

Christian Bernard

Conjonctions_4

Alors, l'univers enchaîné de Silvia Bächli, les apparitions presque fantomatiques des portraits espacés de Luc Tuymans, tout cela mettait des grands coins de vide dans notre espace et aussi affirmait la présence d'usage figuratif de la peinture que j'ai voulu d'une part relayer et d'autre part contrebalancer. Alors du côté des relais, on voit un nouveau dispositif de l'espace qui s'appelle La Rue où sont présentés trois tableaux d'Yves Belorget, représentant des immeubles, un grand dessin d'Yves Belorget et huit aquarelles d'Yvan Salomon, représentant comme à l'accoutumée, les marges urbaines et portuaires incertaines, les lisières de l'activité d'échange et de commerce et de production. Toute La Rue a été complètement désinvestie, juste occupée par ces œuvres, ainsi qu'une très grande photo de Gordon Matta-Clark et puis tel ou tel autre détail. Mais là, c'est un usage contemporain figuratif de la peinture, tout à fait contemporain de Tuymans, avec des options tout à fait différentes que je voulais faire cohabiter sur le même plan, sur le même étage, pour montrer des modalités du tableau affrontées au réel par des angles de tir différent. Autant Tuymans a l'ambition d'être le dernier peintre flamand depuis la Renaissance, ou de continuer ou de reprendre le pinceau de Memling de cette époque. Autant il peint sur les couches de l'histoire de la peinture du nord, autant Belorget peint sur la peinture abstraite, sur la trame de l'aventure abstraite moderniste de la peinture. Et j'aimais bien ce différentiel de background historique. Soit dit par parenthèse, pour l'anecdote, pour la première fois depuis 1994, nous présentons l'*Open House* de Gordon Matta-Clark, au même endroit qu'il s'y trouvait jusqu'alors, mais non plus de façon oblique mais de façon parallèle au mur et perpendiculaire aux autres. Nous l'avons vraiment mis comme un container placé au milieu de cette salle et non pas comme un container qui viendrait d'y être glissé. Et ça fait douze ans qu'il était oblique, avec juste une parenthèse où on l'a caché pendant la rétrospective Martin Kippenberger, et pendant douze ans je n'ai pas vu qu'il y perdait beaucoup, c'est-à-dire, ce qu'il y gagnait, par cette obliquité, il indiquait sa fonctionnalité et sa disponibilité pour un certain usage, l'usage du labyrinthe, il favorisait l'appropriation fonctionnelle ou ludique. Mais en même temps par cette invitation que la disposition donnait et que sans doute je cherchais consciemment et inconsciemment, – il y avait une autre raison à l'oblique mais elle est subalterne – du même coup, on en perdait la perception de la forme et de l'énoncé catégorique de cette forme et de ce que cet énoncé catégorique de cette forme, un parallélépipède, signifiait pour Gordon Matta-Clark, dans l'histoire des sept dernières années de l'art aux Etats Unis et à New York, quand il produit cette pièce; c'est-à-dire que de la même façon qu'en 1966, Christo dessine le *Corridor Store Front*, et le réalise en 1967 à New York, comme un contrepoint à l'émergence et au triomphe de l'art minimal en 1966, de la même façon on ne peut pas ne pas voir aussi l'*Open House* de Gordon Matta-Clark comme une forme symbolisant l'achèvement et la critique du minimalisme. Simplement notre option expositionnelle pendant douze ans ne rendaient pas ça perceptible. Je suis absolument émerveillé de l'avoir enfin trouvé en la pivotant de 30 degrés. Ce qui prouve que l'on a parfois sous les yeux des choses qu'on ne voit pas. Et de les voir et pourquoi j'ai fait ça, parce qu'effectivement je voulais que les trois tableaux d'Yves Belorget soient perceptibles ensemble, et qu'ils ne soient pas cachés par l'oblique. Ça donne une dureté incroyable à cette salle et je trouve ça formidable et du coup cette forme n'est plus simplement une

benne dans laquelle on peut jouer des performances ou simplement se promener, elle est déjà l'énoncé d'une sculpture industrielle comme à l'étage exactement au-dessus, et au même emplacement, l'exposition de Laurent Faulon qui aligne quarante réfrigérateurs couchés par terre ne peut pas ne pas faire penser, parce que nous sommes dans un musée, à une esthétique minimaliste. Et on est à quelques mètres des Sol LeWitt de l'Appartement. Ça ne peut pas ne pas faire souvenir. Il y a des formes qui captent les formes, les formes du passé qui captent les formes du présent. Je ne veux pas dire qu'elles les informent mais elles les captent. La perception ne peut pas se construire sans cette réminiscence qu'elle soit fondée ou non. Et le contexte fabrique cette réminiscence, enfin suscite cette réminiscence, légitimement ou non. Mais il y a, non pas un hasard, mais il y a une contingence objective dans la polysémie perceptive. Alors, pour moi, d'un seul coup, ce Gordon Matta-Clark, remis à cette place qu'il n'avait jamais eue, fait un socle pour Laurent Faulon à l'étage au-dessus, retrouve une orthogonalité qui d'un seul coup lui donne une autre polysémie, comme c'est le cas des réfrigérateurs de Laurent Faulon. Mais je veux rester sur les prolongations de cette question de l'image dans la peinture aujourd'hui, et c'est au troisième étage que je présente les 36 tableaux de carcasses de Philippe Cognée. Alors présenter simultanément Cognée et Tuymans dans le musée, c'était très risqué pour Cognée, parce que c'est un artiste moins connu que Tuymans, bien qu'il ait commencé aussi tôt que lui et qu'il ait une œuvre à beaucoup d'égards respectable, qu'elle soit plus ou moins importante n'est pas la question aujourd'hui, et qu'elle croise parfois sur des territoires assez proches même si elle ne se mesure pas à l'œuvre de Tuymans, comme Tuymans prétend ne pas se mesurer à l'œuvre de Gerhard Richter. De quoi s'agit-il ? Il s'agit de 36 petits tableaux, ce qui n'est pas si fréquent chez Philippe Cognée qui fait plutôt des tableaux un plus grands. Là ce sont des tableaux de 50 x 60 ou 70 et qui représentent des carcasses de bœufs, à partir d'images vidéo d'un travelling d'une séquence vidéo qu'il a tournée dans un magasin frigorifique. Et en terme d'accrochage, je voulais absolument donner l'idée d'un panoramique et accrocher les tableaux suffisamment près l'un de l'autre pour qu'ils soient très proches de leur coexistence sur la pellicule, évidemment il n'y a plus de pellicule... On a toujours quand on pense au film, l'image de la pellicule qui se déroule, où les images se juxtaposent. Je voulais rendre perceptible le mouvement du travelling panoramique par l'accrochage, rapprocher les tableaux de leur provenance dans le réel et dans la médiation vidéographique. Et puis du même coup, je voulais éviter toute emphase sur ces tableaux, la proximité les dégonfle un peu, il faut le dire comme ça. Qu'est-ce qui m'intéressait dans ces tableaux au-delà de ça, – et là on recroise tout à fait ce que j'évoquais à propos de Tuymans –, c'est évidemment la reprise d'un thème que l'histoire de la peinture a vu réapparaître à plusieurs reprises et pour ne rappeler que les plus connues, de ces reprises ou de ces prises, le bœuf écorché de Rembrandt. Qu'est-ce que c'est qu'un bœuf écorché chez Rembrandt pour cette époque. Je ne suis pas un spécialiste de la peinture de cette époque, mais pour moi, c'est une crucifixion et c'est un autoportrait en être crucifié. Je ne peux pas y voir autre chose, dans cet acmé de l'humanisme. Alors c'est vraiment lourd, c'est magnifique mais c'est lourd, ça implique, et ça invite dans le chatoiement du clair-obscur, dans les ors de la lumière, à une fascination qui tient à l'humanisation du cadavre animal. Plus tard, quand Chaïm Soutine reprend ce thème, il se mesure à Rembrandt, il se confronte à Rembrandt, plutôt qu'il ne s'y mesure. On voit bien que le thème de la crucifixion est beaucoup moins fort même s'il y a beaucoup de thèmes religieux chez Soutine, mais il ne doit pas le voir sous le même jour, mais surtout comment la matière picturale est beaucoup plus en avant et comment on est dans un registre d'expressivité d'une subjectivité singulière. Il n'y a pas cette espèce de généralité qu'il y a chez Rembrandt. On est dans une individualité écorchée qui trouve là un moyen de le matérialiser avec les grands effets de surface que ça

donne. Quand Bacon reprend le sujet, il ne va pas beaucoup plus loin que Soutine, simplement il le fait avec la maîtrise qui est la sienne. Je ne crois pas que ça aille beaucoup plus loin. C'est un peu plus épuré, un peu plus malin, un peu plus stratégique, moins aliéné, mais je ne devrais pas l'entendre au sens psychiatrique, moins possédé par l'autre. Quand Cognée reprend ça, c'est totalement désaffecté à nouveau. Ce sujet est traité à l'ère de l'industrie de la viande, à l'ère de la chaîne du froid, à l'ère de la production d'une alimentation qui n'a plus de réalité que dans l'assiette, dont toute la chaîne antérieure échappe à la plupart des consommateurs. Le cadavre n'est plus un cadavre, il n'est plus qu'une marchandise qui est derrière la vitre, la vitre du froid, la vitre de la vidéo, le monde est déjà toujours derrière la vitre. Et le vivant transformé via le cadavre en marchandise, est un objet parmi d'autres, a acquis le statut d'objet désaffecté. Et il peint ça avec cette technique de la peinture à la cire qui à la fois lui permet d'élaborer assez précisément une image et ensuite de la détruire en faisant fondre davantage la cire en sorte que l'image va se flouter, alors qu'à l'inverse, Tuymans peint le flou. Richter, lui, produit le flou par effacement. Cognée produit le flou par fonte au fer à repasser. Il prend un Rembrandt comme planche à repasser pour reprendre l'expression de Duchamp. C'est merveilleux d'aller jusqu'au bout de cette affaire, parce que là, ça dit quelque chose aussi de l'achèvement de la carrière humaniste de la peinture et que ça le dit avec beaucoup de sècheresse et en même temps un sens incroyable du miroitement magique de l'image technique. C'est ce qu'il essaie de saisir à la surface de la projection vidéo. Ce n'est pas du tout désenchanté au sens d'un désespoir ou d'un malheur. C'est désenchanté au sens où ça regarde là où ça brille en sachant que ça brille artificiellement mais en s'en réjouissant pour ça. Donc ça c'était les prolongements, et il fallait évidemment ne pas donner à croire qu'il n'y avait que ces enjeux sur le tableau, donc j'ai souhaité redéployer toute une série de salles avec des combinaisons de tableaux abstraits.

