet que j'utilise.

LCM: A observer vos œuvres, on remarque la rémanence du mouvement, un mouvement qui revient soit sous forme sonore, soit sous forme visuelle¹⁵? Pourquoi?

DR: Prenons l'exemple de « *Parking* »¹⁶ qui consiste en une série de voitures parkées qui hoquètent ou sursautent de temps en temps. La situation en elle-même est extrêmement courante. C'est celle que chacun observe devant chez lui. On ne la considère jamais comme une situation esthétique mais comme une nuisance ou un pis-aller de notre société. Lorsque les voitures se mettent en mouvement, on prend conscience que le parking en épi est un motif, au même titre qu'un motif de broderie, et que la voiture compose un des éléments du motif. Le mouvement me permet d'avoir une situation double: je regarde la réalité telle quelle et, en même temps, je la transforme en une situation poétique, esthétique. L'intérêt réside dans le temps qui s'écoule entre les deux états. Il en va de même dans le cas du chantier Sismondi: le chantier, on n'y va pas, c'est une nuisance qui produit du bruit et de la poussière. Je souhaite donc travailler sur cette situation en y faisant circuler des spectateurs.

LCM: Est-ce que les sons qui sont produits par ces mouvements ou qui peuvent en découler ont une importance dans vos installations?

DR: Oui, comme pour le mouvement. Le bruit est l'arrêt du silence dans lequel on visite généralement une exposition. En règle générale, les objets avec lesquels je travaille sont des objets existants. Et les sons sont leurs sons propres: chaque voiture a un son spécifique, chaque perceuse en a un, etc. Il ne s'agit, sauf exception, ni de musique ni de sons ajoutés. Le fait que ces installations fassent du bruit les rend présentes sur un temps plus long, avant et après que le visiteur les regarde. On a donc une situation sonore abstraite, puis une situation sonore concrète, puis de nouveau abstraite, mais avec la connaissance de ce qui la provoque.

En somme, trois relations différentes à un même son. Cette temporalité m'intéresse beaucoup.

LCM: Cherchez-vous malgré tout à créer une certaine esthétique sonore qui pourrait découler de ces sons? Par exemple, avec le son produit dans l'installation *Etagère*¹⁷ mettant en scène différents outils qui se mettent en marche, avez-vous calculé à quel moment quel outil devait s'enclencher de façon à obtenir une sorte de musique?

DR: Dans cette installation, j'essaie d'éviter toute ressemblance musicale, afin d'exacerber la spécificité de chaque objet. Pas de refrains par exemple; je pense plutôt en termes d'agacement, gêne, répétition. C'est différent pour *Parade*¹⁸ où des bottes de chantier battent la mesure sur un rythme, un phrasé, une sorte de slogan.

LCM: Paradoxalement, vous avez tendance à éliminer l'homme de vos installations.

DR: Pas seulement l'homme, les femmes et les chiens aussi!

LCM: Oui, certes, parlons donc plutôt de la présence humaine en général. L'objectif est-il de mettre davantage l'accent sur le spectateur face à l'installation?

DR: J'aime l'idée que les œuvres d'art existent indépendamment du spectateur. Cette indépendance repousse le rôle du spectateur dans une situation limite qui ressemble à celle du voyeur. Que le spectateur soit là ou non, l'œuvre continue son manège.

LCM: Cette indépendance, est-ce que vous l'avez appliquée à vous-même, dans le sens où vous n'êtes pas restée attachée à la scène culturelle genevoise, que vous avez essayé d'aller voir ailleurs? Est-ce que cela fait partie de cette démarche?

DR: Oui, il semblerait.

LCM: Vous êtes allée travailler au Portugal, en Estonie, en Lituanie, en Russie, en France. Qu'est-ce qui vous a poussée à partir?

DR: Le milieu de l'art est très organisé, très hiérarchisé. Cette hiérarchie ne me paraît pas toujours stimuler les différents acteurs qui en font partie. Quand je travaille avec d'autres artistes, je m'associe à des gens qu'a priori je considère comme égaux. Si je collabore avec un critique d'art, j'essaie de lui laisser la liberté d'écrire ce qu'il écrit; si je travaille avec un artiste, de lui offrir les conditions qui lui permettent cette liberté. Aller travailler là où l'on ne m'attend pas permet de déjouer toute attente et par la même occasion toute hiérarchie.

LCM: Est-ce la raison pour laquelle vous cherchez à exposer dans des pays assez peu conventionnels par rapport au marché de l'art, comme l'Arménie¹⁹?

DR. D'une part, je vais là où j'ai des opportunités de travail et, d'autre part, ces situations m'offrent des libertés et des intérêts particuliers. Bien que je reconnaisse le travail fait par les institutions, travailler avec elles est toujours plus compliqué que de produire dans un milieu alternatif. Pour des questions d'organisation, les institutions ont besoin d'anticiper, d'avoir un budget avant même que nous ayons décidé ce que nous voulons réaliser. Il arrive souvent que l'on nous dise: «On adore ce que vous créez, cette liberté est fantastique, cette manière d'aller dans des endroits sans savoir ce que l'on va faire et de travailler en étant influencée par le milieu, etc., on adore cela. Cependant nous avons besoin d'une liste de matériaux très stricte six mois à l'avance pour pouvoir obtenir le budget nécessaire». Cela montre que chacun propose des conditions de production bien différentes. Travailler uniquement avec un milieu institutionnel ne me suffirait pas, bien qu'il offre, par ailleurs, des perspectives et un public que le milieu alternatif n'a pas.

LCM: Et est-ce pour cette raison que vous avez également une pratique non pas de curatrice mais d'organisatrice d'exposition, d'organisatrice de résidences?

DR: Oui, l'objectif est de trouver des conditions de travail qui correspondent au besoin des artistes et non à ceux des commanditaires, quels qu'ils soient. Créer une nouvelle situation d'«artiste-commanditaire» en quelque sorte.

LCM: L'utilisation dans vos sculptures de matériau de récupération ou d'objets de la vie quotidienne a conduit certains critiques à vous rapprocher de figures tutélaires comme Jean Tinguely, Roman Signer, Fischli/Weiss et de mouvements comme le nouveau réalisme, l'art

minimal, l'art conceptuel, le ready made²⁰. Est-ce que ces interprétations vous satisfont? Ou plutôt, est-ce que vous vous réclamez de cette tradition artistique?

DR: Ce balayage est assez large pour que je m'y reconnaisse. La réalité plus tortueuse. Ce qui m'a émue pendant ma formation, ce sont essentiellement les mouvements américains, tels que le minimalisme et les premiers conceptuels. Je ne connaissais du nouveau réalisme que Tinguely et Spoerri dont j'avais vu les œuvres dans des musées suisses. C'est au moment où je me suis mise à provoquer le mouvement des objets que je me suis réintéressée à eux, ainsi qu'à Signer évidemment. C'est un peu comme s'ils étaient nés en même temps que moi (rires). Néanmoins, cette situation est assez courante pour un artiste: découvrir ou redécouvrir un artiste à travers sa propre production par des similitudes formelles ou conceptuelles.

LCM: Et y a-t-il d'autres figures tutélaires que vous sentez au-dessus de vous, à qui vous vous référez?

DR: Mes figures tutélaires sont souvent des œuvres isolées rencontrées dans des livres ou des musées ou alors des artistes vivants avec qui j'ai travaillé. Sébastien Perroud, Mattia Denisse et Laurent Faulon avec qui nous avons monté notre premier projet à l'étranger ont été les premiers à influencer durablement ma perception de l'art en sortant des beaux-arts. Je suis toujours à la recherche de travaux d'artistes qui questionnent ma pratique. C'est pourquoi je recherche la collaboration avec d'autres artistes. Ces collaborations me nourrissent. Actuellement, le cursus habituel des étudiants en art est de suivre une école et de poursuivre par un master dans un second établissement. Pour moi, en revanche, ce travail côte à côte avec d'autres artistes constitue une véritable «auto-école».

LCM: Dans un article, Lucia Pesapane rapproche vos mises en mouvements de films comme *Metropolis* de Fritz Lang ou d'autres films de science-fiction mettant en scène des machines et des robots²¹.

DR: Je comprends ce rapprochement. Mais même si j'aime beaucoup *Metropolis*, je n'aime pas la science-fiction au cinéma. Cela m'agace et j'ai l'impression que l'on se moque de moi. Dernièrement, j'ai lu *La Route* de Cormac McCarthy; le monde apocalyptique qui y est décrit est proche de la science-fiction.

LCM: Parallèlement, par rapport à votre manière de diffuser votre création, vous avez fait le choix, que j'imagine délibéré, de ne pas avoir de site Internet. Cela est suffisamment rare pour un artiste contemporain pour le relever.

DR: Ce n'est pas un choix, je n'ai pas trouvé le temps. J'en ferai peut-être un, un jour.

LCM: Avez-vous mis en place des stratégies alternatives afin de conserver une présence permanente sur le marché de l'art et dans le but de vous faire connaître, puisque vous exposez de préférence dans des lieux atypiques?

DR: Je n'ai pas de stratégie autre que d'essayer de privilégier ce qui me plaît. Les résidences que nous organisons avec Laurent Faulon se développent dans des lieux ou des situations que nous choisissons et parfois ils influencent les gens qui nous invitent par la suite. Ces personnes ensuite «mangent comme ils veulent là-dedans». Ils se réfèrent à ce qu'ils ont vu à ces occasions pour décider ensuite de nous proposer de participer à une exposition. Quant au marché de l'art, je ne m'en occupe pas.

LCM: En 2008, vous avez, enfin, reçu le Prix fédéral d'art.

DR: Mon travail est difficile à présenter dans ce genre de circonstance: il pue, fait du bruit, dérange la présentation d'autres pièces alentour, et puis il demande une maintenance incompatible avec une telle exposition. En 2008, j'avais une vidéo à montrer, c'était idéal pour cette occasion.

LCM: Quelle est l'importance, à vos yeux, de cette reconnaissance? Est-ce que cela appartenait à un besoin de reconnaissance pour vous, après une dizaine d'années de pratique?

DR: Il est sûr que, pour que les gens me fassent confiance, j'ai besoin d'une certaine reconnaissance. Le fait d'être invitée dans des lieux prestigieux ou celui de recevoir un prix aide à cela. C'est une machine en marche qu'il faudrait nourrir (rires). Cela dit, je suis très heureuse d'avoir montré mon travail dans cette exposition nationale et d'avoir reçu ce prix. Cela a permis à beaucoup de gens de voir cette vidéo, notamment dans la Suisse non-francophone.

LCM: Ce prix n'aura donc pas d'influence sur votre création future?

DR: Non, du moins pas une influence esthétique (rires).

LCM: Dans votre parcours, est-ce qu'il y a une ou plusieurs personnes ou institutions qui vous ont particulièrement marquée ou qui vous ont assurée d'un soutien spécifique? Je pense notamment à des curateurs d'expositions, des représentants d'autorités qui peuvent vous soutenir.

DR: Oui. Beaucoup de personnes m'ont soutenues de différentes façons: Anne Duchemin en me permettant d'exposer à la Nouvelle Galerie; Hervé Laurent et Olivier Mosset en écrivant des premiers textes critiques; X et Y en me soutenant dans une commission... Mais également ceux qui m'ont soutenu de manière indirecte: le Mamco, qui est un outil fabuleux pour les artistes à Genève et les écoles d'art qui m'ont engagées.

LCM: Vous avez mentionné tout à l'heure vos envies de nomadisme. Vous êtes de retour à Genève depuis maintenant quelques années. Est-ce que vous ressentez à nouveau l'appel du large ou d'horizons nouveaux?

DR: Le fait d'enseigner me permet d'être nomade sur de moins longues périodes. Cela ne m'a toutefois pas empêchée de partir à Macao, en Allemagne, à Stockholm ²². En janvier 2010, je serai à Berlin pour six mois grâce à la résidence de la Ville de Genève dans cette capitale²³. C'est le côté plus difficile avec l'enseignement parce que, même si cela laisse beaucoup de liberté – et si c'est le plus beau métier du monde à part la prostitution (rires) –, les périodes sans cours ne dépassent pas deux mois.

© SIK-ISEA. Les interviews seront cités comme suit: Interview de Delphine Reist par Laurence Cesa-Mugny, 3 septembre 2009, SIK-ISEA.

-
- 1 1989, collège Claparède, Genève.
 - 2 En 1991 à l'ESAV (Ecole supérieure d'arts visuels) de Genève, devenue depuis la HEAD (Haute école d'art et de design).
 - 3 Annecy, Angoulême, Valence, Saint-Étienne, Gumri (Arménie), Macao.
 - 4 Delphine Reist etc. Résolutions, cat. exp., MIRE art contemporain, Genève (29.01-10.03.2000), Genève: Mire, 2000.
 - 5 «De 1995 à aujourd'hui, Delphine Reist a été ou est encore, successivement ou simultanément: aide hospitalière, animatrice, artiste, artiste en résidence au brise-glace (Grenoble), assistante de Carmen Perrin et Patricia Plattner, assistante de réalisation d'Emmanuelle Egger, baby-sitter, barmaid, collaboratrice du Théâtre de l'Esquisse et de l'Association Autrement-Aujourd'hui, détective privée, enquêtrice, enseignante, étudiante diplômée de l'ESAV, femme-sandwich, garde d'enfants, hôtesse, lauréate d'une commande publique de 1% culturel à Grenoble, laveuse de vitres, membre de l'Atelier DDD75, ouvrière, réalisatrice d'un film d'animation, réceptionniste-téléphoniste, scénographe, serveuse, sommelière, vendangeuse». Delphine Reist etc. Résolutions, op. cit., p. 5.
 - 6 Commande publique selon le décret ministériel du 1% culturel pour l'Université de Grenoble, Unité de formation Médecine Pharmacie, France. Réalisation terminée en 2001.
 - 7 Atelier de la Ville de Genève à la Maison des arts du Grütli en 2005-2006 et Atelier de la Ville de Genève à l'Usine en 2007-2009.
 - 8 Pôle de la culture alternative genevoise, Artamis a été un espace culturel autogéré situé sur un ancien site de l'industrie chimique. La décision en 2008 par l'Etat de Genève de fermer le site afin de l'assainir a soulevé de vives réactions dans le milieu culturel.
 - 9 CBDR, communauté de production formée par Delphine Reist et Cécile Bonnet, de 1999 à 2001.
 - 10 2001.
 - 11 CDBR, Grandes superficies, vidéo, 40 minutes, 2001.
 - 12 Commande publique du Fonds cantonal d'art contemporain de Genève pour le futur collège Sismondi (Ballif-Loponte & associés, architectes). Delphine Reist, Manœuvres 1/3, 2/3, 3/3, 9 mars 2008, 4 octobre 2009. Concept élaboré avec Laurent Faulon, plasticien, et Demis Herenger, vidéaste. Pour Manœuvres 1/3, concert de FM Einheit et projection d'un film de Demis Herenger. Pour Manœuvres 2/3, performance de Florian Bach et Hannah Sibylle Müller, concert de Jérôme Noetinger et vidéos d'Eric Duyckaerts et Jean-Pierre Khazem, Fabienne Audéoud et John Russel, PMP-Prigov Family Group, Paul Mac Carthy. Voir <http://manoeuvres.over-blog.net>.
 - 13 Averse, 2007, vidéo projecteur, amplificateur, 2 haut-parleurs, bande-vidéo, 16/9, PAL, couleur, son stéréo, 4'30'.
 - 14 Vincent Verle, Zoo urbain, in: Le Petit Bulletin, 2004, pages non mentionnées.
 - 15 Par exemples des barils qui tournent sur eux-mêmes (Barils, baril, moteur, système électronique, 2002), des pots de peinture transformés en fontaines (Peintures, pots de peinture, pompes, 2007), des outils se mettant en marche à un rythme saccadé (Étagère, étagère, outils, minuteurs, 2007), des bottes frappant le sol en rythme (Parade, bottes en plastique, électro-aimants, 2007), du lait circulant dans des tuyaux sous l'effet de perceuses (Fleur de lait, tuyaux transparents, récipients métalliques, lait, pompes, perceuses, 2008).
 - 16 Parking, voitures, minuteurs, 2003.
 - 17 Étagère, étagère, outils, minuteurs, 2007.
 - 18 Parade, bottes en plastique, électro-aimants, 2007.
 - 19 Biennale de Gumri, Arménie, 2008.

-
- 20 Notamment Olivier Mosset, «Zoo», in: Cat. Exp., Delphine Reist. Zoo, Grenoble: Nouvelle Galerie, 2004.
- 21 Lucia Pesapane, Delphine Reist, in: Tema Celeste, 122, juillet/août 2007, Italie, p. 68-69.
- 22 En 2007.
- 23 Séjour à l'atelier Schönhauser à Berlin (canton de Genève), 2010.