

↗ Session 1 (1987-1988)
Entretien avec Cécile Bourne-Farrell
réalisé par Estelle Nabeyrat
22.05.2018

Estelle Nabeyrat : Cécile, peux-tu commencer par me dire quelle était ton année à l'École du Magasin et quelles étaient les autres personnes avec toi ?

Cécile Bourne-Farrell : C'était donc la première session, en 1987-1988. Dans ma session, il y avait Esther Shipper, Dominique Gonzalez-Foerster, Thierry Ollat, Mo Gourmelon, Yves Robert et Catherine Arthus-Bertrand.

EN : Comment avais-tu pris connaissance de ce programme, d'autant qu'il s'agissait de la toute première session ? Quelles étaient tes attentes par rapport à ce programme ? Est-ce que tu en as des souvenirs ?

CBF : À l'issue de mes études en Histoire de l'art à l'École du Louvre, j'avais l'impression d'être en complet décalage par rapport à ce qui était mon intention, c'est-à-dire avoir une introduction à l'art contemporain, comprendre quels en étaient les enjeux, comment on montait des expositions, comment fait-on ? Bernard Blistène qui était mon professeur à l'École du Louvre, m'avait parlé de l'École du Magasin. Mon autre professeur, Serge Lemoine, était absolument contre l'idée que je fasse l'École du Magasin. Cet antagonisme entre les deux m'avait déjà fait comprendre qu'il y avait plusieurs familles dans le milieu de l'art contemporain, entre ceux qui regardent derrière eux et ceux qui regardent devant eux. Bernard Blistène nous permettait de regarder devant nous. Par ailleurs, j'avais travaillé comme assistante de l'exposition de Pistoletto au PS1 à New York. Michelangelo Pistoletto a été l'un des artistes qui avait exposé au Magasin et il me recommandait de faire cette formation : « Cécile, c'est une opportunité extraordinaire, tu dois absolument présenter ta candidature. » C'est comme ça que j'y suis entrée. Jacques Guillot et Victoire Dubruel ont été également important dans cette décision. Victoire s'occupait de la communication du Magasin. L'idée de cette formation était calquée sur celle du Whitney Program aux États-Unis. Pour moi, cela avait beaucoup de résonance, même si je n'y connaissais franchement pas grand-chose. Je me suis dit : pourquoi pas, dans la mesure où il était question pendant dix mois, d'avoir une formation même si au grand dam de mes parents, elle n'était pas diplômante. Cette formation me semblait être au plus proche des gens qui, professionnellement, avaient permis de changer le rapport à l'art contemporain et j'avais donc bien saisi que c'était là où je devais aller.

Jacques et Victoire étaient généreux et pédagogues. Ils étaient aussi très clairs sur le fait que cette formation en était à son « année zéro », l'année de tous les possibles, de tous les dangers et bien sûr, de toutes les hésitations. Ils misaient beaucoup sur nous, sur notre capacité à travailler entre nous. Il y avait déjà des affinités électives dans lesquelles je ne me retrouvais pas toujours. Ce qui n'empêche pas que j'ai énormément appris des un.e.s et des

autres et que nous avons composé ensemble un groupe certes hétérogène, mais intéressant.

En même temps que je faisais mes études à l'École du Louvre, je passais mon temps en Allemagne, à Düsseldorf en particulier, mais aussi à Cologne et à Hambourg, à rencontrer pas mal d'artistes. Quand il s'est agi de monter l'exposition *19&&*, j'avais des propositions qui ne correspondaient pas forcément à celles des autres. Je ne proposais pas forcément des artistes que le groupe reconnaissait et j'avais bien du mal à trouver les arguments pour imposer ma présence, certaines personnes du groupe étaient très déterminées et très ambitieuses. Moi, je n'avais pas encore saisi qu'il fallait avoir ce type de profil pour devenir commissaire, ce qui n'empêche pas que j'ai beaucoup profité de cette session parce que les intervenant.e.s que nous avons rencontré.e.s m'ont ouvert les yeux. Dans ce cadre-là, je dois dire que les voyages que nous avons faits et qui étaient nombreux ont été très importants. Je me souviens très bien de la visite à la Whitechapel avec Nicholas Serota, à la Hayward Gallery et au Arts Council. Victoire était très exigeante sur la conduite des voyages à réaliser dans le cadre de notre formation. Victoire savait parfaitement anticiper nos déplacements. Nous étions pris en charge et nous étions à chaque fois introduit.e.s auprès de professionnel.le.s. Je ne saurais jamais être assez reconnaissante de ce type de voyage. Ensuite, en Allemagne, nous sommes allés rencontrer Kaspar König à Münster et voir le *Skulptur Projekte* : pour moi, c'était une vraie révélation. C'était un monde nouveau qui s'ouvrait, d'autant plus que des personnalités comme Kaspar König ou d'autres avaient un très grand plaisir à partager leur métier. Il faut le reconnaître aussi : des gens comme lui ou Jean-Louis Maubant ou Thierry Raspail adoraient leur métier et avaient cette passion de transmettre, ce désir d'aller vers l'autre. Ça m'a été très bénéfique. C'était très constructif, ils transmettaient cette passion du conservateur, du dirigeant qu'ils étaient et en même temps la dimension prospective et innovante qu'ils incarnaient.

Pour moi, cela a été déterminant parce cette formation donnait la possibilité d'avoir des modèles professionnels concrets. Ce qui m'intéressait c'était d'être au contact de gens qui tout de suite me permettaient de mettre en perspective ce qu'était le métier de curateur, d'historien ; ce qu'était ce travail de maillage qui prenait aussi en compte la dimension politique qui nous était aussi transmise par la situation du Magasin en particulier – déjà très fragile du fait qu'il devait s'imposer auprès des politiques et des autorités locales. Donc, ces sortes de mentors m'ont marquée comme cette rencontre en Italie avec Giuseppe Panza di Biumo. Tout cela se faisait avec simplicité, efficacité et élégance propre à Victoire. Pour moi, cela a été vraiment structurant dans le sens où j'ai compris que pour être commissaire d'exposition, ce qui fait sens, c'était d'une part le rapport aux artistes, et d'autre part, le rapport au contexte et aux institutions.

La dimension internationale était aussi pour moi très importante, Adelina von Fürstenberg en a donné une certaine tonalité. Adelina nous a permis de rencontrer tout de suite Ulay et Marina Abramović. Nous avons eu des échanges absolument passionnants. J'ai même eu l'occasion après de travailler avec elle – par exemple, avec le Pavillon arménien à l'occasion de la Biennale de Venise. Ce sont des gens avec lesquels j'ai maintenu des relations.

Au sein de cette formation, nous avons aussi eu des stages, qui ont aussi été très importants. Moi j'ai fait un stage à Bristol avec Barry Barker, dans un lieu qui s'appelle Arnolfini Gallery. Ce stage m'a permis d'être au plus proche d'un montage d'exposition, des artistes, monteurs... J'ai peut-être

travaillé comme une petite main, ce qui m'a permis aussi de comprendre l'envers du décor.

EN : Et combien de temps durait ce stage ?

CBF : Je crois que c'était un mois intensif, mais très bien. L'autre stage que j'ai fait c'était au Château d'Oiron, dans le cadre de l'exposition *Meltem* conçue par Franz Kaiser et qui a ensuite été présentée au Magasin. Franz était aussi intéressant dans sa façon de transmettre sa connaissance des années 1980. C'était la première exposition du château, qui venait tout juste de réouvrir. Il y avait tout à faire, ce château était resté dans son jus, le poids des siècles était très fort. J'étais en charge de la production des œuvres de Lothar Baumgarten et de Jannis Kounellis. J'ai adoré travailler avec Lothar Baumgarten parce que son installation au château inspirée du lieu et du descriptif des animaux et de la riche faune de l'écriture de Rabelais, m'a permis de comprendre la relation à la fois à la littérature et au contexte dans lequel ça s'inscrivait. C'était vraiment passionnant, il m'a expliqué son histoire : sa vie au sein des indiens d'Amazonie, pourquoi il l'a fait, etc. Je crois que c'était finalement ma plus grande rencontre au cours de cette année du Magasin.

Avec Jannis Kounellis, c'était beaucoup plus froid, beaucoup plus distant. Il ne semblait avoir aucune empathie avec le lieu, son travail avec le plomb et le charbon était néanmoins une très belle installation.

EN : C'était donc le deuxième stage. Comment trouviez-vous vos stages ? C'était à chacun de faire les démarches ?

CBF : C'était la suite de nos pérégrinations. Par exemple, le voyage que j'avais fait à Bristol, je pense que c'est parce que nous avons rencontré Barry Barker à Londres, ou bien parce que Victoire m'avait mise en contact. Moi, je m'y suis très bien retrouvée et je trouvais ça bien. Pour le projet *Meltem*, Franz avait besoin d'une assistante et quelque part je pouvais faire l'affaire : je parlais plusieurs langues, c'était pratique pour lui, et j'étais décidée à apprendre.

EN : Et donc comment s'est passé le projet de fin d'année ? Tu disais que tu étais en décalage avec les autres.

CBF : Je pense qu'il y avait dans le groupe autour du Magasin des gens comme Ange Leccia, Jean-Luc Vilmouth, Véronique Joumard... Ils étaient omniprésents et faisaient en sorte que les décisions soient prises, collectivement. C'était un projet avec un titre assez beau : *19&&...* C'était le début d'une série qui finalement ne veut rien dire mais tout dire, une exposition qui était faite de beaucoup de compromis. C'est un travail d'école, et donc pas un travail qui était forcément abouti. Ce qui était intéressant, c'était la possibilité de faire un projet ensemble, restitué dans un espace professionnel. Un petit dépliant (bleu nuit) avait été fait à l'époque, c'était l'époque où la question de la communication visuelle prenait une autre résonance : le texte/logo.

EN : Vous aviez des relations avec le reste de l'équipe ?

CBF : Je pense qu'il y avait une personne qui était très importante aussi, c'était Alice Vergara-Bastiand.

EN : Elle était donc déjà dans l'équipe ?

CBF : Elle s'occupait surtout de la librairie. Elle avait aussi un rôle stratégique important puisqu'elle était à l'entrée du Magasin et avait un rôle pivot entre l'équipe scientifique qui était plutôt dans les bureaux en haut et l'équipe du Magasin en bas. Elle faisait beaucoup le « go-between » entre les deux et elle était chargée de la librairie.

EN : Qui existait donc dès le démarrage.

CBF : Et qui pour moi a été fondamentale car c'était d'abord le rapport à l'écriture, à la publication et à la diffusion.

EN : Et donc Alice intervenait dans le cadre de l'École ?

CBF : Il me semble qu'elle est intervenue deux ou trois fois pour nous expliquer le fonctionnement de l'édition et comment penser, créer, cadrer et défendre un projet éditorial. C'était formidable de trouver des gens qui t'expliquent comment se passe une publication, quels vont en être les destinataires, pourquoi, comment... L'avantage du Magasin résidait dans cette démonstration fondamentale de comprendre le développement et les enjeux de notre métier. Ce sont ces rapports-là entre les projets concrets, le lieu et son public : la manière dont cette triangulaire se met en place. Alice et Victoire étaient très importantes dans ce projet parce qu'elles revenaient toujours à ces questions fondamentales et pratiques. Pourquoi fait-on cela ? À qui s'adresse-t-on ? Ce qui était aussi intéressant c'était notre diversité et comment chacune et chacun souhaite mener son avenir. Je suis commissaire indépendante... d'autres sont devenus galeriste, directeur de musée, etc..

EN : Vous aviez déjà une idée à l'époque de ce que c'était que d'être commissaire indépendant ?

CBF : Pour moi, c'était encore très flou. Enfin, lorsque j'en suis sortie un peu moins. C'est parce que j'ai rencontré Adelina puis ensuite Harald Szeemann que j'ai pu comprendre de quoi il s'agissait. Mais aussi parce que j'ai aussi rencontré Iwona Blazwick, Maureen Paley, etc.

EN : Les personnes que tu cites, vous les avez aussi eu en tant qu'intervenants ?

CBF : Oui, des curateurs, historiens, collectionneurs, artistes ! Nous avons rencontré Panza di Biumo, on a vu sa collection exceptionnelle. On était face à des personnes qui ont construit un projet, qui nous en parlaient et qui pouvaient nous le montrer. C'était extraordinaire et extrêmement convaincant.

EN : Aviez-vous aussi des cours, des séminaires avec des personnes que vous choisissiez d'inviter ?

CBF : Jacques, Victoire ou Alice prenaient le temps au sein de l'École de venir nous parler de ce qu'est un centre d'art, comment ça fonctionne. Nous avons eu tout ça. Marie-Claude Jeune est aussi venue nous expliquer qu'elle avait été sa trajectoire, comment elle avait travaillé dans les années 1970 avec l'Elac, comment ça s'était développé... On a été extrêmement informé.e.s du développement de l'art contemporain depuis les années 1960. Pas de cours théorique, plutôt des apports pratiques.

EN : C'est une grande différence avec ce qui a suivi. Cela t'a manqué à titre personnel ?

CBF : Je me souviens très bien d'une conversation que j'ai eue plus tard avec Nancy Spector qui m'avait demandée : « Mais finalement, le Magasin c'est quoi ? » Je lui ai expliqué et elle trouvait ça génial puis elle m'a demandé : « Est-ce que vous avez abordé les théories féministes ? », et j'ai donc dit que non. Et pourtant... En France à cette période, peu de personnes du monde de l'art touchaient ces questions, nous étions aussi dans la funeste période du SIDA...

EN : Te souviens-tu des expositions du Magasin à ce moment-là ?

CBF : Il y avait Pistoletto qui avait fait cet immense travail avec le charbon, Guillaume Bijl... John Baldessari, Brian Eno (peu de femmes!).

EN : En parcourant récemment le catalogue anniversaire du Magasin, j'ai constaté à quel point la programmation était masculine et ce en dépit de la direction d'Adelina. Cela a-t-il réveillé chez toi une conscience féministe ?

CBF : Je me souviens avoir eu ces conversations à partir du moment où j'ai vu *Semiotics of the Kitchen* et surtout la venue de la féministe Laura Cottingham m'a également ouvert les yeux non seulement sur les artistes comme Martha Rosler mais aussi Zoé Leonard par exemple. L'Historienne et curatrice Nancy Spector posait ces questions fondamentales. Ce qui m'a permis de poursuivre ces questions, notamment autour du travail de Felix Gonzalez-Torres à l'ARC en 1992. Il était difficile d'aborder ce type de discussions à cette époque encore, les programmations des institutions dédiées aux artistes étaient dominées par des hommes blancs et bien portants ! Justement, Dominique Gonzalez-Foerster, si elle n'avait pas eu cette capacité à imposer sa place, elle n'aurait pas pris la place qu'elle a acquis. Mais à l'époque, trop peu d'artistes femmes parlaient de ces questions-là en France. Élisabeth Ballet, Sylvie Blocher, Sophie Calle, Annette Messager : on les comptait sur les doigts, elles étaient très peu soutenues, seule Élisabeth Lebovici se battait dans Libération pour elles. Mais il y en avait très peu et elles étaient toujours mises de côté, elles devaient toujours tout prouver. Pour moi, une des artistes qui dans ce sens était déterminante à l'époque était Elaine Sturtevant, que j'ai beaucoup fréquentée juste après le Magasin. Elle m'a ouvert les yeux sur le statut de l'œuvre, sa reproductibilité, sur le SIDA aussi parce que nous partagions notre peine (elle avec sa fille, moi avec mon frère). À cette époque, beaucoup de gens autour de moi étaient concernés par la maladie. Il y avait eu bien heureusement General Idea au Magasin : voilà une exposition importante parce qu'au niveau personnel, pas mal d'histoires m'afectaient, ce qui me rendait certainement distante.

EN : Je voudrais aussi que tu me dises en quoi l'École a été déterminante pour toi par la suite et comment tu t'es positionnée par rapport à cette expérience. D'autres dans ton groupe ont choisi des voies institutionnelles. Toi tu as mené beaucoup de projets en tant que commissaire indépendante et surtout à l'international. Est-ce que ton passage à l'École a été un socle à partir duquel les choses se sont calibrées ?

CBF : Le monde de l'art à l'époque était hyper provincial en France et Le Magasin ouvrait un autre langage : à l'époque il n'y avait pas de formation

curatoriale. Il n'y avait pas non plus d'histoire de l'art contemporain – elle s'arrêtait aux années 1970 et encore... Aucune information ne circulait sur ce qui se passait en dehors de la France ou très peu, la seule voie légitime était le concours des conservateurs (c'est encore le cas aujourd'hui!). Je suis née de parents de nationalités différentes, en l'occurrence allemande et française, c'était pour moi logique de sortir des contraintes géographiques ou des contradictions culturelles. Donc même en sortant du Magasin, je me suis dit que ma connaissance était loin d'être suffisante, j'avais besoin de connaître, d'apprendre. Lorsque qu'on travaille avec des artistes, il est nécessaire d'avoir une certaine disponibilité pour accueillir potentiellement quelque chose qu'on ne connaît pas. Pour ma part, en sortant de l'École du Magasin j'avais l'impression d'être sur la pointe de l'iceberg, il fallait que je sois plus aux prises avec la réalité. Quand Juan Muñoz et Antoni Muntadas m'ont demandé de travailler avec eux à Madrid (pour la production de leurs œuvres à la galerie Marga Paz), je n'ai pas hésité une seconde. Le Magasin m'a donné la possibilité d'être dans une prédisposition pour construire de nouvelles méthodes par rapport à des contextes différents plus en phase avec la réalité.

Donc, la visite de la collection de Panza di Biumo, m'a fait comprendre à quel point le rapport à l'art conceptuel était fondamental pour la façon dont je devais concevoir mes projets. Ces rencontres ont été déterminantes pour me donner la force de toujours recommencer à zéro et de toujours me dire que j'avais des modèles, des mentors, des personnes qui partageaient les mêmes recherches. L'exposition de General Idea au Magasin m'a permis de faire le lien entre ma vie personnelle et l'art. Parce qu'il y a des artistes comme ceux-là qui savent appréhender la vie autrement. Être au contact de ces artistes au quotidien, même en pleine movida espagnole, a été structurant. À cette époque, j'étais très intéressée par ce qui se passait à l'international, il y avait beaucoup d'échanges avec Ignasi Albali, Pepe Espaliú, Marcelo Exposito, Robert Gober, Juan Hidalgo et bien sûr Antoni Muntadas. Le langage était celui des années 1980, encore très masculin, mais annonçait néanmoins les prémices de l'esthétique relationnelle, l'ouverture sur le monde entier et on sentait que tout était possible parce que finalement il était aussi question de défendre la part féminine de chacun.e.

EN : J'ai oublié de te demander si tu habitais au Magasin.

CBF : Certains habitaient au Magasin, je pense en particulier à Mo Gourmelon et Esther Shipper, Thierry Ollat aussi. Yves Robert, non. Catherine oui. Et moi, je faisais les allers-retours tous les jours parce que mes parents n'habitaient pas très loin. Je pense que cette proximité entre eux a certainement créé de la cohésion.

EN : Tu penses que ta forte expérience à l'international a participé à ce décalage ?

CBF : Je crois qu'ils avaient eux aussi des expériences à l'étranger. Catherine Arthus-Bertrand après avoir travaillé en Italie était allée à Tours. Mo Gourmelon avait une vie de famille donc c'était un moment particulier pour elle. Yves Robert avait très envie de rentrer dans le fonctionnement administratif du Magasin. C'était son objectif et c'est ce qu'il a fait par la suite. Thierry Ollat avait commencé son tour de France des centres d'art et des artistes.

Ma forte expérience internationale, depuis mon enfance, a toujours été vecteur de dynamique et d'émancipation. J'ai donc travaillé en Espagne, puis à Saint-Etienne pour l'exposition de Fareed Armaly et pour celle de Philippe Thomas, puis j'ai travaillé avec Denys Zacharopoulos à Tourcoing pour son exposition *Le Diaphane* et au début la Documenta 92 de Cassel. Ces expériences m'ont amené à travailler comme adjointe de conservation à L'ARC–Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Durant trois ans, j'ai partagé le bureau avec Hans-Ulrich Obrist pour *Les Migrateurs* et j'ai travaillé sur certaines expositions, en charge de l'accueil et de la coordination des expositions de commissaires étrangers.

Cela étant, je n'ai pas arrêté de travailler sur des projets d'échanges et de réciprocité culturels, et la recherche de nouvelles façons de faire des projets (Taïwan, République Démocratique du Congo, Maroc, etc.). Je vis maintenant à Londres où je travaille comme consultante pour la mise en place et le suivi de résidences d'artistes contemporains internationaux avec les chercheurs du département des War Studies au King's College University. Le dernier projet que je viens de faire était au musée de Macau avec des artistes de langue portugaise et je viens de participer à l'écriture d'un article pour l'exposition *Europa Oxalá* qui a ouvert au Mucem, et qui sera présentée prochainement au Gulbenkian Museum et au Musée royal de l'Afrique Centrale de Tervuren.