

Christian Bernard

L'Appartement

Quand on a des plateaux vides, qu'on n'a pas de collection, et qu'on a très peu d'argent il faut fabriquer un mécano qui est un mécano théorique et qui en même temps permet de visser ensemble des éléments et de susciter des situations. Au-delà de l'idée que le musée devrait se construire sur une réelle insistance et un vrai déploiement d'espaces monographiques permanents ou semi-permanents, au-delà de l'idée qu'il devrait contredire toutes les catégories reçues, arte povera, art conceptuel, art minimal, ou les catégories nationales, école italienne, école française, suisse, ou les enchaînements chronologiques, toutes ces structures qui sont devenues des poncifs et qui sont en bout de course aujourd'hui pour penser la complexité de la modernité et de la contemporanéité. Tout cela ne permettait pas de commencer. On pouvait mettre en place des ensembles monographiques, mais pour le reste il fallait aussi leur donner une plus grande détermination. Je me suis dit qu'il fallait esquisser une typologie des lieux pour l'art, d'où l'idée du plateau, le plateau c'est vraiment le bâtiment tel quel et c'est vraiment l'archétype qui a été théorisé et pratiqué par Donald Judd, qui était une de nos grandes boussoles. Avant le plateau que Marfa incarne avec la Fondation Chinati, il y avait le Loft de Soho et nous avons aussi le Loft dans L'Appartement, et il s'appelle Don Judd et c'est bien pour remémorer l'expérience de L'Appartement qui est à l'angle de Springstreet et de... et qui est à Soho, et où Donald Judd a fait à la fois son lieu de vie, son lieu de travail et un lieu d'exposition pendant des décennies. C'était son musée Gustave Moreau d'une certaine façon. Alors des lieux pour l'art, ça c'était les lieux catégoriques modernistes, ceux qui avaient trouvé, qui avait offert aux années 60, les conditions de visibilité et de production de l'art qui désormais définissent cette période. Et il y a évidemment une très grande congruence entre les objets produits dans les années 60 aux Etats-Unis et la structure du plateau et du loft, ce n'est pas du tout l'échelle de l'atelier ni tout autre. On ne mesure pas assez les relations d'interaction entre les espaces de production – alors il y a les espaces conceptuels et puis il y a les espaces concrets de production – et les œuvres. Il y a d'autres typologies : il y a l'appartement, d'où l'idée de reconstituer L'Appartement de Ghislain Mollet-Viéville, d'où l'idée aussitôt d'imaginer Le Cabinet d'amateur de Yoon Ja et Paul Devautour qui était le renversement ironique de L'Appartement de Ghislain Mollet-Viéville, un archétype des années 70, un archétype des années 90, d'où l'idée de l'atelier, L'Atelier de Sarkis qui engendre son renversement ironique dans L'Atelier de Collin-Thiébaud. Toujours les deux pôles antagonistes ou dialectiques qui font que rien ne s'énonce au nom d'un dogme.

On peut évoquer plus précisément L'Appartement de Ghislain Mollet-Viéville, parce que ce qui était intéressant dans cette affaire, c'est que c'était déjà un objet de musée, au sens où Ghislain Mollet-Viéville, qui se présente comme un agent d'art, quelqu'un qui à la fois exerce une activité de critique mais aussi de marchand, mais aussi d'expert, de collaborateur logisticien pour les artistes, qui est de ces personnages de médiation décisive – Ghislain Mollet-Viéville, dans les années 70, à Paris, en face du Centre Pompidou qui était en train de se construire et qui ensuite venait de s'ouvrir, disposait d'un petit appartement, pas si petit que ça, dans lequel il développait des expositions et toutes sortes d'activités avec des options extrêmement

claires : l'art minimal, l'art conceptuel, *nothing else*, avec une très grande connaissance presque en temps réel de ces artistes et de ces œuvres et de tout le paratexte autour et une telle adhésion à ses choix que ça avait déteint sur l'ensemble de son environnement. Il avait dessiné ses meubles, choisi la totalité des signes et des objets de sa vie matérielle pour qu'ils soient congruents aux objets ou aux non-objets qu'il collectionnait ou qu'il exposait. Lui-même ayant adopté dans son corps, dans ses vêtements, dans sa façon d'être, un style tout à fait harmonieux à ce dont il parle. C'est un cas très rare de personnage que l'art change et qui se change pour être en accord avec l'art qu'il défend, qu'il aime et qu'il essaie à faire partager, mais il exemplifiait, dans son environnement et dans son être, ses choix esthétiques et artistiques, jusqu'au point où un jour où il s'est dit : « mais au fond ce qu'il m'importe c'est que toutes les œuvres existent d'abord et suffisamment à l'état conceptuel et par conséquent je n'ai pas besoin de leur présence objective et si je veux être cohérent avec moi-même, je dois vivre dans un appartement vide », ce que désormais il fait. Il vit dans un appartement où il n'y a aucune œuvre visible ou alors indicel et où toutes ses œuvres sont dans une armoire et sur son ordinateur. Et il avait tout mis dans un dépôt. Et c'était vraiment aller au bout de son aventure intellectuelle et vitale. Je me disais, ce passé, qui a joué un rôle important à Paris pour la jeune génération de l'époque, devenait un objet de musée, puisqu'il n'était plus en activité et je lui ai proposé de reconstituer cet appartement, en n'en faisant pas une reconstitution absolument fidèle mais très approchée. La disposition générale des choses correspond à ce qu'elle était à Paris, évidemment l'espace est plus grand qu'il n'était à Paris. La majeure partie des œuvres que nous présentons ont été présentées à Paris, dans cet appartement, parfois exactement à l'endroit où nous les présentons, parfois ailleurs, et de toute façon son appartement ne cessait d'évoluer lui aussi. Avec lui, nous avons reconstitué cet appartement, et il avait pour nous la fonction d'emblématiser un vrai cas d'existence contemporaine, car nous savons bien que ne vivons jamais qu'avec un petit pied dans l'époque et que tout le reste est très ancré dans le passé, jusqu'à y compris dans tous les signes matériels, le mobilier, le type de lieu dans lesquels on vit. On appartient infiniment plus au passé qu'on en a l'idée et notre partie contemporaine est surestimée. Lui avait essayé de réconcilier cela, d'éviter cette appartenance ambiguë ou amphibie. Ça avait vraiment une vertu d'exemple, mais en même temps ça proposait quelque chose qui a fait modèle globalement pour le musée, c'est-à-dire un espace domestique pour l'art, or j'ai conçu la plupart des espaces du musée comme très proches des dimensions de l'espace domestique, et la disposition des œuvres, notamment par la saturation, comme proposant aussi une relation domestique des œuvres entre elles et à l'espace-corps domestique du visiteur. Donc l'appartement m'a fourni un modèle qui a déteint sur la volumétrie des espaces, car je pense qu'on visite un musée toujours seul, ou dans la solitude que représente le couple, ou le petit groupe intime, qui peut porter un regard connivent, relativement commun, sur les choses. On ne voit rien en groupe et donc il ne faut pas faire des musées pour les groupes, mais pour les duos, trios, et solo, le quartette est déjà difficile. Je le crois sincèrement et c'est la condition de la démocratie, et il faut bien dire que la première fois qu'on a construit un établissement pour l'art faisant une place immense pour le public, c'est la Haus der Kunst de Munich construite par les Nazis, parce que là il fallait que la masse ait sa place de spectateur. Il faut réfléchir à cette histoire de l'architecture muséale. Et j'ai vraiment pensé le musée comme se proposant comme un prolongement de l'espace personnel domestique. Et cet appartement reconstitué, même agrandi, était le modèle au sein du musée, de ça.

On l'a récemment restructuré un peu, rafraîchi, les modifications ne sont pas trop significatives, elles visent surtout à plus d'efficacité pour l'exposition. Je voudrais juste évoquer Le Bureau qui est l'une des pièces de cet appartement où j'ai accroché d'une façon extrêmement saturée, on pourrait dire un accrochage de type

marqueterie, des œuvres quasiment du sol au plafond sur les trois murs, à quoi s'ajoute une pièce sonore qui occupe l'espace. Je voulais boucler la boucle de l'histoire de la boutique d'art, parce qu'au fond Ghislain Mollet-Viéville, c'était un marchand également et dans son bureau, il avait beaucoup d'œuvres, parce qu'il fallait bien qu'il ait des choses à vendre et le salon, la salle à manger, les couloirs étaient des espaces expositionnels, mais le bureau était un stock un peu anarchique et dense. De ce point de vue, on retrouve ce qui se passait dans sa boutique et au fond c'était ça, le lieu où l'offre démultipliée était concentrée. Et boucler la boucle de l'histoire de la boutique, c'était évidemment se souvenir de Gersin, le marchand de tableaux parisien du 18e siècle dont Watteau a peint la boutique et qui est un tableau qui nous fascine tous depuis toujours, un de ces tableaux qui a fait rentrer l'art dans [la rue], qui est un index de la modernité et en même temps de la modernité en tant qu'elle est liée au commerce et à la production de la marchandise et au *display* de la marchandise. Tout est là, dans l'histoire de la modernité comme par exemple développement du capitalisme. Et mon idée était d'intituler cette salle A tribute to Gersin, parce que je pensais à ce tableau. C'est pour évoquer juste un petit point, toujours cette plus-value de l'impondérable, dont je suis friand, et qui simplifie le travail. Au moment où je prépare cette salle, j'en parle à Claude Rutault puisqu'on réinstallait par ailleurs la sienne. Nous discutons et à un moment donné, il me dit : « Tiens, j'ai acheté la gravure de *l'Enseigne de Gersin*. » Cela faisait des années qu'il la cherchait. Il l'avait trouvée. C'est une très belle gravure de l'époque, ces gravures par lesquelles étaient connus les tableaux. Je lui dis que j'étais en train de penser au bureau de Guislain comme une sorte de boutique de Gersin. Est-ce que tu peux me la prêter ? Il ne peut pas me la prêter car elle est chez un restaurateur parce qu'elle avait quelque problème. Je téléphone à Christophe Cherix et je lui demande si le Cabinet des estampes possède cette gravure. Le lendemain, il me rappelle et trois jours après nous l'avions. Et là on fait entrer, en dessus de porte, cette très belle gravure qui met complètement en perspective cette boucle que propose le scénario de l'appartement. Ce sont des choses que l'on ne peut pas prévoir, et si on les prévoit, on les trouve lassantes ou trop insistantes et là au fond ça marche très bien, parce que c'est très modeste comme indication. Si j'étais parti de la gravure, je ne l'aurais pas accrochée de façon subsidiaire au-dessus de la porte. Et c'était la seule façon de lui donner un sens non redondant. Ces différentes espèces d'espaces pour parler comme Perec, et ces différents types de fonctionnements où à la fois se construisent des identités en même temps qu'elles ne cessent d'être amendées, prolongées, infléchies, cette idée de poser des catégories pour les déplacer, je crois que c'est le lieu même où nous devons œuvrer si on essaie de faire un musée d'art contemporain qui soit aussi contemporain ou qu'il soit à peu près aussi contemporain que l'art dont il essaie de parler.