

Christian Bernard

## Onomastiques\_2

Dans une idée semblable, je me suis adressé à Claude Rutault en lui demandant ce qu'il proposerait au musée qui permette de disposer d'une salle permanente rendant compte de son travail et la réponse de Claude Rutault a été également celle d'un dépôt où figure l'inventaire de l'ensemble des *Définitions-méthodes*, c'est-à-dire des descriptifs qui constituent autant d'œuvres possibles s'ils sont fidèlement actualisés. Nous avons un troisième dépôt qui nous permettait de posséder la totalité de son œuvre à la fois sur le plan conceptuel et sur le plan de sa translation physique dans un ensemble de toiles monochromes qui valent pour chacune des définitions-méthodes de son travail. L'agence de Philippe Thomas récapitule l'essentiel de son travail et nous y avons, toutes les années suivantes, tout ce que nous pouvions y ajouter et l'inventaire de Claude Rutault est véritablement l'inventaire de toute son œuvre y compris des œuvres qu'il a soustraites à son œuvre. Il y a 17 toiles peintes en orange dans cet espace qui portent la couleur de leur dernière actualisation et qui correspondent à des définitions-méthodes qu'il a retranchées de son œuvre, car les œuvres se développent aussi par soustraction, en tout cas certains types d'œuvres peuvent se développer par soustraction, – Rutault n'est pas le seul dans ce cas.

La crypte, la forme du dépôt ou le type du dépôt, l'idée était que le musée présente différentes modalités ou types de lieux pour l'art ou de lieux de l'art. Une autre de ces modalités fondamentales c'est l'atelier, qui a longtemps été un espace de production, séparé du lieu de monstration, mais qui a aussi toujours été un lieu de monstration. On venait à l'atelier voir les œuvres qu'on voulait acquérir, qu'on voulait commander, dont on voulait commander des copies. L'atelier a toujours été un des lieux de l'exposition de l'art, plus ou moins, et puis la modernité venant, l'atelier a pu être vraiment cristallisé comme un lieu décisif de la monstration, on en a déjà l'indice majeur dans le musée Gustave Moreau qui était aussi l'atelier de Gustave Moreau. Plus tard, à New York, à Soho, dans les années soixante, les lofts étaient des lieux de vie plus ou moins clandestins, des lieux de travail et des lieux d'exposition et beaucoup d'œuvres sont indissociables physiquement de ces lieux d'atelier et en tout cas thématiquement de la structure des ateliers.

Il y a un artiste avec qui je travaillais chez qui, je pense, que l'atelier est l'espace décisif de son œuvre. C'est Sarkis et donc j'ai demandé à Sarkis de transférer son atelier au musée. Je pensais bien qu'il n'accepterait pas mais je voulais nouer avec lui une relation sur la base de l'espace de l'atelier et du rôle que tous les objets, matériaux, icônes qu'il utilise dans son travail, jouent spécifiquement dans l'atelier dont je pense qu'il est l'espace idéal de son œuvre et que toutes ses expositions ne sont que des extensions éphémères et dilatées de ce qui est condensé dans l'atelier. Sarkis a à la fois refusé et accepté, refusé de transférer l'atelier réel, ce qui aurait posé d'innombrables problèmes, pas forcément insurmontables d'ailleurs, mais il a proposé un atelier de voyage vers lequel il voyagerait régulièrement. Nous avons installé son atelier selon les indications qu'il a données et depuis l'ouverture du musée, il y vient une, deux, trois fois par an, jamais moins d'une, souvent trois. Il s'y enferme et il y travaille. Il en modifie la configuration chaque fois. C'est un vrai atelier où il travaille pas seulement pour l'atelier – il en modifie la présentation, il y ajoute des choses, il en retranche –

mais c'est aussi un lieu où il vient travailler en vue d'autres œuvres extérieures au musée. C'est un espace qui émet aussi au-delà du musée : l'atelier comme un autre lieu de l'art et pour l'art.

Un étudiant, un jeune artiste qui a cristallisé véritablement son travail sous la conduite de Sarkis, c'est Gérard Collin-Thiébaud. Dans le même esprit, mais s'agissant d'un autre travail, d'une autre génération, avec toutes sortes de variantes, nous lui avons proposé d'installer aussi un atelier pour son travail, dans le musée, et si l'atelier de Sarkis s'appelle L'Atelier depuis 1938, c'est-à-dire 1938, date de naissance de Sarkis + 10 000 ans, date de l'espace symbolique par rapport auquel qu'il travaille et qui lui fait ressource, l'atelier de Collin-Thiébaud, en bon parricide s'appelle L'Atelier d'aujourd'hui, celui qui affecterait d'être sans mémoire. C'est évidemment une ironie. Et là encore, contractuellement, comme avec Sarkis, Collin-Thiébaud vient travailler dans l'espace qui lui est imparti et en modifie régulièrement l'aspect avec notre concours. On pourrait développer ça plus longtemps mais c'était l'idée de la topologie fondatrice du musée. À L'Appartement de Ghislain Mollet-Viéville, que nous avons reconstitué parce qu'il constituait lui aussi un type de lieu pour l'art, très particulier, puisqu'il était très marqué par sa dimension domestique, mais en même temps il était aussi un lieu public, un espace public et un espace commercial. On était à la fois dans la galerie et dans l'appartement avec l'appartement de Ghislain Mollet-Viéville, et donc deux types se croisent dans cet espace. Alors de la même façon qu'il fallait dialectiser l'atelier de Sarkis par celui de Collin-Thiébaud, c'est-à-dire avoir deux variantes partiellement antagonistes, de la même façon, l'appartement de Ghislain qui est un manifeste des années 70 s'est trouvé dialectisé par sa variante des années 80-90 dans Le Cabinet d'amateur de Yoon Ja et Paul Devautour qui a pris la forme d'un studio, avec tout le mobilier nécessaire à un jeune couple de collectionneurs ; en sorte que le musée était habité par différents acteurs qui ne cessaient et qui ne cessent encore pour certains d'entre eux, d'en modifier l'aspect et en même temps déclinaient toutes sortes de types de lieux, donc il était non seulement un musée de musée d'artistes, puisque chaque fois c'était des réponses des artistes à la question du musée, mais il était aussi un musée des types de lieux pour l'art. Ces structures différenciées ont été constitutives d'une topologie plus complexe, sans doute un peu didactique mais en même temps très fortement poétique, au sens où elles faisaient se côtoyer des univers extrêmement denses et qui affirmaient leur unicité, leur relative autonomie et le travail des salles intermédiaires, c'était aussi le travail de fabriquer des médiations.