

Christian Bernard

## Le Bâtiment\_2

Au début de l'année 1990, quand je visite pour la première fois ce bâtiment, j'ai effectivement une triple réaction. La première qui est de me dire, si d'aventure je devais un jour faire un musée, c'est dans un bâtiment de ce type j'aimerais le faire, car en aucun cas je n'aurais voulu travailler dans un musée d'architecte, l'une des pures calamités que les institutions de l'art aient connues depuis trente ans. Ensuite, deuxième réaction, c'est d'apprécier ce bâtiment-là, qui même s'il pose beaucoup de problèmes, a une vraie qualité esthétique. Il a une très exacte beauté moyenne, témoignant de la diffusion et donc de la dilution de l'esprit moderne fonctionnaliste dans l'architecture des ingénieurs. Et j'aime bien qu'il porte à la fois mémoire de la modernité et qu'il soit une modernité relayée, banalisée dans l'espace urbain, qui ne s'énonce pas comme un geste et un programme mais plutôt comme un héritage et un usage. Il y avait d'autres facteurs qui plaidaient en faveur de ce bâtiment, et notamment sa position que j'imaginai centrale en ville et que personne ne percevait comme centrale à l'époque, alors qu'il est devenu beaucoup plus central, – une partie des centres énergétiques de la ville se sont déplacés vers le musée. Ce qui était très étrange, c'était de se trouver en situation d'ouvrir, le cas échéant, ce musée, dix ans après Schaffhouse, qui lui-même avait ouvert dix ans après l'élaboration et la démonstration du modèle aux États Unis. Il y avait comme ça le risque d'un effet retard et ce qu'attendaient beaucoup des acteurs de ce projet c'est qu'après avoir proprement nettoyé, on pose des œuvres que j'aurais rassemblées d'une façon ou d'une autre et qu'on refasse Schaffhouse qui refaisait déjà Marfa. C'était impossible parce que l'histoire avait évolué, les temps avaient profondément changé et qu'il n'y a pas d'avenir à dupliquer des modèles, à quinze vingt ans de décalage, ç'aurait été, je pense, un désastre, d'autant plus que Marfa, c'est un contre-musée d'artiste dans lequel il élargit considérablement la sphère de sa souveraineté, mais il le fait en son nom, dans un site, sans incidence citoyenne. C'est un bled très petit, il lui apporte un petit plus économique, mais il n'a de compte à rendre à personne, ce sont des bâtiments qu'il a achetés, qu'il rénove en parfait droit de le faire et aucune de ses initiatives n'est de nature à entrer en conflit avec la cité qui n'existe pas. Schaffhouse, ce qui faisait la puissance de la négociation, c'était la puissance de la collection qui demeure privée et qui est aliénable et transposable n'importe où, du jour au lendemain ou presque. Le geste qui consistait à déposer cette collection à Schaffhouse était vraiment un geste majeur, parce que les œuvres étaient importantes, mais en même temps, il n'y avait pas non plus de contrat citoyen avec la ville de Schaffhouse. À Genève, c'est tout différent, on ne pouvait pas imaginer de développer une institution sans établir un contrat citoyen, c'est-à-dire sans la projeter dans toutes les dimensions de ce que devrait être un musée en général et notamment aujourd'hui à Genève et pas simplement le réceptacle d'œuvres héroïques plus ou moins judicieusement choisies et agencées entre elles. Il a fallu se détacher de ce modèle pourtant très prégnant dans le choix même du bâtiment et donc prendre le contre-pied, avec les mêmes éléments au départ, de ce qui avait été si magnifiquement démontré et qui avait rendu possible que ce bâtiment soit mis à notre disposition. Il fallait trahir au fond l'histoire qui nous avait rendu possible... En même temps, il fallait trahir d'autres histoires, pas seulement celle-là... Trahir ne devrait pas s'entendre vraiment au sens moral, mais au sens d'un écart qu'on

marque qui indique un dissentiment ou simplement un changement. Il me semblait, en 1994, c'est-à-dire déjà au milieu des années 90, qu'il fallait prendre très largement en compte les mutations qui avaient affecté le champ de l'art, depuis le tournant des années 80 et prendre des positions très précises à l'égard du nouveau cours des musées. Appelons ça le cours spectaculaire politique des musées, d'une part, mais au-delà de ça, de prendre acte de la fin des grands paradigmes modernes et modernistes dans la conception même du musée et de l'accrochage. Et là, c'est moins une question politique restreinte de politique culturelle qu'une question de politique générale et une question de condition historique, – notre condition historique, quelle que soit la façon dont on l'appelle –, et de se situer après la suspension, l'inachèvement ou l'effondrement du moment moderne. On peut l'appeler postmoderne. Elle est, si on peut employer ce mot, dans son essence, pluraliste. Cette condition pluraliste qui devient totalement évidente au début des années 80, ne cesse de s'accroître avec l'amplification progressive de l'horizon globalisé du monde et ceci devient patent au tournant des années 90. Ça veut dire qu'on n'a plus de profondeur de champ historique, c'est-à-dire qu'on ne se situe pas par rapport à un champ historique étalonné. En revanche, on a un élargissement indéfini de l'espace, considérable, qu'on puisse prendre en considération. C'est Kim Levin qui avait dit que l'histoire de l'art avait basculé dans la géographie. C'est une jolie formule pour dire ça. Si on n'a plus de profondeur de champ historique étalonnée par rapport à laquelle on a à ajouter une marque, dans le curseur, et si on voit une crise à multiples facettes et conséquences de l'institution muséale, – et là, il faudrait des heures pour développer ce thème –, le parti pris qui me semblait devoir être pris, c'était effectivement de construire un musée, non pas déconstruit, parce que ce serait vraiment d'abord abuser d'une notion philosophique et architecturale, mais en tout cas, un musée qui, par un processus tout simple de parataxe, fait se succéder différents types de modèles d'espace et différents types de pratiques d'accrochage, en d'autres termes, qui balaye des modalités de provenance extrêmement diverse, qui remontent au 19e siècle pour une part, et puis de proposer, de façon non pas démonstrative ou didactique mais de façon suffisamment perceptible aux esprits attentifs, non seulement une visite de ce qu'on a à proposer en termes de contenus, mais aussi une visite à travers une histoire des formes du musée et des formes de la monstration, sans, encore une fois, en faire un manifeste mais avec quand même l'idée de manifester cette disparité, ces antagonismes, cette variété et de faire de la condition plurielle de la monstration de l'art, le paradigme du Mamco.

Et donc s'emparer de ce bâtiment, c'était effectivement le nier, parce que, qu'est-ce que c'était ce bâtiment, c'était des plateaux avec des vitres tout autour. Or, un musée, quel qu'il soit, a besoin de murs et il a besoin de pouvoir maîtriser sa lumière, alors l'éclairage latéral naturel, on ne peut pas le maîtriser et il est catastrophique pour les œuvres dans la plupart des cas, et il a fallu cloisonner. Et cloisonner, c'était dire non à ce bâtiment. Mais en même temps, il fallait l'habiter à l'intérieur sans le modifier dans sa structure et donc on a disposé des espaces possibles, en essayant d'en proposer différentes catégories assez aisément identifiables, d'où par exemple la présence d'une salle qui s'appelle Le Loft Don Judd, mais qui se présente dans les dimensions d'un loft new-yorkais, ou une autre, Le Plateau des sculptures qui, elle, utilise presque la totalité d'un des plateaux disponibles, mais ensuite de subdiviser ces espaces selon différentes typologies et variations volumétriques. Mais donc il s'agissait de bâtir un musée à l'intérieur de l'espace d'un musée idéal d'il y a vingt ans. Mais en même temps s'affirmer comme une conséquence, certes contradictoire, de ce modèle historiquement indépassable dans sa période et indépassé. Nous, nous déplaçons, nous sommes dans d'autres paramètres. Voilà, c'était un bâtiment qui proposait l'avantage d'une disponibilité, dont l'usage que nous en avons fait consistait à en nier les grandes qualités, notamment de transparence. Mais ça c'est

une vieille histoire que sur un autre mode le Centre Pompidou a vécue, pour de toutes autres raisons. Je trouvais très intéressante cette circonstance de devoir négocier avec le meilleur modèle possible, mais simplement intenable, et non pas de devoir négocier avec l'ego d'un architecte. Je crois qu'une des qualités de l'aménagement du musée qui a été réalisé avec Erwin Oberwiler, au-delà de son puritanisme, de son côté extrêmement pauvre, très sommaire, très factuel, c'est qu'il propose à l'espace-corps du visiteur et corrélativement à son espace imaginaire, – à la façon dont il déploie son imagination dans l'espace et s'y meut –, il propose vraiment une modulation très simple, mais continue, de l'ensemble de ses perceptions et déjà du rapport à sa propre présence dans ce bâtiment, avec justement le caractère plus ou moins grand, étroit, éclairé, pas éclairé des salles, avec l'idée que par ailleurs, sa visite n'est jamais autoritairement préparée ou induite. Il peut se mouvoir dans toutes sortes de directions, rien ne lui est imposé, même si une suite lui est proposée. Il a pour lui la possibilité de tourner de différentes façons dans le musée, de le visiter de haut en bas ou de bas en haut, de tourner dans un sens ou dans l'autre, de ne voir qu'une séquence. Le parcours n'est jamais obligé et les variétés d'espace, d'accrochage ou d'ambiance qui sont constamment renouvelées, lui proposent à la fois des repères et des thèmes auxquels il peut se rapprocher, et en même temps, constamment, un dépaysement. L'idée était et est toujours de proposer de ce musée une visite où l'on se retrouve, dans le même temps qu'on se dépayse. Ceux qui en sont des usagers réguliers éprouvent véritablement ce sentiment. Ils en témoignent souvent et c'est tout à fait extraordinaire cette capacité qu'ont les nouvelles expositions, comme aujourd'hui celle de John Armleder, d'effacer massivement ce qui a précédé et en même temps à un certain moment de le laisser revenir. Mais le premier sentiment, c'est le dépaysement. Là, il est très fort, mais en même temps, la structure n'y accueille qu'une nouvelle strate qui, à son tour, va être recouverte et va retentir par en-dessous. En tout cas, ce bâtiment avait une forme de neutralité qui déjà ne pouvait en aucune façon focaliser l'attention ou l'attirait sur le bâtiment et ça c'était vraiment très important, que le bâtiment soit suffisamment élégant et d'une suffisante qualité moyenne pour qu'il ne soit pas dépréciant pour le contenu, mais qu'en même temps, il ne vienne jamais comme un écran devant ce contenu et ça c'était une vraie chance, je pense.