

Christian Bernard

Connexions_5

Le nouveau dispositif par exemple d'aménagement du troisième étage propose une enfilade de salles. Huit salles, je crois, s'enfilent les unes après les autres, conçues pour donner cette image d'un musée infini, d'une succession de salles qui certes sont toutes d'une taille différente mais qui s'enchaînent selon un seul axe, une seule ligne, comme si le musée procédait à sa propre duplication ou desquamation successive un peu comme un oignon de couche en couche arriverait nulle part. J'aimais bien parce que c'est vraiment énoncer un archétype des grands musées du 19e siècle. On en fait une métaphore suffisante, je crois, et assez efficace. On aurait pu évoquer aussi la couleur des murs, de façon très simplement à ne pas donner au visiteur le sentiment au troisième étage qu'il traverse une exposition sur le dessin, mais bien cinq expositions de travaux sur papier relevant du dessin. Chaque artiste a été qualifié un peu comme le leitmotiv wagnérien par une couleur et c'est donc un dégradé de couleurs partant de l'orange jusqu'à un beige mastic qui permet de déplier ce millefeuilles de dessins et donc d'identifier chaque salle et chaque artiste. Et donc quand un artiste est sur plusieurs salles, c'est la même couleur qui se développe sur cette série de salles. Et on est parti d'une teinte orangée qui est elle-même tirée de la tonalité dominante des gouaches d'Anselme Boix-Vives, de la même façon que le crème un peu froid des salles de Valère Novarina réfère lui aussi à la qualité du papier qu'il emploie. Donc là on est vraiment dans des effets d'extension mimétique de la couleur du papier ou du dessin sur le mur.

Le deuxième étage où nous avons ces variations sur le distingué, le kitsch et le pop n'utilise qu'une couleur, le gris et le noir et le blanc mais de salle en salle, il y a des valeurs, des tonalités différentes du gris, en sorte qu'on est toujours dans une ambiance très homogène mais avec chaque fois une accentuation plus ou moins sombre ou plus ou moins claire qui favorise la corrélation entre les salles et les œuvres et les murs, sur lesquels rien n'est accroché, restent blancs, comme en attente non seulement d'œuvres mais de couleurs. C'est seulement sur les murs où sont accrochées des œuvres qu'intervient cette dimension colorée variante. Dans cet étage s'incrustent aussi d'autres éléments, il y a une œuvre vidéo de Jérôme Leuba qui est présentée dans la chambre et qui prend la suite de toute une série d'œuvres vidéo que nous nous sommes accoutumés à montrer dans ce petit espace, qui par ailleurs est l'espace où nous présentions à plusieurs reprises la sculpture de George Segal et où il est bien question de deux corps à taille humaine, une femme couchée dans un lit, un homme debout devant le lit où cette femme est couchée. Et il est assez intéressant pour moi de voir que le film de Jérôme Leuba parle aussi de sculpture et de corps, de corps présentés à taille réelle 1/1 par l'image et du corps tel que l'art le prend en charge, c'est-à-dire du corps nu; ça a été le premier lieu de légitimation du nu dans notre culture, l'art. Et nous avons là des hommes et des femmes qui sont nus comme au fond des sujets de peinture, des sujets d'art et des sujets assujettis à une procédure qui est celle de la fouille ou plutôt de la fouille technologique puisqu'il s'agit de cette espèce de brosse sans poils que les douaniers passent sur nos vêtements pour essayer d'y repérer la présence de métal, geste qui était exceptionnel il y a encore quelques années et qui depuis le 11 septembre est devenue quasiment systématique et qui est un geste qui

nous dénude, puisque même si nous sommes habillés, cet instrument voit à travers nos vêtements et le fait même qu'au lieu d'être appliqué à des sujets habillés il soit appliqué à des sujets nus dans la vidéo de Jérôme Leuba, le fait révèle ce geste et ce geste qui est un geste au fond d'investigation un peu répressive et auquel l'idée de nous soumettre devait nous être très étrangère il y a une vingtaine d'années, et où l'idée de nous soumettre aujourd'hui, quand bien même reste-t-elle désagréable, nous est devenue tout à fait banale, notre capacité à la servitude volontaire ne cesse de croître. Je trouve que ce film le montre très bien, et ce qu'il montre aussi, c'est l'ambivalence de ce geste de l'examen, puisqu'il se transforme presque immédiatement en une caresse, et du même coup, c'est une caresse technologique ou technique qui nous fait basculer dans le monde de Ballard, dans un autre type de monde, mais nous sommes désormais rendus transparents par les dispositifs de vérification, de sûreté, de contrainte.

Autre élément qui s'incruste dans cette thématique du deuxième étage, d'une part la présence dans cette salle qui s'appelle Events Corner et qui est depuis l'exposition de Jean-Luc Verna sous-titrée Chapelle Siouxsie, et sur le sol de laquelle continue très lentement de s'effacer ce qui subsiste de l'intervention de Jean-Luc Verna et notamment le portrait de cette icône du punk qu'était Siouxsie, la chanteuse des Bunches. Là vraiment on a un fantôme qui est en train de s'éloigner de nous mais qui fait toujours souvenir de ce qui s'est montré là et pas seulement de la pièce de Jean-Luc Verna mais de toutes les autres qui aussi occupaient les murs de façon comparable. Nous la transformons, et c'est le fait même de l'avoir appelée Siouxsie, nous avons pu penser en faire une sorte de chapelle ardente en mémoire de deux artistes très proches du musée, dont le musée était très proche en tout cas, et qui sont morts cette année Julije Knifer et Rémy Zaugg. Je voulais faire signe à ces deux très grands artistes, l'un plus connu que l'autre, mais pas moins importants l'un et l'autre, me semble-t-il, et qu'à de nombreuses reprises nous avons montrés. Il s'agissait là de faire une chapelle ardente dans la chapelle Siouxsie et en même temps de faire souvenir, – pour moi c'est une allusion évidemment à La Chapelle d'Orozco, jusqu'à y compris avec les grands tableaux de Knifer. Et là du même coup se met en place un autre vis-à-vis qu'on n'avait jamais pratiqué. Knifer, la première fois qu'on l'a montré au musée, c'est à l'instigation d'un artiste Christian Floquet, qui souhaitait présenter des tableaux de Knifer en face de ses propres tableaux. Ensuite à diverses reprises, Knifer a été montré seul, et aussi dans la Section des Stylites, au titre de la permanence du motif du méandre dans son travail. Mais nous ne l'avions jamais confronté à Rémy Zaugg, et c'est la mort qui les confronte ici et du même coup leurs œuvres commencent de se parler d'un point de vue qu'on n'aurait pas imaginé sans ça. Mais ce qui m'intéressait évidemment en mettant à la place de l'autel ou du retable le tableau de Zaugg, – parce qu'au fond les deux tableaux qui se font face de part et d'autre dans ce nouveau polyptyque de Knifer –, est que ces deux tableaux parlent de l'architecture ou de l'espace presque comme concept et ils le redondent, tandis que le tableau de Rémy Zaugg est aussi un millefeuilles, de quantités d'éléments qui se superposent, un peu comme un retable qui serait fait d'éléments transparents, qui à un moment donné devient confus et c'est le regard qui doit dissocier les différents plans sémantiques et plastiques. On voit bien comment la culture religieuse chrétienne offre comme ça des mécanismes de lecture, structure des mécanisme de lecture et qu'il suffit d'une configuration qui évoque, qui déclenche la référence, pour que ce mode de lecture se déclenche et ça c'est formidable. Et ça, je ne l'aurais pas imaginé avant, je n'aurais pas pu le comprendre avant et le sentir, ça fait partie des nombreuses choses que nous apprend chaque accrochage. Mais là, je pense que la structure de lecture que le retable invente, qui est vraiment une lecture espace-temps tout à fait particulière, je ne l'aurai pas vue comme

structurant notre représentation de l'espace et notre manière de corréler les choses dans l'espace du musée. Mais ce vis-à-vis Floquet-Knifer, Knifer-Zaugg m'a suggéré l'idée d'en chercher un autre puisque nous n'utilisons qu'une œuvre de Zaugg et que nous en avons une autre très belle à disposition, *Un mot, un tableau*, et l'espace de l'allée Marika Malacorda, immédiatement attenante à l'Events Corner, espace dans lequel nous avons présenté ce tableau *Un mot, un tableau*, dans un contexte très particulier, sous le titre Poésie et Principe, où il prenait place dans une suite d'œuvres qui toutes utilisaient le langage d'une façon ou d'une autre mais avec des moyens qui pouvaient être ceux de la peinture ou pas. On y trouvait Jessica Diamond, Simon Linke, Christian Robert Tissot, Heimo Zobernig. Et c'était vraiment comme une espèce d'anthologie des usages possibles du mot dans la peinture, quelque chose d'assez schématique, mais qui plastiquement était assez réussie, l'espace n'était pas très grand, mais les mots proposaient comme une espèce de phrase possible. Je me suis dit, donc, reprenons ce tableau dans cet espace où sa présence a été avérée et donc familière à la mémoire. Et quel vis-à-vis pouvons-nous proposer ? Et je me suis dit qu'il y avait une dimension spéculative, de type métaphysique dans le travail de Rémy Zaugg, c'est une forme métaphysique de peinture ou de peinture métaphysique, et donc je me suis dit quels sont les métaphysiciens aujourd'hui, dans la peinture, c'est fini, comme moment évidemment et pourtant un autre artiste dont nous montrons régulièrement le travail, Thomas Huber, et qui est un fils de la peinture métaphysique et qui a réinventé une possibilité de faire de la peinture métaphysique au sens où elle s'était instituée en Italie au début du siècle, donc l'idée était très simple c'était de montrer deux peintures métaphysiques possibles totalement antagonistes mais qui de ce point de vue se mettent à parler et c'est vrai que l'un parle avec le langage de la possibilité du tableau et que l'autre décrit des tableaux possibles au sein de ses propres tableaux. L'un et l'autre mettent en abîme l'idée de peinture et de représentation. Voilà comment la salle s'est constituée, au tout dernier moment. Il faut qu'à un moment donné, un tableau comme un caillou dans la chaussure pose un problème et on cherche comment le résoudre. Evidemment on aurait pu prendre une autre option, mais c'était plus intéressant de ne pas circonscrire le deuil à la seule chapelle mais de faire du deuil l'occasion de rebondir vers la vie du musée, c'est-à-dire, comment on apparie les choses et comment les choses appellent des appariements du fait de la logique syntagmatique du musée.