

Christian Bernard

# Connexions\_1

*Connexions...* Il y a déjà toutes ces connexions préalables. Ça me fait penser.... ce n'est pas l'espace et le temps, comme formes a priori de la sensibilité mais c'est juste après, c'est le second cercle, ça fait partie des conditions de possibilité de ce musée-là comme pratique singulière ou comme réalité unique dans la mesure où elle tient à cette identité perceptive. Donc connexion, c'est une séquence parmi toutes celles qui ont été construites précédemment et celles que nous sommes en train d'imaginer. Il faut dire aussi à propos de cet enregistrement et du caractère abstrait qui le caractérise, c'est qu'il se fait deux mois après l'ouverture de la séquence *Connexions*, et avant l'ouverture de la séquence suivante, à mi-chemin entre l'ouverture de la séquence et la prochaine. Et ça, c'est un problème pour en parler, parce qu'évidemment je suis tout entier tourné vers la prochaine séquence sur laquelle évidemment, je m'emploie à déployer des trésors d'imagination qui ne sont pas forcément disponibles, et donc on est exactement dans ce moment où il faut oublier beaucoup de ce qui vient d'être fait, de ce qui a été fait précédemment pour imaginer l'espace de ce qui va être fait. C'est plus difficile d'en parler qu'à chaud – à chaud c'est assez difficile aussi d'ailleurs, – mais à quinze jours, un mois de l'ouverture, quand toutes les intentions ont été décantées et quand toutes les rencontres supplémentaires, toutes les plus-values de ces intentions ont été comptabilisées, ça c'est parfait, on a l'impression comme ça que le musée est descriptible dans tous ses effets, dans tous les sens du mot effet d'ailleurs. Et maintenant en parler, c'est en parler d'un point de vue qui est en train de se construire, qui est le point de vue suivant et par conséquent qui n'est pas si simple pour moi, par exemple, dans cette période intermédiaire, nous sommes en train de réinstaller, en le modifiant assez sensiblement, l'appartement du 3<sup>e</sup> étage, qui est cette vraie fausse reconstitution de l'appartement de Ghislain Mollet Viéville et chaque jour on réfléchit aux données de cet appartement telles qu'on veut qu'elles soient désormais et comme c'est le cas pour toute une séquence à l'échelle du musée, il est évident que les contraintes justement de la référence donnent beaucoup de réponses aux questions qu'on se pose, c'est-à-dire imposent des choix mais évidemment il suffit de modifier un peu la règle de distribution pour que, comme pour les chaises musicales, beaucoup de choses retrouvent très vite leur place, enfin une nouvelle place qui devient aussitôt la leur et puis il y a des choses qui restent sans chaise et avec lesquelles on tourne dans l'espace sans trouver forcément tout de suite quel lieu leur sera opportun ou propre. Et depuis hier, j'ai trouvé par exemple une solution à un petit objet et je vis avec cette solution, comme une très grande satisfaction, il faut dire ça ironiquement évidemment, mais un objet qu'on garde en main, comme ça, pendant huit jours et qu'on ne sait pas où mettre, il s'agit d'une *High energy bar* de Walter de Maria, qui pendant dix ans a été posée sur une table basse, à tel point qu'elle était indissociable de cette table basse, pour tous les visiteurs familiers du musée, elle va se trouver ailleurs. C'était très difficile de lui trouver un autre espace, parce qu'elle était entièrement incrustée par la mémoire dans son espace premier. Et, le travail de remodellement du musée de séquence en séquence, c'est bien un travail d'incrustation et ré-  
incrustation, et parfois même de désincarcération, et ce moment-là est très difficile, parce que les objets sont en suspens dans l'espace et le temps jusqu'à ce qu'ils retrouvent une niche dans l'espace-temps suivant. Je suis dans ce moment où il faut se détacher des us et coutumes récemment établis pour en inventer d'autres.

Alors *Connexions*, c'est la quatrième séquence du cycle *Mille et trois plateaux*. Il y a eu avant une séquence qui s'appelait *Conversations*, une autre qui s'appelait *Configurations*, une autre qui s'appelait *Constellations*. On a compris le truc. Là, je travaille sur *Condensations*. Et d'ailleurs ce sera, je pense, assez perceptible dans ce qu'on montrera, en tout cas, dans la façon d'utiliser le musée, qui, je crois, sera très différente de cette fois-ci. Le mot dit tout, ce n'est pas la peine de trop le développer, ce qui nous intéresse peut-être c'est d'évoquer le millefeuilles qu'est le musée. Moi, j'ai toujours beaucoup aimé les millefeuilles au titre de la gourmandise et j'en avais d'ailleurs fait le gâteau de tous les desserts des repas de la Villa Arson, parce que je trouvais qu'il était symbolique de ce qu'on essayait de faire déjà à Nice, qui était aussi une structure en plateaux successifs qui se déclinait sur la colline et je trouvais que le millefeuilles était une façon de remettre tous ces plateaux les uns au-dessus des autres. Là, on a vraiment une structure de millefeuilles avec des plateaux bien emboîtés les uns sur les autres. Comme dans un millefeuilles, il y a les éléments structurants, la pâte feuilletée et puis la crème. Ce ne sont pas toujours les plateaux physiques qui constituent la pâte feuilletée et les œuvres qui seraient la crème. C'est plus compliqué que cela. Un bon millefeuilles arrive à articuler dialectiquement les éléments qui le constituent et non pas à les présenter comme se séparant les uns des autres. Mais on part du quatrième étage, ce n'est pas toujours le cas dans l'imagination du programme, mais c'est assez récurrentement le cas. Par exemple, dans la prochaine séquence, on n'est pas parti du quatrième étage. On part du quatrième étage, parce que c'est aussi, comment dire, le point de départ de la visite que NOUS proposons de préférence au visiteur et donc c'est bien d'imaginer les choses à partir du point de départ du visiteur. Et puis le quatrième étage, c'est le seul espace actuellement qui peut être isolable, aisément, sans qu'il y ait aucune interférence avec d'autre salle. Le quatrième étage accueille une exposition conçue par Eric de Chassey, qui s'appelle *Stroll on!*. J'aime bien qu'elle s'appelle *Stroll on*, pour toutes les raisons d'Eric de Chassey, mais pour d'autres qui nous concernent parce quand on entre dans l'espace d'accueil, au-dessus des cartes postales, il y a cette pièce d'Alfredo Jaar qui s'appelle *Gesamkunstwerk*, et qui constitue un peu comme un cartel du musée, qui est une façon de totaliser des expériences artistiques, de proposer une expérience d'art total (sourire), une œuvre d'art total, évidemment il faut l'entendre avec un peu d'ironie, et puis *Stroll on!*, c'est une invitation à la flânerie, « allons et flânons », ça pourrait se traduire comme ça, peut-être. C'est exactement ce qu'on espère du visiteur. Notre visiteur idéal, c'est évidemment un avatar du flâneur, puisqu'il n'y a plus de flâneur possible. Enfin, je crois, je regarde mes interlocuteurs avec inquiétude. Moi, je crois qu'il n'y a plus de flâneur possible, le flâneur est mort, voilà, qu'il était déjà dans le sanglot de la modernité et que maintenant, il est sanglé dans son inachèvement et que l'espace urbain n'offre plus la temporalité de la flânerie comme elle pouvait l'offrir. Donc le musée est une sorte de réserve indienne où on peut imaginer de se mettre virtuellement dans les pas d'un flâneur occasionnel, d'un flâneur de circonstance. Et cette exposition, évidemment ce qui m'y intéresse, c'est que, à la différence, il faut le dire, de la plupart des expositions qui sont proposées dans les institutions, ce n'est pas une exposition de, comment dire, qui repose sur l'éloge, la gratification, l'évaluation positive, la présentation emphatique de ce qu'elle montre, au sens où elle concerne une séquence de l'histoire de l'art britannique 1958-66, où des jeunes gens absolument brillants mais probablement autant intéressés par autre chose que par la peinture elle-même, disposent d'énormément d'atouts pour y proposer quelque chose, mais ne savent pas comment faire, et tous leurs travaux, que ce soient ceux de Ronald Laing, Harold Cohen, Ralph Rumney, – on évoquait le flâneur – on peut voir combien est décevante la psychogéographie de Venise, dans cette exposition – ce qui m'intéresse, c'est qu'ils arrivent à faire des tableaux, qui sont loin d'être sans qualités, mais qui sont sans efficacité historique parce qu'ils sont

des complexes irrésolus de pures conjonctions de propositions contradictoires, ils sont le théâtre d'intuitions sans concepts, on pourrait dire que c'est encore kantien ça, mais c'est ça le problème, une intuition sans conceptualisation, qui permet de prendre des décisions et de définir un programme formel, c'est précisément ce qui leur fait défaut historiquement et ce qui les met hors jeu de l'histoire. Mais ce qui est intéressant du coup, c'est à la fois de montrer cela et je pense que l'exposition le montre très clairement, mais ce qui évidemment pour nous fait sens, c'est de montrer une exposition de problèmes, de choses irrésolues. Et de ce point de vue, ça fait aussi métaphore du musée, comme théâtre de problématiques en cours et de questions conjointes, dont la relation est irrésolue. En tout cas, ce musée vient dans une époque historique qui n'est peut-être pas sans lien avec celle-là. Il ne faut pas exagérer non plus dans les comparaisons historiques, mais qui a au moins ceci à affirmer pour nous c'est que toute option dogmatique serait dérisoire et il est d'autant plus nécessaire d'exposer plutôt des problèmes que des solutions et de les exposer comme intéressantes pour penser l'histoire. C'est aussi pour ça que régulièrement nous faisons des propositions de micro-histoires sur des figures d'œuvres et d'artistes qui évidemment ne sont pas décisifs dans l'histoire mais qui préparent les conditions de la décision. C'était le cas de Guy de Cointet : c'est un maillon dans une scène historique californienne qui, et ils le reconnaissent eux-mêmes, a permis la décantation et l'affirmation du travail d'artistes plus jeunes que lui comme Mike Kelley ou McCarthy. Il est le mentor improbable d'un moment historique et c'est ça qui me paraît intéressant de montrer, parce que dans le libéralisme triomphant à l'échelle mondiale, ce type de considération est totalement marginalisé, l'histoire ne cesse de se focaliser sur sa pente héroïque. Alors de ce point de vue, évidemment, c'est une bien faible indication de résistance, mais c'en est une. Donc, on commence au fond par traverser l'exposition d'un problème. Pour ça, c'est une bonne entrée en matière pour cette séquence, en plus c'est intéressant de voir comment des gens avec de grandes aptitudes, se posent des questions à propos de la peinture possible, à un moment où bien évidemment ces questions sont urgentes. Ils ne se les posent pas avec le sentiment de l'urgence, c'est peut-être pour ça qu'ils ne trouvent pas non plus de solution. Mais comme notre période historique de référence au musée est ce que j'appellerai aujourd'hui les tournants des années soixante, c'est bien de pointer un des tournants des années soixante, c'est la période de la fin de la peinture, comme thématique théorique et plastique. Ça remet à jour le programme du musée.