

Christian Bernard

## Conjonctions\_5

Au titre de ce que j'appelle parfois la plus-value de l'impondérable, ou le contrat du musée avec l'agencement imprévisible, la présence des carcasses de Philippe Cognée était prévue depuis un an, mais pas du tout l'exposition au premier étage d'Anita Molinero, qui de toute façon dès qu'elle a été décidée dans son principe n'était nullement décidée dans ce qu'elle montrerait puisqu'elle a réalisé l'ensemble de ses pièces dans les quatre semaines qui ont précédé le vernissage, sur place, et donc j'ignorais tout à fait que la partie principale de l'exposition serait constituée de carcasses suspendues au plafond qui ne peuvent pas ne pas faire écho à cette histoire à laquelle se mesure Cognée et qui est ce que Breton appelait un hasard objectif, en tout cas une rencontre que rien n'avait programmé et dont il ne faut tirer aucune conséquence particulière sinon le plaisir de la coïncidence, qui est un plaisir en soi sans y chercher du sens. Alors j'évoquais cette idée de proposer un contrepoint avec un ensemble de combinaison de tableaux abstraits. C'était aussi lié au processus engagé depuis la dernière séquence de réimplantation des espaces identifiants du musée qu'ils soient polygraphiques ou monographiques. Au titre des espaces monographiques, c'était la réimplantation de l'inventaire de Claude Rutault que j'ai déjà évoqué, et c'est aussi l'implantation au titre polygraphique de la section des Stylites qui quitte donc le premier étage pour s'installer au troisième étage et où l'on retrouve Alan Charlton, On Kawara, Roman Opalka mais aussi Olivier Mosset ou Bernd et Hilla Becher ou Daniel Buren dans une configuration assez proche de celle que nous avons déjà adoptée au premier étage mais dans un espace un peu plus confortable. De la même façon, le transfert du premier étage au troisième étage du Cabinet des Abstraites, – ces deux salles qui faisaient hommage implicite à El Lissitzky –, était l'occasion de reconfigurer, ré-agencer des groupes de tableaux en allant bien au-delà des deux salles du futur durable Cabinet des Abstraites, mais en le faisant changer d'étage on lui donne une expansion spécifique. Puis ensuite il va progressivement se réunir à ces deux salles habituelles. On a procédé presque chaque fois d'une façon différente d'une salle à l'autre. Par exemple, si l'on quitte l'installation de Laurent Faulon pour entrer dans le nouveau Cabinet des Abstraites, on va se trouver face à quatre tableaux qui se regardent deux à deux. A droite, un tableau, un polyptyque de Julije Knifer qui fait face à très grand tableau de Christian Floquet. Il y a beaucoup d'affinités entre ces deux artistes, et en même temps très peu. Les affinités qui existaient entre eux, étaient en partie esthétiques ou picturales mais elles étaient aussi amicales et il y a six sept ans, huit peut-être, quand j'ai invité Christian Floquet pour la première fois à présenter son travail au Mamco, il a souhaité invité Knifer à exposer avec lui et donc ce vis-à-vis fait mémoire du geste de Floquet il y a quelques années. C'était aussi pour rendre hommage aujourd'hui à Floquet d'avoir invité Julije. Le problème de Floquet, c'est un problème de composition, comment déplacer un angle dans une surface plane avec deux couleurs. C'est un problème, on pourrait dire éternel, en tout cas c'est un problème qu'il a installé dans sa propre éternité et il s'y tient et son travail ne tient que parce qu'il s'y tient et qu'il s'y tient depuis bientôt vingt ans, vingt ans cette année. De ce point de vue, il a à voir avec Knifer, dont le problème est de redessiner chaque jour un autre méandre, c'est bien un problème de rapport vide/plein structuré par un motif, un problème de Gestalt, constamment redimensionné, mais c'est le même. De ce point de vue, ils ont vraiment à voir ensemble, même si Knifer

n'attache aucun prix à la couleur, – il travaille toujours en noir et blanc –, à la matière plus encore, alors que chez Floquet, il y a un souci de la couleur extrêmement affirmé indubitablement, mais d'une couleur toute en surfaces planes, sans profondeur autre qu'optique, sans profondeur qui s'énoncerait à travers le glacis. Ce sont donc des gens qui ont des problèmes de composition, c'est exactement le problème qu'avait résolu Frank Stella, à la fin des années cinquante avec les bandes tautologiques, les bandes répétant la forme du tableau. Et puis c'est la solution à laquelle il a renoncé pour faire les compositions suivantes. Et là il retrouve des problèmes tout à fait classiques de composition qu'il démultiplie à l'ère et à l'échelle du *shaped canvas*. Moi, je ne sais pas si c'est une régression, c'est une régression dans une lecture historiciste de l'histoire. En tout cas, c'est un tableau étonnant à beaucoup d'égards qui est un collage, qui est une combinaison et qui est tout entier voué à fabriquer une composition sur le mur avec des éléments qui pris partie par partie sont monochromes. C'était le problème que traitait aussi à sa façon, dès le début des années soixante, Marcia Hafif, dont nous avons montré exhaustivement l'œuvre des années soixante, l'œuvre romaine, comme on dit, et qui a développé dans les années soixante, un type de peinture avant d'arriver au monochrome, un type de peinture en deux couleurs avec une forme, qui préfigure le type de problématique que va développer Floquet, quinze ans plus tard, au milieu des années 80, sauf qu'elle va le faire avec un type d'image, un type de dessin qui n'est pas géométrique même s'il doit à la géométrie sa régularité. En l'occurrence, le tableau que nous montrons là est un tableau tout en angles qui trouve, comme les tableaux de cette époque-là de Marcia Hafif, qui trouve sa détermination dans un motif pré-existant dans le réel. Marcia est la première artiste qui a eu l'intuition que toutes les formes inventables avaient été inventées à l'intérieur du tableau et qu'on ne pouvait plus peindre que des formes déjà peintes et que par conséquent, autant les prélever dans le réel que d'essayer d'en inventer, de croire en inventer. Elle a fait ça quand même tout au début des années soixante, presque vingt ans avant que ce ne soit un fait historique partagé par tous et théorisé par quelques uns. Elle a eu cette intuition qu'elle n'a pas développée parce qu'elle a pris une autre option mais qu'elle a posée clairement. Ce n'est pas ça qui fait histoire, mais c'est quand même intéressant de pointer les intuitions. Je lisais hier sous la plume de Roger Laporte, que bien avant *Les Caves du Vatican* de Gide, il y avait déjà dans *Le Petit Chose* de Daudet, une mise en abîme du livre en train de se faire... Evidemment, il n'y a pas de première fois en littérature, en peinture non plus. Malgré tout il est important de rétablir le génie de l'intuition à défaut de celui de l'inscription historique.

Ce tableau, lui, il est déjà travaillé par l'image, il se sait déjà l'image de, comme le tableau de Stella est plus une image qu'une déduction. On a là quatre pièces qui se regardent deux à deux et qui ont toutes un problème avec l'abstraction, différent, deux qui veulent continuer de l'affirmer, de la réitérer sans fin, deux qui essaient de s'émanciper de ses dogmes. C'est une espèce de chassé-croisé intéressant. Dans la salle suivante, on a quatre pièces à nouveau. C'est très convenu en apparence ce rassemblement puisqu'on a deux tableaux de John Armleder, un tableau d'Olivier Mosset, un tableau d'Helmut Federle, c'était trois amis. Ils ont développé dans les années 80 de nombreuses discussions, dialogues et actions communes, à quoi j'ai ajouté un tableau caractéristique des années 80, un tableau de Peter Halley. Ce sont au fond quatre états possibles de la peinture dans les années 80, vingt ans après ce qui s'énonce au moins dans trois tableaux de la salle précédente, un peu comme Dumas, *Vingt ans après*. Ces tableaux sont tous à maints égards intéressants du point de vue, du fait qu'ils prêtent acte du caractère figuratif de la peinture abstraite, de cette espèce de malédiction ultime de l'abstraction et donc le tableau de Federle, ce sont des rectangles jaunes sur un fond gris, mais si on regarde le cartel, on a comme titre, *Name without M*, et on se rend compte que c'est toutes les

lettres d'Helmut sauf le M qui sont inscrites par ces formes. Donc c'est bien son prénom, c'est le peintre de sa signature et la signature de sa peinture.

Les tableaux, les coulures de John Armleder, c'est la reprise à la fois du geste radical de Morris Louis au début des années soixante, de sa kitschisation par Larry Poons un peu plus tard et c'est cette reprise surkitschisée mais du coup dékitschisée par John et en même temps où l'accent de la dimension performative est mis par rapport à la question de la solution compositionnelle. La question, c'était comment obtenir une forme sans intention, donc on fait couler la peinture, donc c'est la pesanteur qui fait le travail. Et là, j'ai vu John réaliser une pièce de 12 mètres récemment. On voit à quel point John Armleder est issu de la culture Fluxus, et comment cette façon de faire couler la peinture, les vernis et tous ces éléments sur la toile est une performance Fluxus, et que c'est tout aussi important que le résultat, et c'est probablement pour moi plus important que le résultat qui est évidemment dirigé mais comme on joue sur un piano préparé de John Cage. Il y a mille impondérables et il y a une accentuation des impondérables, puisqu'il utilise sciemment des peintures antagonistes, des vernis qui produisent des réactions chimiques de telle sorte qu'on ne peut pas savoir quelles couleurs on aura à la sortie. Et il y a quelque chose de tout à fait important que je n'avais jamais vu dans ces tableaux, c'est qu'il commence à les peindre en haut à gauche et il termine en haut à droite et ça coule, mais au fur et à mesure qu'il peint, ce qui coule coule en partie en bas du tableau, c'est-à-dire par terre et on récupère au fur et à mesure les flaques pour peindre la suite, en sorte que les tableaux de coulure enregistrent aussi l'évolution, le temps de la peinture, par le mélange des couleurs en bas qui se répartissent ensuite. Donc c'est aussi du Process art de ce point de vue et en même temps c'est aussi une façon de matérialiser le temps de production, la distance de production etc. et puis le recyclage, rien ne se perd, tout se vaut et là on est vraiment dans Fluxus. Donc c'est une peinture qui vraiment fait image de moments de la peinture, mais en même temps fait trace d'un processus où au fond la trace n'a pas de sens en tant que destin d'inscription mais en tant que réminiscence d'un processus qui a une certaine autonomie, du fait du recyclage. Et le tableau de Mosset, c'est vraiment un tableau typique de cette époque, beige et gris avec une bande noire horizontale, des couleurs sans grand attrait, comme celles qu'emploie Federle à côté, une partition centrale assez nette mais pas très bien faite non plus, qui n'a rien de la précision obsessionnelle que pourraient avoir les Concrets suisses, ni de l'imprécision lyrique qu'on trouve chez Barnett Newman, par exemple, et puis cette partition verticale de l'homme sublime de Newman, là voici aplatie en ligne d'horizon. Là, on est vraiment dans un tableau qui pivotant de 45° couche l'idéal de la grande peinture américaine. Donc on voit que là, il y a toute une série d'enjeux dans l'image de l'image de la peinture. Et puis la French Theory a fait des ravages aux Etats-Unis, on le sait, et ça donne la peinture de Peter Halley, par exemple, toute entière imprégnée de Foucault, de *Surveiller et punir*, des motifs comme ça, le graphisme du pouvoir ou le pouvoir graphique sur le monde, et ce sont au fond des images de prison ou de réseau par lesquelles la domination s'installe. Alors, avec en plus, sur ce grand tableau de Peter Halley, ces deux carrés blancs, mais traités comme un crépi de pizzeria, qui forment comme l'achèvement décoratif de Kasimir Malevitch, le reste se passant autour de ce balbutiement du *Carré blanc sur fond blanc*, dans la Pizzeria de Kippenberger à Venice. Je ne pense pas qu'il y ait tellement d'humour dans cette peinture, mais elle monumentalise un certain devenir didactique de la peinture, en tout cas qui fait image de préoccupations théoriques notamment.