

Christian Bernard

## Onomastiques\_3

À partir de ces types, se sont développés les noms d'un certain nombre de salles qui devaient leurs noms au contenu. L'Agence les ready-made appartiennent à tout le monde, mais son type, c'est un dépôt. L'inventaire de Claude Rutault, son type c'est un dépôt, et chaque fois cela apparaît dans l'onomastique. De même que L'Appartement voit son correspondant dans Le Studio. Ça implique des modes de fonctionnement différents, qui dépendent d'abord de la capacité des artistes à se mobiliser, à tenir la distance, et ça c'est très difficile, et de la capacité du musée à assurer une maintenance ou une évolution loyale, ce qui est toujours une question à examiner finement. On n'a pas de recette pour ça. Pour placer par là-dessus la question du séquençage de l'activité, l'idée était qu'un musée est un processus infini et que pour nous il était encore plus infini que pour d'autres, dans la mesure où il n'était pas donné au départ et dans la mesure où il se donnait comme horizon de départ, la crise du musée et l'idée de travailler sur cette crise et de l'exposer, d'où l'idée d'utiliser un certain nombre d'énoncés pour accompagner cette évolution, ce développement du musée, par des informations en basse continu et de travailler par longues séquences subdivisées en plus brèves séquences elles-mêmes subdivisées en expositions. La logique, c'est que nous travaillons par cycle, dans chaque cycle il y a des séquences, et dans chaque séquence se réunissent différentes expositions. Avant que nous ouvrions le musée, nous avons disposé d'un espace voisin sur le site de la Société des instruments de physique et cet espace, nous l'avons appelé logiquement l'Antichambre et pendant deux ans nous avons eu des activités de sensibilisation au projet : rencontres, discussions, exposés, conférences, mais aussi quelques expositions d'œuvres, dont nous savions ou espérions qu'elles seraient ensuite dans le musée. Pour certaines, c'était certain, pour d'autres, ça ne l'était pas, certaines ont disparu, d'autres sont toujours là. À partir de cette Antichambre, nous avons développé une série, un cycle qui s'est appelé *Fragments d'une collection à venir*, fragments au pluriel évidemment, fragment n'est jamais seul. On voit bien que ça joue sur des titres, et nos titres jouent toujours sur d'autres titres, ça fait entendre *Le Livre à venir* de Blanchot, ça fait entendre toutes les théories romantiques et néo-romantiques du fragment, relayées fortement dans la philosophie française des années 60-70. Ça fait aussi entendre pour d'autres *Fragments d'un savoir inconnu* de Ouspensky, ça hybride des titres qui indiquent aussi des champs théoriques qui font partie de la culture de l'art et pas simplement de la mienne. Il est clair qu'un Philippe Thomas est un artiste tout à fait immergé dans Blanchot et qui s'en nourrit profondément. Mais, en même temps c'était de dire, après tout, s'agissant de musée, la question de la collection est fondamentale et comme nous sommes réputés ne pas en avoir, nous allons commencer par en indiquer des bribes. Une collection est toujours fragmentaire et personne ne saurait prétendre au contraire. Aucune collection n'est achevable ou alors ce sont vraiment des collections très particulières où l'on collectionne les cinq timbres émis au cours d'un coup d'état sans lendemain, alors c'est facile, mais l'art n'est pas un coup d'état sans lendemain, donc c'est une collection infinie. Au fond, il s'agissait de parler de ce qui nous faisait le plus défaut et de ce qui reste toujours un horizon : une collection à venir. Mais notre avenir ne passait pas par la collection. La collection devait résulter de notre avenir. Ce n'est pas la collection qui en garantissait la possibilité. Ce qui garantissait la possibilité du musée, c'était l'idée du musée lui-même, d'où

le titre de la seconde séquence, celle qui s'ouvre avec le musée et qui s'intitule *Rudiments d'un musée possible*. On efface la notion de collection au nom de celle de musée et du même coup le musée se présente comme quelque chose qui subsume la collection mais qui ne se définit pas seulement par rapport à elle et il s'énonce dans sa condition initiale, celle d'être en devoir de pousser ses racines, de s'enraciner, donc il en est au stade du rudiment, il est rudimentaire parce qu'économiquement il est faible, parce que ses aménagements sont pauvres, parce que son contenu est encore quantitativement et qualitativement insuffisant, mais il pense aussi à la question de bien savoir où il est et où il a à prendre racine et il affirme sa volonté de prendre racine, donc il prend date avec sa propre génération, et d'un musée possible parce que l'art et le musée, ce ne sont que des possibilités intérimaires et que je voulais exaspérer cette idée au sens où j'espère que si la structure et les concepts perdurent tout en s'affinant et ou en se hiérarchisant différemment, depuis douze ans, nous ne faisons que balayer des possibilités du musée et il faut entendre chaque séquence comme une possibilité parmi d'autres. L'idée était d'une dogmatique générale et non pas d'une dogmatique fléchée. En même temps, c'était de dire aussi, c'est devenu possible à un certain nombre de conditions, ce possible est du réel, mais ce réel est miné par toutes les hypothèses qui pourraient lui être alternatives, c'est ce jeu toujours entre musée imaginaire et imaginaire du musée.

Trois ans plus tard, le processus du musée était en branle et le cycle suivant s'intitule *Patchwork in progress*. Là aussi on entend des titres, on entend *Work in progress*, donc on entend Joyce et c'est devenu un gimmick, c'est passé dans la langue commune des lettrés moyens, mais l'idée de l'œuvre infinie, – on ré-entend Blanchot –, et de l'œuvre comme son propre processus, comme aussi l'exposition de son propre processus infini, nous paraissait métaphoriser ce sur quoi nous voulions mettre l'accent, c'est-à-dire l'idée du musée comme processus, du musée comme champ d'activités et non pas comme dépôt de trésors, du musée comme mouvement et non pas comme fixité, *in progress, work in progress*. C'est banal, mais *work in progress*, ce n'est pas programmation, ce n'est pas du musée comme machine à programmer, c'est essayer d'indiquer notre désir, notre intention, et parfois nous y parvenons, de penser notre travail comme une œuvre en production qui se défait et se refait et se projette, plus une œuvre commune avec les artistes qu'un programme. Et *Patchwork*, c'est l'affirmation d'abord de notre destin pluriel d'êtres post-modernes, pour le dire là aussi comme un énoncé publicitaire, mais dans le *patchwork*, il y a la disparité et la disparité c'est la condition de l'art d'aujourd'hui comme cela n'a jamais été sa condition dans l'histoire, il faut bien l'admettre, et quel que soit ce que l'histoire oubliera, il restera un champ disparate, dont le caractère disparate apparaîtra probablement moins accentué qu'il nous apparaît aujourd'hui, – on peut faire cette hypothèse –, mais il n'en demeure pas moins que ces trente dernières années n'ont cessé d'élargir le champ de cette disparité. *Patchwork*, ce n'est pas simplement la disparité, c'est coudre ensemble les éléments disparates, et ça c'est exactement le lieu du musée, donc ce n'est pas simplement faire le constat passif de la disparité, c'est faire des choix dans cette disparité et les coudre ensemble. On a parfois mis l'accent sur *work in progress* et parfois sur *patchwork*, parce que c'est cela, il faut à la fois coudre et découdre, mais si l'on coud l'on choisit. Nous assumons notre destin, ce qui ne signifie pas que nous voulons le subir ou que nous nous contentions de le subir. Après cela, nous approchions de l'an 2000, – il y a eu toutes sortes de discussions sur la fin du millénaire, sur le début du suivant, on ne savait pas quand dater du 1er janvier 2000 ou du 1er janvier 2001, le commencement ou non du prochain millénaire et du prochain siècle, – débat scolastique –, et puis il y avait toutes sortes de discours sur ce qu'était ce 20e siècle, sur ce qu'était ce millénaire. Toute cette emprise de la

périodisation décennale, séculaire, millénaire, qui évidemment ne rend pas compte du flux historique, et le débite arbitrairement, mais il est très difficile de penser en dehors. Ça complique tout et c'est même vertigineux, alors dans ce moment où l'on interrogeait les acteurs du monde de l'art sur ce que serait l'art du prochain siècle, ou sur ce qui avait compté dans le futur précédent, j'ai appelé le cycle suivant *Vivement 2002*, ce qui était évidemment assez dérisoire, mais l'idée était que nous avions à nous projeter au-delà de ce carrefour artificiel mais en même temps pas beaucoup plus loin, parce que beaucoup plus loin, nous ne sommes pas Madame Soleil et ce serait bien méconnaître l'histoire dont nous avons en charge une part, que de prétendre pouvoir entrevoir ce que nous proposera le prochain siècle et en même temps nous n'avons pas vocation, en tant que musée d'art contemporain, à écrire l'histoire immédiate, nous avons vocation à en fournir les matériaux les plus soignés possible, pré-élaborés. Donc *Vivement 2002*, c'était assez stupide et c'était aussi l'idée que le musée ne doit pas trop se faire d'illusion sur sa vocation scientifique et sur sa capacité prédictive mais qu'en même temps il peut s'en réjouir. Il y avait l'idée d'une certaine légèreté dans cette affaire.

Ensuite, le cycle suivant s'intitule *Rien ne presse / festina lente / slow and steady /*. Alors, ça aussi, c'était un titre un peu étrange qui dit trois fois la même chose : hâte-toi lentement, *festina lente* en latin, *slow and steady*, rien ne presse. Trois langues, pourquoi ? Parce que la langue dont nous venons, celle qui continue de parler encore un peu dans la langue que nous parlons, le français, donc le latin dont nous venons, le français que nous parlons encore pour quelques secondes, et *slow and steady* l'anglais qui devient la nov'langue globalisée. Donc, trois moments de notre histoire, celui qui va nous absorber, celui que nous oublions de plus en plus et celui dans lequel nous sommes temporairement égarés. Dans l'égarement de toute relation au présent, dans le sentiment inévitable de désorientation que donne le présent, surtout quand il est aussi mouvant qu'aujourd'hui, – et il faut bien admettre qu'il est plus mouvant qu'à d'autres époques –, la tentation est de se porter le plus intensément possible au-devant de cette mouvance, de ce mouvement, de tout ce qui semble y surgir. Indiquer *Rien ne presse*, c'était aussi de dire : la vocation du musée n'est pas nécessairement d'être sur la première brèche. C'est aussi le rôle des centres d'art plutôt que celui du musée, mais c'était plutôt de dire aussi que ce n'est pas en courant au devant du nouveau qu'on a le plus de chance de le discerner, parce que tout simplement on ne voit qu'avec les lunettes qui ne permettent pas de voir ce qui va surgir va nous obliger à produire comme instrument de regard. Donc *Rien ne presse*, c'était aussi l'idée que notre rythme doit reposer sur nos capacités réelles plutôt que sur le fantasme d'une adhésion à ce qui advient.

Le dernier cycle qui se conclut avec l'exposition John Armleder, *Mille et trois plateaux*, faisait jouer – *Festina lente*, c'était Nietzsche – *Mille et trois plateaux* hybridait plusieurs choses, *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari déployant leur théorie de la libido, théorie du désir, et *Mille et tre*, c'est la liste contingemment interrompue des conquêtes de Don Juan. C'était d'abord de dire que : l'art c'est une question de désir, peut-être déjà le dur désir de durer dont l'empreinte pariétale serait le premier signe. S'il n'y a pas de désir d'art, il n'y a pas d'art, mais c'est aussi un désir presque intransitif, dont l'objet échappe plus que jamais, pour mille raisons, et que nous voulions affirmer l'infini, l'indéfini de notre désir d'art, mille et trois. L'art est aussi dans l'activité d'un musée une conquête, il faut aussi persuader les artistes de s'embarquer sur notre arche de Noé, de jouer une partie avec nous, et au-delà d'eux, tous ceux qui peuvent y contribuer. Un musée est toujours la reconstitution d'un cercle favorable qui rend possible et puis *Plateaux*. Notre bâtiment est fait de plateaux superposés et de

ce point de vue il témoigne d'un énoncé moderne de l'architecture et puis d'un énoncé qui affirme que l'architecture doit proposer de la disponibilité fonctionnelle. C'est bien ainsi que nous avons fait usage de ce bâtiment, avec cette idée – maintenant que je viens de travailler pendant plusieurs mois avec John Armleder, j'ai à mon tour beaucoup de métaphores gastronomiques ou culinaires, mais c'est un peu comme les plateaux de fruits de mer superposés. John à propos de son exposition utilise toujours des expressions, il parle de millefeuille horizontal, de millefeuille vertical, de porridge, de mayonnaise; c'est intéressant la mayonnaise comme métaphore, parce que c'est une émulsion et une émulsion est ce qui fait apparaître homogènes des éléments qui cependant ne se sont pas confondus. Au fond, c'est ça l'idéal du musée, c'est de ne pas confondre ni faire se confondre des éléments différents, mais cependant de produire l'idée une homogénéité temporaire, une mayonnaise, ça se défait et un musée, ça doit savoir que ça se défait, et ça va se défaire, mais ça doit à un moment donné non pas produire une illusion mais le fait d'une émulsion qui soudain fait communiquer tout. J'aime bien cette métaphore et j'aime bien la mayonnaise, ce qu'il ne faut jamais avouer aujourd'hui. *Mille et trois plateaux*, nous venons de le conclure et j'ignore encore quel sera le nom du prochain cycle.

