

Christian Bernard

# Onomastiques\_1

Je crois qu'il y a beaucoup de raisons à cette présence multiple du langage dans le musée, à cette pratique et ce goût de l'onomastique, de la désignation, de l'appellation aussi bien des moments du musée que de ses lieux et peut-être que ça tient pour une part essentielle au fait que pendant trois ans au moins, c'est-à-dire de 1991 à l'ouverture en septembre 1994, ce musée dont la possibilité était extrêmement problématique, douteuse, a été un musée de paroles, c'est-à-dire un musée dont j'ai imaginé le projet en en parlant et dont j'ai rendu, je crois, possible l'avènement par cette production de langage. Il fallait persuader ou convaincre les uns et les autres, ceux qui allaient nous soutenir financièrement, les artistes avec qui nous allions travailler, au-delà d'eux les collectionneurs et d'une façon plus générale le monde de l'art, que ce musée était en train de se faire. Et il s'est fait pendant trois ans comme un objet de langage. C'est probablement la chose la plus étonnante, parce qu'au fond, il n'y a pas eu de programme architectural puisque le bâtiment était là et qu'il y avait simplement à l'aménager, et j'ai donc cherché à l'aménager autour des œuvres et autour des propositions des artistes. Un des premiers fils que j'ai tirés consistait à consulter un certain nombre d'artistes dont j'admirais le travail avec qui pour certains j'avais déjà travaillé quand je dirigeais la Villa Arson, par exemple, et la question que je leur posais, était celle de savoir ce que pourrait être pour eux la dernière salle idéale, à supposer que l'heure de leur disparition leur soit connue, comment imaginaient-ils, pour un musée, une ultime salle qui aurait valeur testamentaire et qui vaudrait pour toute leur œuvre. C'est une question brutale, mais ça a été une question décisive pour moi, parce que ce musée imaginaire, ce musée que nous imaginions progressivement en élargissant le cercle de ceux qui y seraient associés, devait se cristalliser sur l'imaginaire du musée d'un certain nombre d'artistes, et plus largement sur une analyse des apories ou des contradictions ou des problèmes que rencontraient l'idée et la réalité de musée dans cette époque de la première moitié des années 90. Les réponses se sont faites de façon extrêmement différente d'un artiste à l'autre et pour citer Franz Erhard Walther, qui est l'un des premiers à avoir répondu à cette question de la dernière salle, question qui tenait en partie à lui, au sens où j'avais été frappé à la Kunsthalle de Hambourg, par le fait que cet artiste, qui est certainement le plus important des artistes de Hambourg, y disposait d'une salle largement permanente que je trouvais intéressante et en même temps insuffisante. J'ai donc demandé à Franz Erhard d'imaginer autrement, dans des conditions qui n'étaient pas celles d'une transaction financière mais d'un dépôt, ce que pourrait être à ses yeux la dernière salle idéale et la réponse de Walther a été pour moi proprement sidérante, parce qu'il a choisi dans son œuvre, dans ce qu'il conservait de son œuvre, – et de ce point de vue il a su conserver tout au long du développement de son travail des œuvres significatives lui permettant d'en rendre compte. Il a fait le choix d'un vaste ensemble de pièces datant de 1961 à 1972, grosso modo les dix premières années de son travail d'artiste, quand il rentre des États-Unis ayant fini ses études en Allemagne et que véritablement il pose les bases de son travail en quittant le tableau jusqu'au moment où l'essentiel des éléments constitutifs de son œuvre sont mis en place, à partir de quoi l'histoire ultérieure n'est que la déclinaison, le déploiement, le traitement en rebonds de ce qui est noué pendant cette grande première décennie. Ce choix qu'il opère est extrêmement précis et constitue très objectivement comme un

résumé de l'essentiel de son travail, ce qui constitue une sorte d'aveu extraordinaire qui consiste à réduire son œuvre à ses prémices, très fortes, surtout dans la chronologie propre qui est la leur et dans l'époque où cette chronologie se met en place, mais enfin nous avons une dernière salle qui au fond était aussi une première salle.

Quand j'ai posé la question de la dernière salle à Claudio Parmiggiani dont j'étais plus proche, très vite Claudio a imaginé une œuvre tout à fait particulière, très différente sur le plan formel et plastique de tout ce qu'il avait fait et montré. Il existait certes dans son atelier de la Via Po à Turin, deux toiles sur châssis recouvertes d'empreintes de main, mais même dans l'atelier cela paraissait excentrique, étranger à son travail et aux moyens plastiques dans lesquels il s'était formulé dans la mesure où depuis le milieu des années soixante, il n'avait plus fait un seul tableau tout en utilisant parfois des tableaux mais comme des socles, pas pour y peindre des motifs ou des partitions. Donc ces deux tableaux étaient saugrenus dans son atelier, aussi d'ailleurs sur le plan chromatique. Mais c'est de ces deux tableaux qu'est partie l'idée de *La Crypte*. Au-delà de ce ça, l'idée de la crypte, c'était l'idée d'une dernière salle possible mais aussi d'une première salle pour le musée. Et effectivement, c'est la première salle que nous ayons installée et nous l'avons installée bien avant, un mois ou deux avant que les premières œuvres n'arrivent au musée pour y être présentées. Elle a longtemps été dans cette période de gestation finale du musée, la seule salle déjà là et en même temps, c'est la salle, de toutes les salles du musée, la plus dérobée ou secrète. Elle a été conçue dans ses accès, puisqu'il faut passer deux seuils pour y entrer, pour ne pas attirer spontanément, immédiatement et facilement l'attention du visiteur, pour au contraire être disponible sans afficher sa disponibilité. Il est vrai que beaucoup de visiteurs passent à côté de cette salle, ce qui est tout à fait l'intention de Parmiggiani. Mais très vite cette salle a connu une grande attention et la rumeur publique en a indiqué le chemin malgré la discrétion de son accès. Cette salle est une crypte et par définition relativement cachée. C'est une salle entièrement peinte en noir, plongée dans la pénombre, et entièrement recouverte, après cette couche de nuit, d'empreintes de main jaune, rouge et orange, qui sont les mains de Parmiggiani. Ce n'est presque pas une œuvre de Parmiggiani, au sens où on n'y reconnaît pas son lexique formel et où, à l'inverse, le motif de l'empreinte de main, l'empreinte positive, par opposition à l'empreinte négative des toutes premières présences pariétales du passage de l'homme sur cette terre, c'est un motif qui appartient à tout le monde et qui signifie quelque chose, non pas une origine, mais un commencement datable de l'idée d'art, non pas de l'idée d'art dans son champ esthétique mais de l'idée d'art au sens où ce que toujours déjà indique un geste de ce type, c'est un « J'ai été là », et finalement toutes les œuvres de toute l'histoire peuvent se réduire à cet énoncé : Quelqu'un à un moment de l'espace-temps de notre histoire humaine a éprouvé le besoin de signifier qu'il a été là. Au moment où il y a, vivant sur cette terre, autant d'hommes qui ont été vécu précédemment sur cette terre, cette bulle de nuit condense allégoriquement l'humanité qui nous précède et sur la poussière de laquelle nous marchons. La référence de Parmiggiani pour cette œuvre c'est en fait *Le Cri* de Munch, c'est à cette œuvre qu'il faisait toujours allusion quand il parlait de cette crypte et quand il la peignait, chaque main pour lui étant comme un des cris dans la nuit des temps qui nous parviennent, et ce sont les seules qui nous parviennent à ce point individualisées que ces traces que constituent les œuvres de passage de personnes sur une petite unité de temps. Une nuit étoilée, des mains symboliques de l'humanité qui ne cessent de s'adresser à nous d'aussi loin que possible et d'adresser cette chose fondamentale qui est la main comme signe et non plus comme outil ou comme arme, c'est-à-dire la main qui fonde le langage. Ouverte dans le réel ou dans l'empreinte, elle postule une

altérité comparable, elle constitue une reconnaissance d'autrui, elle indique le fondement d'un lien social possible. C'est vraiment une dernière salle où l'artiste s'engloutit dans l'anonymat de tous ceux qui ont fait un geste au nom de ce qui ne se nommait pas art mais de ce que nous n'avons pas d'autre mot pour dire et qui ne fait pas démonstration de son savoir-faire mais au contraire se range dans le générique.

Le troisième artiste à qui j'ai posé la question de la dernière salle, c'est Philippe Thomas et la question était bien plus terrible dans la mesure où Philippe Thomas était en train de mourir du sida et lui savait sa mort certaine et proche. Il avait commencé à prendre ses dispositions à l'égard de sa disparition et donc de l'interruption de son œuvre, puisque l'entité sous laquelle il agissait depuis dix ans et qui était une agence, *L'Agence les ready-made appartiennent à tout le monde*, ouverte dans la première moitié des années 80, il avait décidé de la fermer et de faire de la fermeture de cette agence sa dernière exposition. C'est à Lucerne qu'il a fermé *L'Agence les ready-made appartiennent à tout le monde*, dans un dispositif très particulier et au fond il avait dit son dernier mot et de façon très catégorique. Quand je suis allé voir Philippe Thomas qui était un artiste que j'admirais énormément mais avec qui je n'avais jamais travaillé auparavant, je suis allé le voir pour lui exposer ce musée de paroles et lui dire que je souhaitais l'associer à ce musée de paroles et que mon rêve était qu'il ferme une ultime fois son agence et rassemble au musée dans une réelle dernière salle tout ce qu'il souhaitait rassembler de son œuvre et que nous pourrions l'aider à rassembler et c'est ainsi qu'en septembre 1994, quelques mois avant son décès, Philippe Thomas a réinstallé cette fermeture d'agence ou cette agence à l'état de finale au Mamco, en utilisant deux salles, l'une qu'il définissait comme un show-room et l'autre qu'il définissait comme un storage, un entrepôt, une arrière-boutique ou un back-room. Nous avons rassemblé au-delà de ce qui figurait déjà dans l'exposition de Lucerne, beaucoup d'autres œuvres qui tantôt apparaissent ou peuvent apparaître dans le show-room, tantôt sont à l'état de dépôt dans l'entrepôt et nous avons parlé avec Philippe Thomas de notre responsabilité après sa mort et Philippe Thomas nous a donné un certain nombre d'indications pour pouvoir continuer à travailler avec ces deux salles, sans que la mort les fige et donc tout au long des années suivantes, nous avons régulièrement procédé à des modifications en nous inspirant des indications données par Philippe Thomas.

Voilà trois exemples et dans ces trois exemples, il y a au moins deux types, il y a le type de la crypte qui est l'idée d'une salle cachée, mais en même temps d'une salle qui est une acmé d'une certaine vocation de l'œuvre, – appelons ça la vocation spirituelle de l'œuvre, même si le mot n'est pas forcément juste –, en tout cas une vocation qui passe par une révocation du sensible, ce que symbolise l'obscurité à laquelle il faut s'accommoder, la crypte qui est un item unique dans la structure du musée, et puis avec Walther ou Philippe Thomas, nous avons un autre type qui est le dépôt, dépôt d'œuvres. Un musée, c'est un dépôt d'œuvres, mais une œuvre qui se pense comme dépôt de soi, comme son propre dépôt et comme l'exposition de son dépôt, c'est une œuvre qui parle évidemment de la vie et de la mort et du statut changeant de l'œuvre pour ne dire que ça maintenant.