

Christian Bernard

Procédés d'exposer_1

L'idée qu'on se fait d'ordinaire du musée, c'est qu'il conserve des objets. Le problème du musée d'art contemporain c'est qu'il n'a de toute façon pas seulement à faire qu'à des objets mais à des dispositions, des dispositifs, des attitudes, des idées, à toutes sortes de choses qui élargissent au minimum ou subvertissent la catégorie d'objets. Et puis à se focaliser sur l'idée d'objet, le musée perd de vue l'espace entre les objets qui est le lieu même de son travail et la condition de possibilité de son travail. J'ai essayé de travailler l'idée de ce musée comme devant produire et conserver des situations expositionnelles et dans leur enchaînement de conserver aussi des souvenirs, de conserver des fantômes de ces circonstances d'apparition des œuvres. C'est le rôle que jouent les salles dans leur identification, dans leur nom, elles sont chaque fois le théâtre d'une série d'apparitions et on travaille toujours avec les fantômes qui ont précédé dans cette salle ce qu'on va ensuite et à présent y disposer. Ça peut être très simple, le même tableau peut se retrouver au même endroit, longtemps après. Et il va forcément faire souvenir du fait qu'il a déjà été là, il va développer la photographie mémorielle par sa réapparition. Mais sa réapparition, elle, est dissemblable parce que ce n'est ni le même homme ni le même moment qui la constatent, mais aussi parce que le contexte en a été modifié. Et ce principe d'évolution qui charrie du souvenir et travaille avec ce matériau et pas seulement avec le matériau nouveau ou le matériau prétendument purement présent ou purement actuel est le lieu même de notre activité. Et de ce point de vue, le musée doit non seulement s'exposer comme musée, c'est-à-dire comme appareil d'exposition, mais exposer l'exposition comme le médium de son activité et il est donc confronté à la question de la réversibilité de l'exposition, comme pour le spectacle vivant, quand le rideau tombe une dernière fois sur une mise en scène, c'en est terminé. On va peut-être remonter la même pièce, le même *Hamlet*. Mais ce ne sera pas le même *Hamlet*, ce sera une autre mise en scène, une autre traduction, d'autres comédiens, d'autres éclairages, d'autres costumes, d'autres décors... Mais ce sera le même *Hamlet* quand même. L'exposition, c'est ça, c'est du décor, du costume, des objets, des acteurs, du texte etc. J'ai donc imaginé d'être aussi le conservatoire de nos propres procédures et de les remettre en jeu, comme le même metteur en scène va remettre en scène la même pièce quelque temps plus tard en conservant peut-être les idées fondamentales qui avaient présidé à la première mise en scène mais en les faisant évoluer et en modifiant d'autres paramètres, ce ne sont pas forcément les mêmes acteurs etc. On a développé et on développe régulièrement des *revivals* de nos expositions, mais cette fois ou presque toujours sur un mode fragmentaire. Il ne s'agit de refaire littéralement ni en totalité un dispositif expositionnel qui avait été testé, mais de le réemployer fragmentairement en modifiant certaines données de telle sorte qu'on est en situation de vérifier sa pertinence ou d'aller au bout de sa possibilité et aller au bout de sa possibilité, c'est généralement le pousser dans ses derniers retranchements, c'est-à-dire probablement franchir une ligne symbolique au-delà de laquelle quelque chose est un peu exaspérée, exacerbée, exagérée, et l'exagération met en perspective ironique ce qui a été présenté la première fois. C'est une série de propositions qu'on a appelée *Replay*, *Répertoire*, et travailler avec les expositions antérieures comme des éléments d'un répertoire qu'on remet en jeu. Et cette remise en jeu est généralement fragmentaire, généralement exagérée, et produit des effets de tension que ne

produisaient pas nécessairement les premières présentations. Généralement aussi, des artistes sont associés à ce processus et pas simplement à travers les œuvres qu'on présente mais aussi à travers les formes de la disposition, – on dit le *display*, la mise en jeu – et notamment les murs peints, ou les papiers peints qui proposent un fond à la disposition, par exemple, des tableaux ou des photos. C'est ainsi, par exemple, que différentes expositions se sont enchaînées avec des rebondissements que nous n'avions ni programmés, ni finalement anticipés et que les circonstances ont rendu souhaitables en tout cas à nos yeux. On avait commencé, je l'ai déjà évoqué, avec l'exposition Paso Doble, qui consistait effectivement à confronter salle pas salle toujours Claude Rutault à un autre artiste, mais ça avait déjà pour effet qu'un ou deux murs de chaque salle étaient peints en monochrome rouge, les autres restant blancs pour accueillir les œuvres des autres artistes. De Paso Doble, on est passé quelque temps plus tard, à une exposition réalisée hors de nos murs et qui s'appelait Formes du simple et qui était présentée à la Villa du parc à Annemasse, et qui présentait des objets de nos collections, tableaux et sculptures, qui toutes, à titre ou à un autre, pouvaient indexer l'idée de simple ou de simplicité, mais évidemment c'est une idée complexe, et les formes prises par l'idée de simplicité à travers ces différentes œuvres étaient très différentes les unes des autres. Exposer cela seulement sans autre dispositif d'exposition que l'alignement de ces objets aurait probablement été exagérément didactique et ennuyeux. Dans cette Villa du parc, nous avons proposé à Daniel Walravens, qui est un peintre, de réaliser des mises en couleurs des murs, qui sont un aspect de son véritable travail, peindre à l'échelle du mur des monochromes et il avait adopté un dispositif qui consistait à proposer une couleur pour trois murs et une autre couleur pour le quatrième mur, qui était la couleur dominante de la salle suivante et ainsi de suite, les salles s'enchaînaient comme des dominos, avec deux couleurs, une mineure et une majeure, la mineure devenant la majeure de la salle suivante, et ainsi toute la villa, salle après salle, était une œuvre de Walravens avec des déterminations très fortes, que définissaient les relations colorées qu'il proposait. Par ailleurs, une salle proposait un mur qui récapitulait toutes les teintes utilisées dans l'ensemble de la villa. Après quoi, l'œuvre accomplie, j'ai pu disposer les éléments de notre collection, peintures et sculptures, de façon toute différente dans l'espace parce que la couleur proposait des contraintes ou en tout cas des données qui interagissaient très fortement avec les pièces présentées. Parfois, mes choix ont été des choix d'assortiment mimétique, ton sur ton, parfois au contraire des options de stridence désagréable, ce qui modifiait l'espace-corps des œuvres, tantôt tendant à se confondre au mur, à la façon des œuvres de Rutault, tantôt restant en suspens devant le mur, du fait de la violence de l'antagonisme coloré, du contraste coloré. Et cette exposition dont le fonds était didactique, et c'était bien l'intention à la Villa du parc, du fait du contexte que ce petit centre d'art représentait, mais le résultat effaçait tout ce qu'il y a d'artificiel dans l'énoncé didactique et proposait une activation des œuvres dans des champs colorés. Plus tard, avec le même artiste, et donc avec le même type de processus, on a proposé une exposition, cette fois dans le musée et qui s'appelait L'Hypothèse du tableau volé, et qui sur sept ou huit salles, faisait apparaître toute une série d'œuvres que nous possédions ou qui avaient été conçues et créées pour cette exposition, et qui toutes parlaient de quelque chose qui viendrait après le tableau ou à côté du tableau mais dont le tableau serait l'horizon absent-présent, en sorte qu'il n'y avait pas un seul tableau dans cette exposition mais que le tableau était omniprésent comme problématique dans cette exposition. Et là aussi les murs avaient été mis en couleurs, de façon tout à fait différente de la Villa du parc, par Daniel Walravens. Cette exposition, à son tour, a engendré – je crois beaucoup à ce qu'on appelle communément les transferts de technologie, on conserve certains aspects d'un processus, puis on les réemploie et ainsi de suite les choses s'enchaînent comme

marabout bout de ficelle – et un jour, nous présentions une exposition de Sherrie Levine, en complément des salles permanentes que le musée lui consacre presque toujours et à la suite d'un malentendu avec un partenaire, un musée allemand, on a dû se rendre compte qu'il fallait décrocher l'exposition de toute urgence parce qu'elle partait en Allemagne et il restait en fait encore un mois avant que la séquence ne se termine, donc nous ne pouvions pas refuser de confier les œuvres à notre partenaire, et il était assez humiliant et inimaginable de laisser les salles vides. Nous étions en mai 1998, c'était le mois où l'on commémorait partout et sous toutes les formes Mai 68. Le lundi où nous avons tout décroché, il fallait en même temps trouver une solution intéressante pour occuper ces salles soudain vides. L'actualité m'a donné à penser que mai 68, nous allions le commémorer à notre façon. C'était impératif. Avec mes collègues, nous avons regardé dans notre fonds, ce que nous avons qui puisse avoir une relation avec Mai 68. Nous avons déjà un lot d'affiches de mai 68 et un certain nombre d'œuvres qui dataient de l'époque et qui avaient un fort contenu politique et on avait d'autres œuvres postérieures, à contenu politique explicite dont pour une part on pouvait penser qu'elles appartenaient à cette série initiée dans l'époque 1967-70. Cet ensemble de choses très diverses et que nous n'aurions jamais songé à mettre ensemble pour faire une exposition thématique qui était vraiment tout le contraire de ce que nous développons, cet ensemble de choses, très fier de les avoir sous la main, je me suis vite rendu compte que je ne trouverai pas moi de solution pour les présenter et j'avais peur de faire une exposition de MJC, une exposition documentaire. Et je me suis dit : qui peut nous aider à trouver la manière de les mettre ensemble, et ce ne pouvait être qu'un artiste, et on a évidemment pensé à un artiste, proche de nous, qui vit à Genève, Fabrice Gygi et dont le travail comporte une dimension politique évidente et ferme. J'ai donc appelé Fabrice Gygi le lundi, en lui disant, j'ai deux grandes salles soudain vides, j'ai des œuvres que j'aimerais y mettre, mais je crois qu'il n'y a que toi qui peux les y mettre. Il a aussitôt accepté et en 48 heures, il a fait cet accrochage avec nous, et ça a donné une exposition qui s'appelait Ce qu'il te plaît, parce qu'évidemment en mai, fais ce qu'il te plaît... et c'est ce qu'il lui plaisait de faire avec les éléments qu'on lui fournissait, et c'était surtout réussi parce qu'il a adopté des solutions d'accrochage qu'en aucun cas je n'aurais imaginé, mais surtout qu'en aucun cas je ne me serais autorisé parce que là il y avait une part de décision artistique qui est au-delà de ma limite déontologique et en même temps, c'était très efficace, très réussi et tout à fait respectueux des œuvres, mais disons qu'il y avait des choix d'organisation, de mises en espace qui n'avaient de validité que parce qu'elles étaient décidées par un artiste, dont ça exprimait le sens plastique du monde. Si j'avais essayé d'aller dans cette direction, je n'aurais pas eu l'efficacité qu'il avait, c'est sûr. On avait cette exposition de transition, ce bouche-trou, fait avec beaucoup de bonne humeur par un artiste qui a compris le problème et qui nous a aidé à le résoudre et ça veut aussi dire beaucoup de l'importance de l'improvisation et de la solidarité dans le fonctionnement d'un musée, d'un musée comme le nôtre où beaucoup est improvisé, où beaucoup accueille l'improvisation bien au-delà de ce que le résultat donne à penser. Projeter dans l'imagination ce qu'il va falloir mettre en place, c'est un exercice souvent très artificiel, donc je m'efforce d'imaginer jusqu'à un certain point, de telle sorte que tout ce qui n'est pas encore anticipé va devoir l'être dans le processus-même de la mise en place et donc va disposer d'une énergie spécifique et d'une intuition de l'instant qu'aucune imagination du type de la mienne n'est capable de projeter. Je crois que l'urgence est aussi un moteur qui démultiplie les facultés d'imagination. Quand on écrit un article dans la *dead line*, il n'est pas forcément plus mauvais. En même temps, j'ai trouvé que l'expérience n'était peut-être pas allée aussi loin qu'on aurait pu, si par exemple, on avait eu plus d'espace et puis qu'en même temps, cela permettait de mettre ensemble des œuvres, qu'autrement je ne voyais pas comment de façon suffisamment

intéressante qu'on puisse les faire tenir ensemble, et c'est ainsi qu'ensuite on a refait quatre fois Fais ce qu'il te plaît, avec toutes sortes de variantes mais en conservant toujours des éléments du protocole initial et voilà une exposition qui n'était pas prévue, qui n'entrait pas du tout dans notre grand programme et qui d'un seul coup est devenue une exposition qui a presque eu une vie autonome au sein du programme et qui a rebondi quatre fois, prenant chaque fois plus d'ampleur. Maintenant c'est terminé, je pense qu'on a épuisé la capacité de travailler sur cette ligne en tout cas pour un moment.

