

↗ Session 17 (2007–2008)
Entretien avec Virginie Bobin
réalisé par Estelle Nabeyrat

Virginie Bobin : J'ai fait partie de la session 17, qu'on appelait en plaisantant Sécession 17. C'était une session composée exclusivement de femmes. Nous étions six : Julia Kläring, une artiste autrichienne ; Maria Garzia et Frida Carazzato, deux historiennes de l'art italiennes ; Lucile Bouvard, une française issue des Beaux-arts de Nantes ; et l'artiste uruguayenne Silvana Siveira, qui vivait auparavant en Floride. Notre coordinatrice était Alice Vergara-Bastiand, et c'était, je crois, son avant-dernière année à l'École, en 2007-2008.

Estelle Nabeyrat : Qu'est ce qui à l'époque t'a motivé à postuler à l'École ? Quelles étaient tes attentes et comment s'est passé le démarrage de l'École ?

VB : C'est Julien Blanpied qui m'a parlé de l'École pour la première fois. Je l'ai rencontré lors d'un stage au Mac/Val, quelques mois avant l'ouverture du musée en 2005. Lui y travaillait comme assistant d'exposition. Julien m'avait parlé de l'École avec énormément d'enthousiasme. À l'époque j'étais en Master à l'École du Louvre et je commençais à en avoir un peu marre de l'enseignement académique, très axé sur les musées. Au même moment, le concours national du patrimoine s'ouvrait pour la première fois à des Européen-ne-s. C'était pour moi révélateur d'un contexte dans lequel je ne voulais pas continuer : très franco-français, très institutionnel. L'École du Magasin me faisait un peu rêver. J'avais aussi postulé aux "masters Expositions" de Paris I et Paris IV, mais il y avait quelque chose d'expérimental dans l'auto-organisation revendiquée par l'École qui m'attirait. J'avais déjà monté une petite association avec d'autres étudiant-e-s et j'avais ce besoin de faire et de faire collectivement. Il me semblait que c'était la promesse que portait l'École. Que ce ne soit pas une école diplômante mais une école de pensée, c'est quelque chose qu'Alice Vergara-Bastiand défendait beaucoup et qui transparaissait sur le site internet. La dimension d'autogestion, le fait que les participant-e-s pouvaient organiser leur année, le rapport au projet, ça m'a énormément marquée par la suite. Je n'en pressentais pas encore les implications, mais je trouvais ça stimulant. Et puis j'avais fait toutes mes études à Paris : j'avais envie d'aller voir ailleurs. J'ai donc postulé avec un horrible projet et finalement ça a marché. C'est comme ça que je me suis retrouvée à Grenoble.

Je me souviens très bien de ma première journée au Magasin, de la rencontre avec les autres participantes et avec Alice, qui était un personnage impressionnant de rigueur et d'exigence mais qui était aussi très maternelle avec nous. C'est une personne qui m'a énormément apporté humainement, intellectuellement et personnellement. L'École, c'est quelque chose de très humain. C'était avant tout une rencontre avec les autres participantes, un apprentissage à travers ces cinq autres personnes avec lesquelles on a vite compris qu'on allait passer beaucoup de temps. Voir comment une

dynamique de groupe pouvait émerger. Voir comment chacune se présentait, présentait son parcours. Bien avant de penser à comment nous allions faire projet ensemble, il fallait envisager comment passer ce temps ensemble. C'est un apprentissage important de l'École. Alice nous avait laissé le temps de faire connaissance et de découvrir les parcours et les «compétences» de chacune pour voir comment cette combinaison de caractères, de profils et d'expériences allait pouvoir se faire. Cela m'a beaucoup influencée par la suite, notamment dans le travail avec des étudiant-e-s que j'ai pu mener à Bétonsalon.

Au cours de l'année, notre groupe s'est scindé en deux. Je crois qu'il y a eu dans toutes les sessions des rapports parfois tendus, voire conflictuels. Il est arrivé que des gens partent en cours de route. Nous sommes toutes restées, mais il y a eu une scission qui a un peu entamé le travail collectif. Malgré tout, on a réussi à maintenir le groupe jusqu'au bout, à composer avec nos différends. C'est une qualité de l'École qui me paraît très importante. Au début de l'année, Alice avait beaucoup insisté sur le site internet. C'était très important pour elle la manière dont on se présentait à l'extérieur, c'était comme l'acte de naissance de la session. Imaginer un site, concevoir son architecture et son contenu, se présenter — ce qui m'a d'ailleurs causé des soucis par la suite car mon e-mail personnel et ma terrible petite présentation sont restés en ligne pendant des années ! Le site a donc été le premier acte collectif de notre session.

EN : Et qui était votre tuteur ?

VB : C'était Philippe Pirotte, qui dirigeait à l'époque la Kunsthalle de Bern. Il a tenu ce rôle une année. Catherine Quéloz et Liliane Schneider, théoriciennes et enseignantes à la HEAD de Genève, sont aussi intervenues, mais beaucoup moins qu'elles n'avaient pu le faire pour des sessions précédentes. Des tensions et des conflits de pouvoir s'étaient installées entre l'École et la direction du Magasin. Je pense que Catherine et Liliane avaient moins vocation à soutenir les nouvelles orientations que la direction du Magasin entendait donner à l'École. Ça a été une déception pour moi, car elles avaient participé au jury et j'attendais beaucoup de leur expertise sur les questions féministes, politiques etc. J'étais encore dans une dynamique scolaire ancrée dans mon parcours universitaire classique et j'espérais qu'elles m'aideraient à la déconstruire. Mais j'ai gardé contact avec elles par la suite et elles ont toujours été disponibles et bienveillantes. Philippe, lui, est venu plus souvent. Son rôle, en tant que tuteur, était davantage de nous aider à monter notre projet. Comme nous devons travailler avec des collectionneurs belges qu'il connaissait bien, il devait aussi agir comme intermédiaire. Il ne venait pas pour nous donner des leçons. Il était à l'écoute et nous renvoyait des choses pour nous faire avancer. Après l'École, nous avons développé une relation d'amitié et de travail et il est devenu une sorte de parrain pour moi. L'année d'après l'École, il m'a embauchée comme assistante sur un projet d'exposition dans un incroyable château en Irlande. Puis Julia Kläring et moi avons écrit un texte pour le catalogue d'une exposition qu'il organisait à Bern sur Allan Kaprow. C'est quelqu'un qui m'a beaucoup appris et qui continue de le faire aujourd'hui. Bien que nous ayons des approches assez différentes du travail curatorial, nous avons un échange très fructueux qui a pris racine à l'École du Magasin.

EN : Et en ce début d'année, en plus du site, vous aviez un voyage à organiser ensemble ? Comment ça s'est passé ?

VB : Le voyage n'est pas arrivé tout de suite. On a fait plusieurs déplacements à Lyon, Annecy, Valence... et ça c'était super bien. Ayant fait, encore une fois, toutes mes études à Paris, je découvrais d'autres centres et d'autres réseaux, en Rhône-Alpes, en Suisse... Alice insistait beaucoup là-dessus et elle nous incitait notamment à tisser des liens avec les écoles d'art avoisinantes, à rencontrer les jeunes artistes, les actrices et les acteurs locaux. Nous fréquentions beaucoup l'École du Baoum, un lieu créé par des élèves échappés des Beaux-arts de Grenoble, comme Jean-Sébastien Tacher, et qui a duré environ deux ans. Leur acte de naissance avait été de creuser un trou dans le mur de l'école d'art. Ils organisaient plein de petits événements. C'était pour nous une respiration car il ne se passait pas énormément de choses à Grenoble à ce moment-là. On a tissé des liens forts avec cette bande. C'est aussi l'année où s'est créé le OUI, un lieu d'exposition alternatif qui montrait les œuvres de jeunes artistes de Grenoble et des environs. J'y ai rencontré Stéphane Sauzedde, un autre de mes parrains et amis, avec qui je travaille encore étroitement aujourd'hui. Encore une très belle relation qui a été permise par l'École. Nous nous sommes aussi rendues à l'École des beaux-arts de Lyon, où tu travaillais à l'époque comme coordinatrice du post-diplôme, pour faire des visites d'atelier et rencontrer les participant-e-s.

Ça a commencé comme ça, par la cartographie d'un réseau que nous ignorions toutes. Et donc le voyage a eu lieu plus tard, en Belgique, avec l'aide de Philippe. Il avait co-fondé le lieu d'art Objectif Exhibitions à Anvers et connaissait toute la scène belge. C'était l'année d'ouverture du Wiels à Bruxelles et d'Extra City à Anvers, plein de lieux ouvraient en Belgique et beaucoup de gens venaient voir. Je me souviens d'un moment très drôle, dans une galerie d'art à Anvers, où nous nous sommes trouvées nez à nez avec les participant-e-s de la formation curatoriale «rivale» De Appel. En nous voyant face à face dans le petit espace, la galeriste a imité le sifflement du duel dans *Le Bon, la Brute et le Truand* !

Cette rencontre m'a laissé un sentiment un peu frustrant parce que l'École étant gratuite, nous avions un budget beaucoup plus limité que des formations comme De Appel. Les élèves de De Appel revenaient de Singapour, Hong Kong, du Chili, et je me rappelle que nous nous étions senties un peu comme les «parentes pauvres» des programmes curatoriaux. Nous étions jalouses de leurs opportunités de réseau, à l'époque où ça nous semblait très important. Plus tard, j'ai réalisé que la gratuité de l'École faisait aussi partie de sa spécificité et qu'il fallait évidemment la défendre. Si l'École avait été payante, je n'aurais pas pu y participer, ni certaines de mes collègues. C'était donc un programme beaucoup plus inclusif, moins élitiste que d'autres formations. Nous avons tout de même rencontré toute l'équipe du Wiels et d'Extra City, visité le studio de Wim Delvoye, échangé avec des curatrices et des artistes belges, c'était vraiment intéressant. Nous avons tout organisé nous-mêmes, avec un tout petit budget, en dormant dans des chambres collectives, etc.

EN : Pourquoi la Belgique ?

VB : Notre projet curatorial devait tourner autour de la collection privée des Herbert à Gand.

EN : Ce qui est un élément important car ce projet ne venait pas d'un choix collectif. C'était une commande du Magasin.

VB : D'Yves Aupetitallot, le directeur du Magasin, oui.

EN : Comment s'est passée cette proposition ?

VB : Cela n'a pas été facile. Très vite, nous nous sommes rendu compte qu'il existait de fortes tensions entre le Magasin et l'École, hébergée au sein du centre d'art mais qui revendiquait son indépendance. Nous ne nous y attendions pas du tout. Dès le début, nous avons été confrontées à des réalités institutionnelles compliquées et assez violentes, car elles frappaient directement les personnes avec lesquelles on travaillait. Cela rejaillissait sur nous car un certain nombre de choses se trouvaient bloquées ou grippées du fait d'un désaccord profond et de plus en plus visible entre l'École telle qu'Alice la défendait et ce qu'Yves Aupetitallot souhaitait transformer. Le fait qu'on nous impose un objet de travail était en contradiction avec le projet pédagogique défendu sur le site de l'École du Magasin, pour lequel nous avons candidaté. Nous étions donc déçues et frustrées.

Rétrospectivement, c'était plutôt intéressant car nous nous sommes sans doute moins dispersées. Un groupe avec des personnes si différentes et des centres d'intérêt si variés doit nécessairement faire consensus autour d'un objet de travail. Cela aurait été aussi compliqué, d'une certaine manière, de devoir inventer un projet commun de toutes pièces. Alice partageait avec nous les processus qui avaient amené telle ou telle session à faire leur projet et elle nous avait fait comprendre que cela pouvait parfois être décevant et limitant.

EN : Avais-tu l'impression qu'Alice cherchait des arguments pour vous convaincre des aspects positifs du projet ?

VB : Pas nécessairement. Alice était très pédagogue et très honnête : elle mettait tout sur la table en nous disant, « Voilà, il y a cette situation, voilà les contraintes et les possibilités ». Ou bien, elle nous les faisait découvrir par nous-même. Elle avait un vrai rapport à la maïeutique. Elle posait des cadres qui nous amenaient à forger nous-mêmes nos conclusions. Elle était en même temps très ouverte sur ce qui avait pu fonctionner ou pas lors des sessions précédentes. Elle nous mettait en garde, elle nous déshabillait un peu de notre naïveté. Elle n'était pas tendre avec nous, mais c'était toujours pour nous faire avancer.

Au départ, ce projet a donc plutôt été une source d'opposition de notre part. Je me suis beaucoup renseignée après sur les formations curatoriales, et j'ai l'impression qu'il y a un schéma récurrent : l'arrivée, l'ébullition, puis conflit/opposition envers la coordination ou la direction, et enfin résolution du conflit. Il y a un moment où le groupe se mutine et veut prendre son autonomie et finalement une résolution apparaît. C'est comme si ces processus, étaient inévitables, quel que soit le cadre d'apprentissage.

Dans notre cas, ça a été d'autant plus difficile du fait que nous étions un groupe de femmes, étudiantes, face à un directeur condescendant dont nous percevions le comportement comme extrêmement sexiste. Nos échanges avec lui n'étaient ni agréables, ni enrichissants. Nous comprenions très bien l'intérêt pour la direction du Magasin de faire travailler l'École autour d'une collection privée importante, de qualité muséale. Les Herbert s'apprétaient

à ouvrir leur propre fondation. Nous nous sentions instrumentalisées. Après avoir finalement accepté de travailler sur cette collection, les choses n'ont pas été simples pour autant. Les Herbert étaient des gens précis, avec une vision très organisée de leur collection, et ils avaient leurs propres attentes par rapport à cette collaboration. Mais nous avons fini par nous entendre et par faire un projet qui s'est avéré enrichissant pour eux comme pour nous. Au final, au-delà de tous les enjeux de pouvoir, diplomatiques, politiques et économiques impliqués par cette collaboration, les choses se sont relativement bien passées. Ce qui, je crois, nous avait aussi un peu déçues, c'est qu'il s'agissait d'une collection d'art des années 1960-1970. C'était une magnifique collection, mais c'était un objet d'histoire de l'art. Nous n'avons pas travaillé avec de jeunes artistes, ou presque pas. Et c'était quelque chose qui m'avait déjà beaucoup manqué à l'École du Louvre car, même dans l'option Art contemporain, on avait peu de contact avec des artistes de notre génération ou un peu plus âgé-e-s. Travailler à nouveau avec des archives, ce n'était pas vraiment ce que nous attendions ou espérions, mais ces archives étaient tellement fabuleuses qu'au final nous avons pris conscience de la chance de travailler avec ce matériau. Les Herbert avaient pris le soin de classer leurs archives entre : 1) artistes collectionné-e-s (principalement européen-e-s et états-unien-ne-s), 2) artistes qu'ils envisageaient de collectionner, 3) artistes qu'ils ne voulaient pas collectionner mais dont ils suivaient le travail. Toutes et tous de la même époque et pour lesquel-le-s ils avaient donc une archive énorme et parfaitement organisée. Nous avons remarqué que dans le 3ème classement se trouvaient toutes les artistes femmes et non-occidentales. Alors nous avons fait un projet autour de cela, c'est là que nous avons posé notre regard critique. Les Herbert ont d'abord été surpris, car leur collection était célébrée pour ce qu'elle comportait, par pour ses manques ! Mais ils ont finalement accueilli cela avec plaisir. Nous avons fait un projet sur ce qui se cachait dans les archives de la collection et qui racontait une toute autre histoire. On a eu la satisfaction de pouvoir pirater un peu la commande. Ça revient à ce que je disais plus tôt sur le processus et le rapport d'opposition : si le collectif se construit en bonne intelligence, on arrive toujours à produire quelque chose de stimulant, tout en intégrant les différents enjeux, les oppositions et les problématiques que chacune avait envie de traiter au cours de cette année. Donc au final, ça a été une année épuisante — d'abord mentalement car ce conflit institutionnel latent nous a beaucoup pesé — mais en même temps, cela a été hyper formateur car ce conflit nous a fait prendre conscience des enjeux (de pouvoir, d'argent, d'éthique) qui traversent aussi bien les écoles que les centres d'art et qui n'étaient pas autant discutés qu'aujourd'hui. Malgré tout, Alice nous incitait beaucoup à suivre les projets du Magasin et à nous y impliquer. En réalité, il y avait peu d'interactions entre le Centre d'art et l'École, qui partageaient pourtant les mêmes locaux. J'étais surprise de constater à quelle point l'École était considérée comme une pièce à part.

EN : Donc sur les activités du Magasin, il n'y avait pas de participation de l'Ecole ?

VB : On a à chaque fois rencontré les artistes de la programmation : Kelley Walker, Andro Wekua et Adel Abdessemed. Trois stars masculines. On voyait bien la séparation entre le projet artistique du Magasin, avec des artistes hommes portés par de grosses galeries et des expositions spectaculaires qui nécessitaient beaucoup d'argent ; et de l'autre une École

construite autour d'un projet féministe critique, avec une équipe de femmes désireuses d'en découdre avec le patriarcat, haha ! Ce qui ne nous a pas empêché de faire de bonnes rencontres avec Kelley Walker, par exemple, une personne très accessible et généreuse. Nous avons aussi eu l'occasion de présenter une programmation de films en partenariat avec l'École d'art. Et notre projet de fin d'année a été présenté au Magasin, dans une petite salle à gauche de l'entrée qui était à l'époque une salle de documentation. Dans mon souvenir, c'était la première fois que l'École faisait un projet à l'intérieur du Magasin. En tout cas, ça avait été une sorte de victoire.

EN : Il y a eu d'autres sessions avant, mais jamais dans cet espace. C'était sans doute un combat de chaque année !

VB : Après, la direction avait sans doute intérêt à présenter la collection Herbert au Magasin. Même si ce n'était qu'une exposition de photocopies couleur !

EN : À ce propos, en ce qui concerne le budget, vous étiez au courant du montant qui vous était alloué ?

VB : C'est ce que j'avais cru sur la base de la présentation de l'École. J'avais imaginé que nous allions arriver et qu'on nous dirait : voilà la somme allouée pour l'École, vous pouvez faire vos invitations etc. Mais en fait, non. Nous avions des petits budgets à gérer comme pour le voyage, le projet final...

EN : Te souviens-tu du montant pour le projet final ?

VB : Je ne m'en souviens pas, mais ce n'était pas beaucoup ! On avait bien rigolé en faisant un genre de piratage de meubles de Donald Judd — un artiste représenté dans la collection Herbert. On avait trouvé dans leurs archives un catalogue de Judd avec ses projets d'architecte et de designer d'intérieur. J'ai demandé à mon père, qui est menuisier amateur, de reconstituer le plan d'un des meubles qu'on a ensuite construit avec l'équipe technique du Magasin. C'était donc une de nos collaborations avec l'équipe. On avait tiré parti des contraintes budgétaires pour s'amuser un peu.

EN : Peux-tu me citer quelques intervenants que vous aviez pu inviter ? J'imagine que vous aviez pu en convier quelques-uns ?

VB : Dans mon souvenir, pas beaucoup. Je me souviens de peu d'intervenant-e-s, sauf d'une, qui a marqué durablement mon existence : c'était Yvane Chapuis, qui est venue parler des Laboratoires d'Aubervilliers et de leurs méthodes de travail. À l'époque, je ne connaissais pas ce lieu et ça m'avait bouleversée. Elle nous a parlé du projet de Patrick Bernier et Olive Martin, *Plaidoirie pour une jurisprudence*, et c'est comme ça qu'à la sortie de l'École, je suis allée frapper à la porte des Labos pour qu'ils me prennent en stage. Ils ne cherchaient pas de stagiaire à ce moment-là et je suis rapidement partie à New York ensuite, comme Curatorial Fellow pour Performa. Mais j'étais tellement fascinée par ce projet d'Olive et Patrick que j'en ai parlé au curateur Joseph Del Pesco, qui avait créé une archive

en ligne de performances racontées en vidéo par des commissaires et des artistes. Et il a donc enregistré mon récit de *Plaidoirie pour une jurisprudence*. À mon retour des États-Unis, j'ai passé un entretien pour devenir coordinatrice des projets aux Labos. Grégory Castéra, l'un des co-directeurs, avait fait une recherche en ligne et il est tombé sur cette vidéo. Il m'a dit plus tard que ça avait joué en ma faveur. Par la suite, j'ai pu remonter la *Plaidoirie* à Rotterdam avec Patrick et Olive. Cette œuvre découverte à l'École du Magasin m'a donc longtemps accompagnée et m'a même permis de trouver du travail !

De manière générale, pour ce qui est du budget et des intervenant·e·s, c'est ce que je disais un peu en plaisantant par rapport à De Appel : on avait le sentiment qu'il n'y avait finalement pas beaucoup d'argent, et donc pas autant de possibilités qu'on espérait. Rétrospectivement, c'était un sentiment égoïste et naïf, car, encore une fois l'École était gratuite. Une fois que tu commences à travailler en institution, tu te rends beaucoup mieux compte des enjeux budgétaires, de la charge de travail énorme que requiert la recherche de financements et des contreparties qu'ils impliquent. On n'avait pas encore pleine conscience de ces réalités-là, mais peut-être que ça aurait été différent si le budget global avait été partagé de manière transparente avec nous. Je sais que c'est le cas par exemple dans le Master artistique dirigé par Nils Norman au Danemark. Au début de l'année, il ouvre le budget et tou·te·s les étudiant·e·s savent combien coûte le salaire des profs, quel budget est disponible pour faire des invitations etc. C'est aussi ce qu'a fait Laurence Rassel, la directrice de l'Erg, qui a rendu public tout le budget de l'école. Je pense que tu envisages le budget plus intelligemment quand tu as une vision d'ensemble des coûts concrets d'un programme, du salaire des profs, du coût de la maintenance etc. Je trouve que c'est un enjeu pédagogique important.

EN : Tu as beaucoup collaboré par la suite avec Julia Kläring qui faisait partie de ta session. Tu peux nous parler des suites de cette rencontre ?

VB : Nous partagions un intérêt fort pour la performance. Elle, depuis son travail d'artiste, et moi, depuis mes recherches en histoire de l'art. Nous avons donc créé ce collectif intitulé "bo-ring" — comme Bobin et Kläring. Nous avons intitulé notre premier projet *Performing Memory*, parce qu'on s'intéressait à la manière dont la performance pouvait être une forme de document, d'outil d'investigation et de réécriture de l'histoire. Ce projet a d'abord pris la forme d'une série d'entretiens avec des artistes et des chercheur·euse·s, puis de séminaires et de conférences, et d'une petite publication. Nous avons initié le projet ensemble mais nous avons aussi organisé des choses chacune de notre côté sous l'étiquette *Performing Memory* — puisque nous n'étions pas dans la même ville ni dans le même pays. On a aussi monté ensemble un projet d'exposition à Bétonsalon, sur un autre sujet. Notre collaboration a duré deux ou trois ans. Ça a été un vrai moteur. J'ai gardé de l'École ce besoin de travailler de manière collective et de ne pas forcément être l'auteur·e singulière d'un projet. De toujours questionner les formes de travail et les manières de travailler ensemble. C'est quelque chose que j'ai eu la chance de retrouver aux Laboratoires d'Aubervilliers par la suite. Je place vraiment les Labos dans la continuité de l'expérience à l'École. Ça m'a aidé à construire une pratique et une éthique de travail : toujours justifier ses choix, les mettre en discussion, partager, travailler de la manière la plus horizontale possible. bo-ring était

aussi une manière de poursuivre tout cela, tout en ne sachant pas à l'époque ce que j'allais faire, quelle économie nous allions trouver... Avant de partir à New York, six mois après la fin de l'École, cette collaboration m'a permis d'inventer mon activité curatoriale.

