

Christian Bernard

Procédés d'exposer_2

Un autre exemple d'exposition qui a eu des rebondissements et qui a trouvé son point de départ dans une difficulté : Oh cet écho ! (Duchampiana). Au fil des années on a accumulé toutes sortes de pièces, petites, moyennes, parfois très belles et intéressantes parfois plus anecdotiques qui toutes ont une relation directe ou indirecte, mais quand même pas très indirecte avec Marcel Duchamp, qui toutes ont Duchamp dans le collimateur. Et au fil des années, je me disais il faudra bien qu'un jour je mette ensemble tout cela ensemble pour le montrer, parce que c'est aussi un aspect de notre activité que nos visiteurs ne connaissent pas, la réunion de ces différents objets, et un beau jour le moment vient où je me dis, ça y est, on va le faire, il y a une salle qui est disponible, pas trop grande mais qui doit être suffisante et je vais me faire plaisir à sortir ces choses. Mes collaborateurs rapportent ces objets des réserves, les monteurs, la régie les disposent dans la salle et je dis, très confiant, ça va aller tout seul. Je descends dans la salle pour définir l'accrochage, et je me rends assez vite compte que je ne m'en sortirais pas, que je ne vois pas de solution, en tout cas que toutes les solutions qui se présentent, se délitent aussi vite que j'essaie d'y croire. Et ce n'est pas très agréable d'être dans l'embarras et surtout pas agréable pour les gens avec qui vous travaillez et qui attendent vos décisions pour travailler, ce sentiment de mettre des gens au chômage technique du fait de son impuissance est assez pénible. Au bout d'une demi-heure, je déclare forfait, je dis : je n'y arrive pas, je vais réfléchir, passez à autre chose, on se retrouve demain à la même heure, j'aurai sûrement trouvé une solution. Le lendemain, mais entre temps, je fais d'autres choses, c'est la vie erratique du directeur de musée. Le lendemain, je redescends à l'heure convenue dans la salle en me demandant au fond qu'est-ce que je pourrais trouver ce que je n'ai pas imaginé hier et qui cette fois permettrait à l'accrochage de s'accomplir. Et je retourne à nouveau les possibilités, je teste deux trois choses, on bouge les pièces et au bout d'une demi-heure, même conclusion que la veille et je me dis : ça ne va pas aller. Il n'y a rien de pire que de faire accrocher des pièces et deux jours après de les faire décrocher parce qu'on est sûr que ce n'est pas bien. Il ne faut pas abuser du travail des autres, et donc c'était un vendredi et je leur dis, ça ne va toujours pas, on va peut-être renoncer à faire ça, je n'ai pas d'idée convaincante, passez à autre chose et lundi matin, on prendra une décision définitive. Le week-end se passe, je fais d'autres choses, et en arrivant au musée, je n'avais toujours pas de solution et à ce moment-là, je me souviens d'une exposition tout à fait majeure à mes yeux qui avait été réalisée au Moca de Los Angeles, par John Cage, en fait c'était peu de mois après la mort de John Cage et c'était une grande exposition qui avait un caractère rétrospectif et démonstratif que John Cage avait entièrement prévue avant de mourir, et c'était au fond sa première très grande exposition institutionnelle et en même temps sa première exposition posthume. Et j'ai eu la chance d'être en Californie à ce moment-là et de pouvoir la voir. Et je ne vais pas raconter maintenant cette exposition, si extraordinaire, mais au principe de cette exposition, il y avait simplement ceci pour les trois salles qu'elle occupait, certes de très grandes salles pour deux d'entre elles, que toutes les œuvres y étaient accrochées selon les prescriptions d'un programme informatique aléatoire. Dans la très grande salle qui était le lieu principal de l'exposition était disposées sur un périmètre au sol, enfermées, les sculptures de la collection, et sur un autre périmètre au sol, mais sur des grilles, les peintures de la

collection, et chaque matin, l'ordinateur définissait un programme de disposition des sculptures et d'accrochage des peintures aléatoire et la journée se passait à accrocher et le soir quand c'était terminé, eh bien ça allait continuer le lendemain autrement. On voyait donc cet accrochage en continu pénélope. Et je dois dire cela extraordinaire dans le concept, ensuite dans le fait que c'est une exposition qui est constamment en train de se faire et se défaire sous les yeux du visiteur, et surtout par les effets de rencontre que produit le hasard, qui permettait de sortir des choses majeures et mineures en même temps et puis de juxtaposer la carpe et le lapin et c'était parfois inaudible et parfois incroyablement loquace, polyphonique par endroit, cacophonique par endroits mais toujours tendu, toujours nouveau. Je me suis dit, voilà, voulant rendre hommage à Duchamp, on va rendre hommage à John Cage, ce qui allait tout seul et on a pris la pièce la plus grande du lot et on a défini autant de cases dans la salle qui puissent contenir cette pièce, on a donné un numéro à chaque case, un numéro à chaque pièce et on a tiré au hasard la case de chaque pièce. Et puis dans l'espace qui restait vacant, on a mis tous les cartels en ligne, dans l'ordre d'apparition de gauche à droite des pièces, de haut en bas, c'était extraordinaire, c'était d'abord totalement nouveau et donc totalement dissemblable de tous les autres processus, et donc on regardait ça avec infiniment plus d'attention puisque là les codes étaient à reconstruire et c'était tout à fait dans l'esprit de Duchamp et les choses les plus hétérogènes trouvaient là le théâtre de leur contiguïté naturelle, en tout cas, légitime. Donc, quelques années plus tard, on a refait exactement selon le même protocole cette exposition en y ajoutant des pièces qui avaient rejoint cette petite série dans notre collection, d'une part, et d'autre part je ne voulais pas reconduire la teinte grise appliquée au mur dans la première version et qui était un choix tout à fait basique de création d'une ambiance colorée et j'ai demandé à Francis Baudevin s'il voulait bien définir une couleur pour le mur qui ait une relation avec ces éléments de patrimoine disposés ainsi au hasard et Francis Baudevin a choisi ce brun spécifique de la Fnac, la couleur qui définit le logo de la Fnac, qui est vraiment très laid, un brun jaunâtre, – un ocre. Il y a quelque chose d'assez désagréable dans cette couleur qui depuis trente ans définit la diffusion industrielle de la culture, qui indexe quelque chose comme un autre du musée et de l'utiliser comme fond était vraiment très efficace et produisait une dégradation esthétique tout à fait utile à la proposition. Formes du simple, que j'évoquais tout à l'heure, a fait l'objet d'une reprise, d'un replay, en face du replay ou de la reprise d'une autre exposition que nous avons appelée La Comédie humaine, et qui réunissait un ensemble d'œuvres essentiellement photographiques des années 68-78, qui mettaient toutes en scène l'artiste dans ses œuvres, qu'il s'agisse d'Urs Luthi, de Le Gac, de Boltanski, d'Annette Messager, de Jürgen Klauke, de Johannes Blume. Vraiment les réunir, si dissemblables que soient ces artistes, il y a bien eu un moment où l'artiste est devenu le truchement visuel de son travail, et où la photographie a permis cette mise en scène, même si les objectifs étaient différents. Mais ça avait un grand air de famille et la Comédie humaine, c'était chaque fois une comédie de l'artiste se mettant en scène lui-même. Et cette exposition à partir de nos collections, l'idée a été d'en faire un *replay* en même temps que celui de Formes du simple, dans la même salle. D'un côté des objets abstraits, de l'autre des photographies figuratives, plutôt en noir et blanc d'un côté, et très colorées de l'autre. Deux types d'univers plastiques, esthétiques et artistiques qui n'avaient aucune communauté visuelle et a fortiori théorique. Et j'ai demandé à Francis Baudevin de proposer une mise en couleur du mur sur lequel on allait re-proposer La Comédie humaine sous une forme comprimée, et il a choisi des bandes de couleurs jaunes et roses superposées qui formaient comme un grand mur peint de bandes horizontales évoquant la peinture abstraite américaine du début des années soixante, disons un Kenneth Noland gonflé, en fait c'est un motif qu'il a trouvé sur l'emballage des millefeuilles de la Migros qu'il

a agrandi à l'échelle du mur, très respectueux des proportions et des tons. L'idée de millefeuilles était très juste pour un accrochage qui était lui-même sur plusieurs lignes superposées, pour faire tenir le maximum d'images sur le mur. Et je cherchais quelle solution, pour, non pas reconduire la participation de Daniel Walravens à Formes du simple 2, mais quelque chose d'autre, qui justement peut-être décale, exagère ou exaspère ce qui avait été testé à Annemasse. Sur ces entrefaites, je reçois un rouleau de papier peint que m'adresse Stéphane Magnin avec lequel nous avons à plusieurs reprises travaillé et Stéphane me dit : « Je t'envoie un papier peint que j'ai tiré récemment, si tu en as l'usage, n'hésite pas. » Et ce papier peint, très pop, jouant des motifs des années 70, mais structurés en gris op art un peu pop art et très daté dans l'esthétique, comme on fait quand on recycle à vingt ans de distance des indices d'un passé qui se croit encore présent, ce papier peint m'offrait une grille où accrocher les tableaux. On a déployé le papier peint sur le mur et on a accroché les tableaux comme on les aurait accrochés dans une réserve sur des grilles. C'était à la fois la réserve des tableaux dans notre réserve et c'était la mise en réserve de l'exposition Formes du simple, sur un papier peint d'un artiste qui avait proposé un motif qui était incroyablement perturbant des tableaux. Cet accrochage a d'ailleurs suscité beaucoup de désapprobation, ce qui est très compréhensible, mais peut-être aussi un peu exagéré parce que toutes les libertés que nous prenons et que nous avons prises, nous les avons toujours prises durant des durées déterminées, trois mois, et quand elles étaient très exaspérées, c'était toujours appuyées par la proposition d'un artiste où se jouait quelque chose de son identité d'artiste à lui aussi et c'était notre rôle de soutenir cela et pas simplement de l'instrumentaliser. Voilà comment les expositions se remémorent en se réinventant et comment elles mettent en jeu des procédures qui ensuite sont reprises pour d'autres. Il y a une vraie solidarité processuelle dans les mises en jeu de la collection, qui encore une fois, s'est inventée au fur et à mesure, ne faisait pas partie d'un programme a priori, mais résulte de la tentative que nous essayons de tenir, de critiquer notre propre histoire en temps réel et de conserver dans le rétroviseur les expériences que nous avons conduites précédemment, de telle sorte qu'elles nourrissent notre imagination plus ou moins utopique.

