

Christian Bernard

Connexions_6

On descend au premier étage où là on a vraiment on a un plateau nu, comme il existait avant qu'on y installe le musée et comme il était visible un an plus tôt lors de la rétrospective de Fabrice Gigy qui nous avait demandé de démonter les 20 salles qui occupaient le plateau du premier étage du musée et qui le transformait en sept rues des boutiques obscures dans laquelle nous avons identifié les dix premières années de notre travail, car c'était le plateau manifeste de notre fondation précaire avec ces salles en bois, démontables, modulables et qui étaient le point de départ de l'imagination de tout le musée. À l'automne 2004, pour sa rétrospective, Gigy nous a non pas forcé mais conduit à faire table rase du socle symbolique du musée, du point de départ et du premier labyrinthe du musée et du coup de sa référence à San Marco à Florence et tout ça. Et on retrouvait un musée à reconstruire au fond. Nous avions l'idée de remonter ces salles après l'exposition de Fabrice et c'est pourquoi nous avons stocké minutieusement tous les éléments qui les constituaient et pendant que se déroulait l'exposition de Fabrice, on a pris conscience que ça n'avait plus aucun sens de remonter des salles, que ça aurait été le résultat d'une irréflexion, d'un attachement exagéré au passé, une fixation, – se fixer à ce qui nous identifie, c'est la pire des choses qui puisse arriver à un sujet. Et donc notre souci de soi devait passer par notre oubli de soi. Et là c'était formidable que l'artiste nous ait mis dans cette situation de dénudement. Après l'exposition de Gigy, il y a eu toute l'opération totalement inattendue de Mike Nelson qui a saisi tout ce plateau pour y construire sa robinsonnade, son île déserte et nous devons installer les nouvelles salles, celles que j'ai dessinées pour distribuer différemment le premier étage, à partir du 15 août dernier, et normalement la séquence automne-hiver devait faire apparaître ces nouveaux aménagements et non pas ceux du troisième étage. Et un jeune artiste dont je suivais le travail depuis deux ans et que j'avais décidé d'inviter à exposer chez nous à la rentrée, donc maintenant, était venu au mois de juillet pour imaginer, examiner avec moi ce qu'il pouvait proposer et surtout ce que nous lui propositions comme espace possible pour son travail et au terme de cette journée de discussion, il part avec un cadre très clair, une salle, qui était le Loft Don Judd qui n'est donc pas une petite salle, plus des petits espaces complémentaires à sa discrétion notamment dans les cages d'escalier et surtout il voulait faire quelque chose dans un ascenseur. Trois jours après, il envoie son projet sauf que son projet est à l'échelle de tout un étage et à l'échelle du premier étage. Ce n'est pas un malentendu, évidemment, c'est un coup de force, un coup de poker, en tout cas, il tente sa chance, en se disant après tout peut-être qu'ils vont accepter ma proposition. Cette proposition reste sur la table pendant quelques semaines, en tout cas jusqu'au début août parce que nous n'arrivons pas à décider de dire non. Evidemment ce n'est pas du tout possible, eu égard à tout ce qui est prévu, de dire oui comme ça et en même temps c'est très difficile de dire non parce que le projet de Vincent Lamouroux est vraiment exceptionnel. Jusqu'au jour où vers le 8 août, je pense, nous finissons par nous dire que d'abord il faut lui répondre parce qu'il n'est pas possible de rester dans l'indécision et puis il faut qu'on admette qu'on n'arrive pas à refuser ce projet, donc il faut en tirer toutes les conclusions et toutes les conséquences qui sont nombreuses et donc nous acceptons le projet, on avertit l'artiste et du coup il faut tout réinventer le programme. Il faut déjà prévenir les entreprises, modifier les agendas des entreprises et puis

nous n'avions pas prévu les salles du troisième et ce qu'elles devaient accueillir, donc en quelques jours, il faut repenser tout le programme d'automne et considérer que le premier étage sera entièrement occupé par la structure-sculpture de Vincent Lamouroux qui s'appelle *Scape*. Ce n'est pas si simple parce qu'il y a des logiques qui prévoient les choses et puis d'un seul coup, il faut tout reconsidérer. Pour nous ce n'est pas trop difficile, on avance sur ce que j'ai décrit, mais dans le même temps, nous sommes au mois d'août, toutes les entreprises sont fermées et la pièce de Vincent Lamouroux doit être produite par une usine non encore identifiée. Les usines ne rouvrent que début septembre, l'exposition ouvre le 25 octobre, et nous reconfigurons tout le musée, tous les chantiers en faisant le pari que la pièce sera produite, avec des devis flous et sans être sûr qu'on puisse la produire. C'est une sculpture qui fait 134 mètres de long, l'entreprise n'a été identifiée que vers le 20 septembre, un mois avant le vernissage. Donc, nous avons révisé toute notre activité et tout notre programme, en faisant le pari que la sculpture serait produite. Donc ça c'était très intéressant parce que ça créait du stress, de la tension et en même temps c'était absolument merveilleux de se dire après tout que si ça échouait, il y aurait un étage en moins dans la proposition. Mais il y a une date à partir de laquelle il faut annoncer ou ne pas annoncer, le carton d'invitation doit être imprimé et cette date est au minimum trois semaines avant le vernissage. À ce moment-là, la pièce n'était pas finie d'être produite et on fait le pari de l'annoncer. Et c'est une œuvre qui a été installée avec un certain nombre de difficultés qui ont été surmontées, mais dont il n'était pas certain qu'elle seraient surmontées. Ça, c'est la vie même d'un musée d'art contemporain en tant que fournisseur de logistique en temps réel et l'excitation de cette incertitude de la production. Ensuite, Vincent Lamouroux avait souhaité, et c'est sa suggestion, que l'on dispose autour de sa sculpture, ou dans l'espace que parcourt, palpe, ausculte et mesure sa sculpture, il avait souhaité que j'ajoute des œuvres de la collection, parce qu'il avait apprécié ce dialogue entre Moriceau & Mrzyk et notre collection au deuxième étage quand il était venu. Vous voyez comment des artistes peuvent inventer des scénarios qu'ensuite nous répétons en les déplaçant et qui ensuite inspirent à nouveau des artistes et qu'il y a constamment des passages de témoin, des translations où la question de l'auteur est vraiment intéressante parce qu'on voit bien comment l'auteur est collectif dans l'espace et dans le temps. La médiation du musée est bien une opération de co-autorisation, à condition d'être mesurée et déontologique, mais il n'en demeure pas moins que c'est un dispositif où les énergies se convertissent, se transmettent, se métamorphosent et peuvent passer d'artistes donnés à d'autres qui en aucune autre circonstance n'auraient imaginé de fonctionner ensemble. C'est aussi des mariages inattendus.

Alors, j'étais très embarrassé pour imaginer quoi mettre autour de cette pièce, parce d'abord je crois que c'est dans le temps même de l'installation qu'on trouve les solutions les plus pertinentes et donc j'avais du mal à programmer quoi ajouter autour d'une œuvre dont j'ignorais tout puisqu'elle n'existait pas. Si, j'avais le dessin. À ce moment-là, deux événements surviennent, d'une part Jean-Claude Deschamps me propose d'accueillir l'œuvre *La régates* de l'œuvre de Daniel Buren *Voile Toile, Toile Voile*, créée à Genève dans les années 70, que je rêvais toujours de réactualiser au Mamco, notamment c'était un des projets de l'ouverture du Mamco en 1994. Jean-Claude Deschamps se propose de réaliser la Régate, mais pour que la Régate puisse être validée comme œuvre de Buren, il faut qu'ensuite les toiles soient présentées selon certaines données précises à l'intérieur d'un espace d'art. Donc j'accepte volontiers d'accueillir ces toiles sans avoir la moindre idée de la façon dont je pourrais les présenter. Je me dis qu'au pire on les mettra au premier étage avec Vincent Lamouroux. Ça fait déjà un deuxième élément. Ensuite lors de l'exposition que nous avons consacrée à son œuvre, Gérard Fromanger avait ressorti deux pièces de 1968, deux *Souffles*, qu'il n'avait plus montrés depuis

et qui sont une sorte de pas de côté dans son travail, une chose singulière et intéressante, une idée de mobilier urbain utopique convivial relationnel comme on dirait maintenant qui avaient disparu, sauf ces deux pièces. Nous les montrons dans l'exposition de Gérard. Il les voit à nouveau, il les voit d'une certaine façon à neuf, et cette année, c'est-à-dire l'année suivante, il en refait une trentaine. Ça lui donne l'envie de refaire ce travail de 1968. Il les montre pour une part dans le Jardin du Luxembourg et à la Villa Tamaris à la Seyne sur mer. Il me téléphone dans l'été en me disant : si tu veux montrer ces souffles, ils sont disponibles à partir de septembre. Il n'y a rien de mieux pour un musée quand des artistes lui font des propositions, surtout quand il a noué une relation de confiance avec eux. Je note cette possibilité. Et à ce moment-là je me dis que l'outil visuel des bandes de Buren s'invente en 67 comme tel et cet outil visuel des *Souffles* s'invente en 68. C'est intéressant que deux artistes qui ont à peu près le même âge, qui ont traversé la même période historique dans le même pays, qui n'ont pas disparu, ni l'un ni l'autre, ... qui ont eu des schémas qui ne se sont jamais croisés, même en 68, je pense, ont l'un et l'autre pensé à cette question de l'outil visuel dans la même période critique. Donc c'était intéressant, à un moment donné, de les faire se rencontrer au titre de l'histoire dans le musée, d'où l'idée de prendre les voiles et de prendre les *Souffles*, les *Voiles* et les *Souffles* ayant à voir avec le souffle, le mouvement, avec une certaine dynamique et énergie, qui est au principe même de l'œuvre de Vincent Lamouroux, qui fait donc le tour du premier étage comme l'œuvre de Edward Krasinski fait le tour à l'intérieur, fait de la même façon le tour, à travers sa bande bleue qui sort du tableau et rentre dans le tableau après avoir fait le tour de l'espace. Cette œuvre d'Edward Krasinski faisait partie du programme de *L'exposition qui n'existe pas* d'Agnieszka Kurant. Là encore, on avait une pièce à caser, pour laquelle trouver un site juste, et qui tout d'un seul coup se mettait à proposer une sorte de variation picturale sur la variation sculpturale de Lamouroux. Les pièces commençaient à s'emboîter les unes dans les autres. Il ne restait plus qu'à se souvenir que nous avons des demi-sphères réfléchissantes d'Armleder qui renvoyaient à la fois à l'aspect de la sculpture de Lamouroux et à la forme des *souffles* de Fromanger et puis nous avions de quoi dialoguer avec la pièce de Lamouroux et faire une sorte de Lunapark avec des éléments qui tous à un titre ou à un autre renvoient à l'esthétique et à l'univers des foires, et je trouvais ça très intéressant de voir comment des artistes de générations différentes, d'expériences différentes, de statements différents, pouvaient à un moment donné être articulés les uns aux autres à partir d'une pièce programmatique de l'espace qui justifiait de les raccrocher les uns aux autres. Cet espace est d'une incroyable intensité dynamique comme ça, c'est vraiment frappant. Chaque pièce fait à peu près la même opération mais au titre de sa propre compétence dans sa relation à l'espace. Et avant de réinstaller des murs qui ne seront pas les mêmes que précédemment et des espaces qui seront distribués différemment, c'était bien d'avoir une sorte de cavalcade dynamique et colorée comme un dernier sabbat avant une remise en ordre sur le premier étage et la visite du musée se termine au sous-sol dans l'installation que Sarkis a réalisée à partir de Tannhäuser, recouvrant toute la salle de feuilles de plomb, comme il était accoutumé de le faire dans les années soixante et soixante-dix. Il y a là une projection très étrange. On est dans une sorte de bunker fou, des signes cabalistiques se projettent sur le mur, on a l'impression qu'on a entrouvert la porte d'un désastre. Ce qui m'intéresse dans cette installation qui a été créée au Mamco pour l'exposition Richard Wagner, c'est d'abord que Sarkis est un artiste constamment exposé au Musée, à travers son espace permanent qui s'appelle *l'Atelier depuis 19380*, c'est aussi que nous avons présenté une exposition très impressionnante de ses œuvres de 1969 à 1972, du début de son travail et que l'œuvre de Sarkis n'a cessé de vivre et de se développer dans le musée à travers son espace personnel et d'autres interventions notamment *l'Atelier L'Aquarelle dans l'eau*, mais que dans ce lieu où il revient travailler

plusieurs fois par an et où il est amené à réfléchir sur son propre travail de ce fait, – puisque c’est toujours la même pièce qu’il retravaille, qu’il ressasse depuis dix ans, où il injecte des informations à l’extérieur de son propre travail mais aussi des informations sur son atelier principal, puisque là c’est son atelier secondaire, comme on dit une résidence secondaire – ce qui m’intéresse c’est que comme Fromanger, comme Parmiggiani, le miroir de son œuvre que le musée lui propose conduit l’artiste à ré-interroger le déroulement de son travail et à ré-hiérarchiser, ré-étalonner les séquences de son œuvre, en sorte que récuremment, on a pu constater que des artistes réévaluaient tel moment de leur travail et se remettaient à travailler à partir de ce moment, à nouveau. Et ça, c’était le cas pour Fromanger, massivement le cas pour Parmiggiani et c’est aussi le cas pour Sarkis, qui à la faveur de cette production autour de Wagner renoue avec beaucoup de dimensions plastiques mais aussi thématiques et affectives de son travail initial comme il ne l’a jamais fait depuis. C’est aussi pour ça qu’on peut parler indéfiniment du musée parce qu’il y a une capacité de remettre en boucle ou en spirale le regard sur les œuvres et le regard que les artistes eux-mêmes sont amenés à porter sur leurs œuvres, quand ils travaillent ici. Il y a vraiment une opérativité du labyrinthe spatio-temporel qu’offre l’expérience de ce musée.

