

↗ Entretiens avec les équipes de l'École
Entretien avec Victoire Dubruel
réalisé par Damien Airault
11.05.2018

Damien Airault : Victoire Dubruel, vous êtes née en quelle année ?

Victoire Dubruel : Je suis née à Marseille en novembre 1955. Ce qui veut dire que si mon titre à l'époque du Magasin était « directrice pédagogique de l'École », j'avais presque le même âge que les stagiaires.

DA : Quel fût votre parcours professionnel, depuis vos études et jusqu'à aujourd'hui ?

VD : C'est un parcours sinueux et complexe à résumer. Je suis partie en Angleterre pendant deux ans après mon baccalauréat pour étudier le théâtre. Ma première intention était de devenir metteuse-en-scène. Je suis tombée par hasard dans un endroit exceptionnel : le Dartington College of Art. Le département musique, assez classique, y était très reconnu et le département théâtre et danse que j'ai fréquenté de 1973 à 1975 était très en pointe. À cette époque, y enseignaient ce qu'il y avait de plus fou furieux en Angleterre, et des personnalités de l'underground New Yorkais et de la danse postmoderne. Après, j'ai commencé à travailler dans un théâtre à Marseille, puis je suis « montée » à Paris. J'avais saisi à ce moment-là que pour être artiste dans n'importe quelle discipline, il fallait ressentir une nécessité absolue, ne pouvoir faire que ça. J'étais très curieuse de plein de choses, sans doute aussi trop paresseuse, et assez douée pour l'organisation pratique des choses. J'ai commencé à travailler à Beaubourg quelques mois après son ouverture, comme animatrice à l'Atelier des enfants. J'y suis restée pendant trois ans. Et depuis, j'ai toujours fonctionné avec des rencontres. Ce sont toujours des gens qui me connaissent qui me proposent de travailler avec eux et de faire des choses que je n'avais jamais faites avant. Du coup, mon CV c'est n'importe quoi ! Parmi les gens que j'ai rencontrés quand j'étais à Beaubourg, il y a eu Jacques Guillot. C'est Dominique Abensour, une amie qui travaillait avec moi à l'Atelier des Enfants qui est à l'origine de cette rencontre. En dehors de Beaubourg, Dominique travaillait avec Jacques Guillot au centre d'art de Villeparisis, qu'il dirigeait alors. Un jour, elle l'a invité à venir rencontrer notre équipe. Je me souviens que personne ne comprenait de quoi il parlait, alors que pour moi, c'était limpide. À partir de là, on est devenu très amis. Après Beaubourg et jusqu'au Magasin, j'ai plutôt travaillé dans le théâtre ou la musique, mais comme je me suis toujours intéressée aux arts plastiques, depuis mon enfance, j'ai très vite rencontré des artistes et des galeristes en arrivant à Paris – Daniel Templon et surtout Ghislain Mollet-Viéville qui montrait de l'art minimal dans son appartement. Après l'arrivée de Jacques Lang au Ministère de la Culture en 1981, Jacques a fait partie de la commission dirigée par Michel Troche qui a pensé et conçu la décentralisation dans le champ des arts plastiques. Jusque-là, la décentralisation culturelle avait

principalement concerné le spectacle vivant. Malraux avait créé des Maisons de la Culture mais, en fait, elles sont devenues des théâtres. Il existe un rapport de la commission Troche que je n'ai malheureusement pas. C'est cette commission qui a pensé une stratégie pour dynamiser et décentraliser les arts plastiques.

DA : Est-ce que dans ce rapport il est déjà question de la création des FRAC, arthothèques et collections locales ?

VD : Bien sûr. À cette époque, il y avait seulement trois musées en région qui montraient de l'art contemporain : Marseille, Saint-Étienne et Grenoble. Et puis à Paris, il y avait Beaubourg et l'ARC et quelques centres d'art dans ce qu'on appelait la ceinture rouge de Paris. Ensuite, entre 1980 et 1985, le CAPC et Le Consortium ont ouvert, puis Villeurbanne. Mais c'était à chaque fois la volonté d'individus. Avec la commission Troche, c'est devenu une volonté politique : ils ont proposé de placer des conseillers arts plastiques dans toutes les DRAC, ils ont imaginé les FRAC... C'était absolument formidable de lire comment tout ça a été pensé : c'était une stratégie de guerre ! Clairement, ils ont réalisé que s'ils essayaient de passer par les musées, ils n'allaient pas y arriver, le potentiel de résistance passive était trop fort. La seule manière de faire bouger les musées, c'était de leur faire concurrence. Jusque-là, les musées étaient les seuls à avoir des budgets d'acquisition. Les FRAC ont donc été fondés en bonne partie sur cette idée de concurrence avec le musée. Et sur le fait d'y impliquer les collectivités locales, et donc les élus en région : si un élu achète de l'art contemporain, il ne pourra plus dire que c'est de la merde. Il s'agissait d'ouvrir un fond d'art contemporain dans chaque région. Au départ, il n'y avait pas de lieu, ces fonds étaient un outil de sensibilisation. L'idée de départ était d'exposer dans des lieux qui n'étaient pas spécialisés.

DA : J'ai toujours pensé qu'un des autres objectifs des FRAC était aussi de soutenir les galeries parisiennes.

VD : En effet, mais pas seulement parisiennes, les galeries tout court, partout en France. Il s'agissait surtout de soutenir une scène. C'est un mot qu'on emploie moins aujourd'hui et qu'on ne conçoit pas. Mais c'était très important à l'époque de comprendre que tout était lié. Le milieu de l'art contemporain de l'époque était microscopique. Il n'était pas très important à l'échelle internationale, et microscopique à l'échelle nationale.

DA : Revenons sur la figure de Jacques Guillot.

VD : Comme je le disais, il faisait partie de la commission Troche, tout en dirigeant encore le centre d'art de Villeparisis. Puis le Ministère lui proposa un poste. Il a accepté et est entré dans l'équipe de la Délégation aux arts plastiques qui était dirigée par Claude Mollard. C'était je pense en 1983. Il y avait notamment Joëlle Pijaudier et Jean-Michel Phéline. Ils étaient un petit noyau de personnes chargées de mettre en œuvre ce qui avait été prévu. Entre temps, les conseillers aux arts plastiques avaient été nommés. Ce qu'il faut dire maintenant, par rapport à l'École du Magasin, c'est qu'à cette époque il n'y avait pas de formation dédiée à l'art contemporain. Pour devenir conservateur, on suivait un cursus en Histoire de l'art. Et ceux qui s'intéressaient à l'art contemporain suivaient un

cheminement personnel. Ce qui signifie que ceux qui ont été nommés conseillers aux arts plastiques à cette époque venaient d'horizons très variés. Il n'y avait pas une armée de personnes formées. Idem pour les directeurs de FRAC : on allait chercher des gens comme on pouvait, qui étaient en quelque sorte « amateurs » au bon sens du terme. Une partie du rôle de Jacques au Ministère, c'était justement la mise en place de tout ça. Il était le référent de tous les conseillers, et accompagnait les personnes qui ont créé les FRAC. Il organisait aussi des voyages pour les élus des régions et les emmenait voir les Kunshalle en Allemagne ou en Suisse : il essayait de leur donner envie. Et précisément, un été, il a emmené un groupe d'élus en Italie. Il m'appelle de Turin. Il savait que je devais aller en Italie pour d'autres raisons. Et il me dit : « C'est la merde. » À ce moment-là, il était déjà en train de travailler sur le Magasin. Pierre Gaudibert, qui était le « monsieur art contemporain », avait le projet de créer un centre national d'art contemporain à Grenoble. Il le pensait un peu comme une extension du musée à Grenoble. Et là, Gaudibert débloque complètement à son retour d'un voyage en Afrique. Je n'ai jamais su vraiment ce qui s'était passé. Or, le projet du Magasin était important pour des raisons politiques liées au lien particulier de Grenoble avec le parti socialiste. Il y avait donc une pression politique pour que ce projet se fasse. On confie alors à Jacques la mission d'étudier l'opportunité de créer un centre national d'art contemporain à Grenoble et de remettre son rapport. La ville avait identifié la Halle Bouchayer-Viallet comme étant un endroit possible. En fait d'étude d'opportunité et de faisabilité, Jacques a compris assez vite que la nature de la commande était toute autre. Sa mission est devenue de concevoir un projet pour le CNAC de Grenoble dans la Halle Bouchayer-Viallet. Quand il a vu le bâtiment, sa première réaction a été de dire qu'il s'agissait d'une bêtise monumentale, un gouffre financier à rénover et à faire fonctionner. Mais on lui a fait comprendre que ce serait ça et rien d'autre. Du coup, il a commencé à travailler différemment et a contacté l'architecte Patrick Bouchain. Ensemble ils ont travaillé sur le programme et sur la manière de faire un centre d'art qui reste viable. Tout ça s'est passé très vite. On lui a confié la mission initiale au printemps 1984, et le Magasin a ouvert en avril 1986.

DA : Et à ce moment-là, vous, vous avez quel statut ?

VD : Aucun. Je suis une amie de Jacques qui travaille au Théâtre de la Bastille à Paris, qui était un lieu passionnant. C'est là et à cette époque que la danse contemporaine française a émergé. J'étais au bon endroit pour la culture contemporaine dans le champ du spectacle vivant. Et le reste du temps, j'étais souvent auprès de Jacques avec qui j'avais accès aux coulisses de ce qui se tramait au sein de la Délégation aux arts plastiques.

DA : J'ai l'impression qu'à l'époque, les gens étaient très bienveillants entre eux.

VD : Oui et non. Je dirais : curieusement, pas tant que ça. Malgré tout, on vivait un sacré chambardement. Il y avait une question de légitimité entre les musées et le milieu de l'art contemporain. Après, ce sont des histoires de personnes. Je crois qu'il y a deux familles : ceux qui considèrent que pour être important, il faut être seul, qui vont donc tout faire pour que rien ne se passe autour d'eux ; et ceux qui, au contraire, considèrent qu'un lieu n'a vraiment réussi que si d'autres choses se passent autour de lui. Au

moment où le Magasin se pense et se construit, Serge Lemoine arrive à la direction du Musée de Grenoble. D'une certaine manière, il représente bien la famille de ceux qui veulent être tout seuls. Il nous a fait une guerre affolante. C'était du grand n'importe quoi. Pour revenir sur quelque chose que j'ai mentionné plus tôt, Jacques aussi est quelqu'un qui n'a pas fait de longues études académiques. C'est quelqu'un qui a une culture énorme, mais qu'il a acquis dans ses échanges avec les artistes, plus qu'à travers les cours ou les livres. Il était même assez complexé de n'avoir pas ou peu de diplômes. En même temps, il était conscient qu'il savait davantage de choses ou des choses plus importantes que des nombreux diplômés qu'il croisait. Il avait aussi du mal avec l'orthographe. Je l'avais donc aidé pendant l'été 1984 pour écrire le projet du Magasin. L'aménagement de la Halle a été engagé dès le mois de juillet 1985. Le chantier a duré environ six mois. Donc on rédige le projet. À ce stade il avait identifié une personne sur laquelle il comptait pour prendre en charge la dimension formation. Il avait demandé à cette personne de préparer avec lui un voyage en Italie pour un groupe d'élus et il a compris à cette occasion que ça n'allait pas marcher entre eux. La crise s'est produite sur place. Il m'a alors demandé de venir le rejoindre pour l'aider à sauver le voyage.

DA : L'École est déjà rédigée dans le projet, comme faisant partie structurellement du centre d'art ?

VD : Absolument. Et d'une certaine manière, c'est quelque chose qu'on a fait un peu contre l'avis du Ministère, ou du moins sans son soutien. L'École n'était pas du tout valorisée par le Ministère. Mais, dans l'esprit de Jacques, c'était extrêmement important. C'est à Milan, lors de nos discussions, que c'est devenu évident : je rejoindrais l'équipe du Magasin.

DA : Donc vous coordonnez l'École de 1986 jusqu'à quand ?

VD : 1989. Tout est allé très vite, Jacques est décédé au bout de deux ans et demi.

DA : Il est mort quand exactement ?

VD : Il est mort en octobre 1988. Mais revenons à Milan. Le Magasin était encore en développement. Et Jacques m'a d'abord demandé de ne pas démissionner du Théâtre de la Bastille. Il ne savait pas comment ça allait se passer. Je faisais déjà plein de choses pour le Magasin, mais en off, sur mon temps libre.

DA : Adelina était dans le coin à ce moment-là ?

VD : Elle dirigeait le Centre d'art de Genève. On la connaissait. Je suis restée à la Bastille jusqu'au printemps 1986, et suis arrivée au Magasin le 1er avril 1986. Le Magasin fût inauguré quelques semaines plus tard, le 26 avril. Tout le début a été de la folie, évidemment.

DA : Comment s'est déroulé le chantier ? Quelles étaient les contraintes budgétaires ?

VD : Le chantier a été géré par Patrick et Jacques. Patrick pourrait le confirmer, mais je me souviens que Jacques est allé en personne à Lyon faire signer le permis de construire auprès

des différentes administrations quelques jours seulement avant l'inauguration. Ils n'avaient pas le temps ! Du coup, ils ont tout pris sur eux.

DA : Le budget de l'École était-il séparé de celui du centre d'art ?

VD : Absolument pas. Il n'y avait pas de subvention dédiée à l'École. L'École faisait partie du programme, mais comme une action de formation qui n'a jamais vraiment été prise au sérieux par le Ministère. Seul Claude Mollard semblait s'y intéresser, au point que lui-même s'est inspiré du principe de l'École pour créer un dispositif de formation dans son agence ABCD à Paris.

DA : Pourtant, l'École du Magasin avait une habilitation de formation professionnelle.

VD : Oui, c'est Jacques qui l'a obtenue. Il ne voulait pas que cette école ait quoi que ce soit à voir avec un modèle universitaire. C'est lié à son histoire, aussi... Donc l'École ne délivre pas de diplôme, on partait du principe que la reconnaissance dans le milieu de l'art ne vient pas par le diplôme mais par la capacité des gens à faire. C'était donc un choix délibéré de situer l'École dans le champ de la formation professionnelle.

DA : C'est très intéressant idéologiquement par rapport à des termes que vous avez mentionnés plus tôt, comme les notions de légitimité et de compétences.

VD : C'était un point important. Et l'autre point, en corrélation, c'était qu'on ne demandait aucun diplôme pour entrer à l'École. En fait, l'idée de Jacques avec cette formation, c'était de dire qu'il y avait un besoin urgent de personnes formées en France par rapport à ce qui était en train de se mettre en place dans le domaine des arts plastiques ; on parle aussi de métiers qui étaient en train de s'inventer. Je pense que Jacques est le premier à avoir utilisé le terme de « médiateur » dans le monde de la culture. C'était un terme qui était utilisé dans les milieux économique ou juridique. On a choisi ce terme parce que, justement, il ne désignait pas un métier, mais un espace d'intervention entre l'artiste et le public, entre l'œuvre et le public.

DA : Alice [Vergara Bastiand] a une définition un peu différente. Pour elle, un médiateur est une personne qui crée des contextes pour les artistes. C'est quelqu'un qui va créer des supports de visibilité pour mettre en lien les artistes entre eux, les artistes avec les professionnels, et surtout, les artistes avec les publics.

VD : Tout à fait. Et c'est intéressant de lire le texte de présentation que Jacques a écrit pour la formation, car il le dit très clairement : il ne s'agit pas de dire à quel métier cette école prépare, parce qu'elle doit préparer à plusieurs métiers et que les personnes qui vont suivre cette école vont inventer leur métier.

DA : Est-ce qu'à l'intérieur du Magasin, les équipes inventaient aussi leur métier ?

VD : Plus ou moins. L'équipe du Magasin à l'époque, c'était sept personnes : il y avait Jacques et moi ; un assistant aux expositions qui est arrivé peu de temps après moi, Franz Kaiser, qui dirige aujourd'hui le musée de La Haye ; Alice, qui était notre assistante à Jacques et moi ; il y avait la comptable, Marie Savine ; et il y avait Sylvie Burgat qui était administratrice ; et il y

avait un régisseur. Ensuite, il y avait Marie-Thérèse Champesme, qui était à l'époque professeure de lycée détachée et qui avait accompagné Jacques sur le développement des relations avec les milieux scolaires. Personne ne s'occupait que de l'École. J'étais en charge des relations extérieures du Magasin et de la direction pédagogique de l'École. L'École avait un côté poreux : tout le monde s'en occupait un peu.

DA : Et que s'est-il passé pour vous après le Magasin ?

VD : Pendant les huit années qui ont suivi le Magasin, j'ai été travailleuse indépendante. Pour revenir sur l'École, deux réflexions sous-tendaient l'idée de Jacques : il y avait un besoin de personnes. Personne à l'époque n'était formé à travailler avec un artiste vivant. Les étudiants en histoire de l'art ou qui suivaient une formation de conservateur avaient l'habitude de côtoyer des œuvres, mais pas des artistes et encore moins un processus de création artistique, ce qui est quand même le propre de l'art contemporain. Il y avait aussi le fait qu'à l'époque, la France était un peu à l'écart des circulations, de l'énergie déployée dans l'art contemporain international, dans le marché de l'art international notamment qui était très centré sur les États-Unis et le nord de l'Europe. Il y avait le besoin de former de jeunes professionnels français qui soient capables de circuler, de s'exporter, et qui aient conscience et connaissance de ce milieu international pour pouvoir soutenir les artistes français. Quand on a ouvert Le Magasin, Jacques m'a dit qu'on avait un an pour que ce centre d'art fasse partie des dix lieux importants dans l'art contemporain à l'échelle internationale. C'est l'enjeu qu'on s'est donné au départ.

DA : Il choisit d'inaugurer le Magasin avec une exposition de Buren.

VD : Il choisit Daniel Buren parce qu'à l'époque, le chantier du Palais royal est bloqué. Et comme Le Magasin est un centre national, il doit être inauguré par le Ministre. Mais le Ministre ne peut pas inaugurer un centre d'art avec une exposition d'un artiste qu'il censure par ailleurs. Au-delà de l'intérêt de Jacques pour le travail de Buren, il y avait une dimension stratégique évidente de la part de Jacques et de Patrick Bouchain dans la décision d'inaugurer le Magasin avec une spectaculaire intervention de Buren. Il s'agissait aussi de débloquer le chantier du Palais royal.

DA : Et quelle fût l'exposition suivante ?

VD : Dans L'espace de la Rue, on a invité Sol LeWitt.

DA : Parlez-moi du recrutement des élèves début 1987.

VD : Dès le départ, le nombre des élèves était fixé à un maximum de dix stagiaires par an. Et pour la première année, nous souhaitions des stagiaires français.

DA : S'ils étaient stagiaires, ils étaient conventionnés ?

VD : Non. On disait stagiaires au début parce qu'il s'agissait d'une formation continue. Puis on a choisi d'appeler cette formation L'École, tout simplement. Et du coup, on a parlé d'élèves. Mais dans le texte du projet, on parlait de stagiaires. Les stagiaires pouvaient avoir deux statuts : soit ils étaient en

poste quelque part, auquel cas il s'agissait d'un congé de formation qui leur permettait de rester salariés de leur employeur initial ; soit ils étaient au chômage, auquel cas, en fonction de leur situation, ils pouvaient percevoir une rémunération pendant leur formation. La formation était entièrement gratuite. Et les voyages étaient pris en charge par Le Magasin. Par contre, les élèves n'étaient ni logés, ni nourris. Mais, quand on a vu que la situation de certains élèves était vraiment précaire, on a aménagé une aile sur le côté du bâtiment pour faire une sorte de camping couvert qui n'était pas idéal, mais qui a permis à certains de ne pas avoir de frais de logement.

DA : Et comment avez-vous choisi les élèves ?

VD : Nous avons diffusé un appel à candidature. On voulait que ce soit une formation qui fasse rencontrer le milieu international à ces jeunes professionnels ; Il nous fallait avoir avec nous des personnalités respectées du milieu international de l'art. On a donc réuni à Grenoble pendant un week-end plusieurs personnalités qu'on aimait bien, et qu'on ne connaissait pas toutes personnellement. Il y avait Nicholas Serota qui, à l'époque, dirigeait la Whitechapel Gallery, Bruno Corà, un important critique d'art italien, Rudi Fuchs, Carmen Gimenez qui dirigeait un centre d'art en Espagne, Kasper Koenig, Thierry Raspail et Jean-Marc Poinot. Ce petit monde s'est réuni pour réfléchir le temps d'un week-end, et ont aussi découvert le Magasin qu'ils ne connaissaient pas. On leur a parlé de l'idée de cette formation. C'était la première fois qu'il y avait une formation curatoriale en Europe. Le seul modèle existant, mais qui n'a pas été un modèle pour nous, c'était le Whitney Program à New York. Tous nos invités étaient très emballés. Pour nous, l'École n'était pas quelque chose qui devait durer. On la pensait comme une formation qui devait toujours prendre place dans un centre d'art, mais qui, idéalement, pourrait être accueillie successivement dans différents centres d'art en Europe. On imaginait que l'École puisse passer d'un centre d'art à l'autre. Et c'est ce qu'on leur a proposé. Mais eux n'étaient pas du tout prêts à se projeter dans la responsabilité d'une telle formation. Par contre, ils étaient tous très partants pour parrainer l'École et participer à la formation.

DA : Ensuite, vous envoyez l'appel à candidature à travers la France.

VD : En effet. L'appel a été diffusé dans les centres d'art, les musées, les écoles d'art, la presse (il n'y avait pas Internet à l'époque). Et l'on a reçu un grand nombre de candidatures. Je ne me souviens plus exactement combien.

DA : Et il s'agissait de candidatures françaises.

VD : Principalement, quelques-unes de Belgique aussi. C'est seulement à partir de la deuxième année qu'on a ouvert l'appel à l'étranger. Pour la première année, il y avait vraiment cette idée de répondre à des besoins de la scène française. On a fait une première présélection de 30-40 dossiers. Et on a reçu ces candidats pour un entretien. Le profil idéal pour nous, c'était des personnes qui avaient une connaissance de l'art contemporain – peu important comment ils l'avaient acquise – et qui avaient déjà commencé à faire des choses avec leur propres moyens. Tous les jeunes qui ont été recrutés avaient un peu ce profil. Et c'était bien d'avoir des élèves

très différents les uns des autres. Parmi le groupe de la première promotion, il y avait Dominique Gonzalez-Foester. Pour Jacques, c'était important de reconnaître qu'il y avait aussi des artistes pour qui la question de l'exposition était importante.

DA : Ces élèves participaient-ils aux expositions ?

VD : Ils étaient sur place, mais il n'y avait pas de contraintes. On ne se servait pas de ces jeunes comme de petites mains. Ils étaient invités à participer à des choses, mais c'était pour qu'ils comprennent et voient comment ça fonctionne. Des personnalités du monde de l'art étaient invitées à passer un temps avec eux, à partager leur expérience. Par exemple, on est allé retrouver Kasper Koenig en Suisse, avec qui on a voyagé de Bâle à Francfort. On allait beaucoup rencontrer les gens chez eux. C'était important de se rendre compte par exemple qu'un lieu d'envergure à l'échelle internationale n'avait rien à voir avec la taille du lieu ou avec son budget.

DA : Rencontraient-ils aussi des artistes ?

VD : À l'entrée du Magasin, il y avait deux grands ateliers sur le côté qu'Adelina a transformés. Ils étaient à la disposition des artistes pour des productions qui n'étaient pas nécessairement liés aux expositions du Magasin. Il y avait aussi deux petits studios pour loger les artistes. Il y avait toujours des artistes au Magasin.

DA : Et rencontraient-ils aussi des intellectuels ?

VD : À ce moment-là, je dirais que l'accent était davantage mis sur les professionnels de l'art. Mais dans le projet, Jacques avait envisagé que les élèves fassent un petit stage dans une imprimerie. À l'époque, l'édition papier était très importante, plus encore qu'aujourd'hui. Il s'agissait de comprendre comment se fabrique une publication, pour qu'ensuite les élèves, dans leurs pratiques professionnelles, puissent dialoguer avec des imprimeurs.

DA : Comment se passait l'exposition des élèves ?

VD : Dans le temps de la formation, qui était somme toute assez court, l'idée c'était que les élèves traversent l'ensemble du fonctionnement d'un centre d'art. Ils participaient aussi à l'accueil du public. Ensuite, ils devaient rencontrer des professionnels du milieu de l'art international et des artistes partout où ils allaient, faire un stage dans une imprimerie, passer quelques jours dans une DRAC. Chacun.e faisait aussi un stage auprès d'un professionnel à l'étranger, avec comme mission d'explorer la scène artistique de l'endroit où ils étaient et de repérer un jeune artiste. Pour Jacques, parmi les choses importantes à développer dans le fonctionnement de l'art c'était l'idée de favoriser l'émergence d'une génération de commissaires qui soutiennent des artistes de leur génération, et inversement. Chacun des élèves est donc revenu de son stage avec une proposition d'artiste qu'il ou elle avait envie de soutenir. Puis, ensemble, ils ont conçu leur exposition.

DA : Et où était montré l'exposition des élèves ?

VD : L'exposition de la première session de l'École a eu lieu pendant l'hiver 1988 dans les salles d'exposition du Magasin. Quand Adelina est arrivée à la direction du Magasin, je pense qu'elle a vu tout de suite à quel point l'École avait contribué à promouvoir le Magasin sur la scène internationale. Bien entendu, il y avait aussi la qualité des expositions. Mais d'avoir une dizaine de jeunes personnes super actives tout le temps à partir du Magasin... Et puis, ce type de formation, ça n'existait pas avant l'École. Du coup, plutôt que de suivre notre idée initiale que l'École au Magasin serait temporaire, elle a choisi de la fixer et de l'institutionnaliser, peut-être. Elle a demandé des subventions spécifiques pour l'École. Puis elle a noué des relations intéressantes avec François Hers et son idée des Nouveaux Commanditaires où la question des médiateurs est centrale.

DA : À partir des années 1990, il y a un angle dans la pédagogie qui est très...

VD : Quand Yves est arrivé, il y a eu une sorte de retour : il s'est de nouveau plutôt appuyé sur l'héritage de Jacques que d'Adelina. J'ai l'impression qu'il a beaucoup instrumentalisé l'École au service du Magasin.

DA : Alice le dit très clairement : nous étions devenus des sortes d'émissaires du Magasin. Or j'ai l'impression que cette dimension n'était pas si présente au départ.

VD : Je dirais que ce n'était pas notre idée, mais c'est ce qui se passait. Quand je dis que l'École a contribué au renom du Magasin, il est évident que lorsque les élèves se déplaçaient ils parlaient partout du Magasin.

DA : Il y a un autre tournant qui est important. À la fin des années 1990, il y a un projet sur le Sida, nous on a fait un projet au Planning familial, il y a un projet de radio. Il y a des choses qui sont à la fois sur une politique qui est très locale et touche à des problématiques sociétales internationales.

VD : Sur les deux premières années, je pense que l'attention et la commande par rapport à l'exposition était un peu différente. Il s'agissait davantage de repérer un artiste et produire une pièce avec lui. Il y avait moins l'idée d'un propos ou d'un positionnement.

DA : Avec le temps, produire un statement devient de plus en plus important. Le lien de coproduction ou plus simplement de familiarité entre le commissaire et l'artiste s'estompe.

VD : Mais c'est aussi une évolution du rôle même et du positionnement du commissaire. Ce qu'on peut souligner dans les premières années du Magasin avec Jacques, c'est le lien très fort avec l'École des beaux-arts de Grenoble. C'était lié à la présence d'Ange Leccia et Jean-Luc Vilmouth qui y étaient tous deux enseignants. Il y avait aussi à l'époque une quinzaine d'étudiants qui sont devenus des artistes reconnus. Tous ces jeunes artistes en herbe étaient avec nous tout le temps, et avec les élèves de l'École.

DA : Comment vous voyez l'évolution des formations curatoriales ces dernières années ?

VD : Elles ont émergé. J'ai été beaucoup interrogée à l'époque par des professionnels européens qui voulaient fonder des programmes de

formation curatoriale. Le premier, c'était en Italie, au musée de Prato. Mais ça n'a pas duré longtemps. Après, il y a eu le Royal College of Arts à Londres. Lors de ma discussion avec Teresa Gleadow, tout de suite, la question du diplôme s'est posée : pour elle, il était évident qu'il devait y avoir un diplôme à la clef. Il y a eu De Appel à Amsterdam. Il y avait aussi la formation de Jean-Marc Poinot à Rennes. Et ça c'était plutôt intéressant. J'ai l'impression que dans beaucoup de cursus, la question de la production n'est pas si présente.

DA : Et les cursus ont aussi beaucoup changé. Ces cinq dernières années, on va de plus en plus vers la privatisation ou vers des cursus payants. Du coup, ça renferme dans une aristocratie le milieu de l'art contemporain.

VD : Je ne sais pas si on peut encore parler d'un milieu de l'art aujourd'hui. Si on veut être aussi expérimental ou aussi proche des choses en train de se faire, en train d'émerger, je pense qu'aujourd'hui il faudrait être ailleurs. Il faudrait être avec des gens qui réfléchissent sur la question des communs par exemple. Il faudrait être dans d'autres pratiques artistiques. L'École a été pensée pour répondre à ce qui nous apparaissait être un besoin à un moment donné. Elle a évolué. Et, d'une certaine façon, ça ne me choque pas qu'elle s'arrête. J'aurais aimé recevoir un courrier qui m'explique les raisons. Et je n'ai pas compris ce qui s'est passé autour de la question des archives. J'aimerais aller rencontrer Béatrice Josse car ce sur quoi elle travaille me semble, de loin, super intéressant.