

Christian Bernard

Connexions_4

Le deuxième étage où nous avons ces variations sur le distingué, le kitsch et le pop. C'est par facilité et ironie, qu'on peut l'appeler Salle pop, en tout cas, c'était la présentation articulée de plusieurs œuvres qui se donnaient les apparences, avait toutes les apparences d'une salle très classique réunissant des œuvres à caractère pop. Je crois que beaucoup de visiteurs l'ont prise comme ça et c'est bien ainsi. Je ne crois pas qu'il y ait eu leurre, c'est un degré d'existence et de fonctionnement interprétatif de cette salle. Le point de départ est peut-être intéressant à évoquer parce que le point de départ c'est une œuvre que nous possédons de George Segal qui est constitué d'un lit sur lequel repose une femme et d'un personnage debout à côté du lit qui la regarde, le tout à la façon de George Segal, les boiseries du lit étant des boiseries réel de lit réel, et le reste étant en plâtre. Quand Segal apparaît aux Etats-Unis, et qu'il commence à être régulièrement exposé, il apparaît dans une séquence du pop art américain, il est nécessairement regardé par où il appartient au pop art : au fond c'est parce qu'on voit les bois du lit réel qu'on l'associe au pop art. Si on regarde le plâtre, on ne peut plus l'associer au pop art. Je schématise. Mais pour moi, ses figures en plâtre relèvent plus de la sculpture existentialiste, ou de l'esprit existentialiste dans la sculpture inauguré par Giacometti, mais par incarné par beaucoup d'artistes des années cinquante. Il appartient aux années cinquante, et l'introduction ici d'une pompe à essence, là d'un autre objet réel, cet usage de l'objet réel qu'on a appelé néo-dada, qui n'était pas dans l'horizon duchampien à l'époque. Duchamp renaît au début des années soixante plutôt. Et donc cette présence de l'objet non pas vu comme ready-made mais comme réapproprié du réel, c'est cela qui le fait regarder dans la série pop et pour moi, ça ressortit à un malentendu partiel. Mais ce n'est pas l'unique cas dans l'histoire. Très régulièrement il y a des artistes qui trouvent leur visibilité dans un contexte, qui au fond n'est pas le leur, sur la base de quiproquos entiers ou partiels. Ce par quoi on est vu, ce n'est pas toujours les bonnes lunettes, l'histoire va en tenter d'autres successivement, et peut-être qu'il faut toutes les lunettes pour regarder. Cette situation fait que George Segal va exposer avec les artistes pop régulièrement dans les expositions collectives, dans les institutions comme dans les galeries. Et quand tous ces artistes vont se retrouver dans les musées, inmanquablement on va avoir un tableau de Rosenquist, un Lichtenstein, un Warhol, dans le meilleur des cas un Oldenburg et puis un Segal. Et puis, ça ne marche jamais, ce type de sculpture placé avec ce type de peinture, ça ne fonctionne pas visuellement, c'est embarrassant. Il y a des dizaines de musées aux Etats Unis qui ont reproduit ce modèle. Chaque fois que j'allais aux Etats-Unis, et que je pouvais photographier cela officiellement ou clandestinement, je le faisais, et ça m'amusait beaucoup, ce stéréotype, avec le fait que ce n'était pas vu comme problématique et visuellement et conceptuellement. Et donc, ayant cette œuvre de Segal par don des amis du musée, j'ai toujours opté pour une présentation solitaire, et dans une seule salle vide et même très vide et blafarde. Ça donnait une ampleur et une intensité, évidemment ça accentuait la dimension pathétique de la pièce, mais en tout cas, je trouve que c'était une façon de lui donner une très grande force, qu'elle perdait dans le contexte où elle redevenait qu'une image. Au fond, c'est plus proche d'Edward Hopper que de Warhol, bien sûr. Dans cette petite salle où elle était seule, on était plus proche du climat dépressif de l'hôpital ou en tout cas. C'était un white cube, qui d'un seul coup

devenait un morceau de réel terrible. Alors, je me suis dit aussi qu'un jour, il faudrait bien réintégrer cette pièce dans un contexte qui peut-être la rendrait visible d'un point de vue où d'habitude on la regarde. Et puis évidemment j'ai souvent aimé disposer de personnages dans le musée qui proposaient des références au corps du visiteur. C'est par exemple le rôle que jouaient les policiers de Xavier Veilhan qu'on avait disséminés dans le musée ou d'autres figures dans d'autres contextes comme la sculpture des Chapman ou les petits enfants de John Miller. J'ai toujours trouvé bien intéressant d'avoir des poupées, des mannequins, des substituts qui produisent des effets de comparaisons d'échelle ou au contraire de divergences d'échelle qui rendent le corps du visiteur sujet du dispositif autant que son ectoplasme incertain. Alors je me disais que ce personnage qui se penche sur cette femme, ferait une très belle silhouette dans le lointain du musée, dans l'enfilade. D'où l'idée de sortir la sculpture de cette petite pièce blanche et de l'installer dans une salle plus grande, de telle sorte que l'homme qui regarde la femme tourne le dos au visiteur qui débarque et qu'il le voit vraiment comme un point de fuite à l'horizon, mais comme quelqu'un qui serait déjà là, comme un visiteur déjà là, qui nous précède et en s'avançant vers lui, on s'avance vers notre propre fantôme, au fond, puisqu'il est tout blanc, jusqu'à se confondre à lui dans le regard de la compréhension. Je voulais jouer ce truc, mais ce n'est pas seulement un truc, mais c'est un procédé qui a une réelle efficacité scénographique. Voilà j'avais mon lit et ce personnage qui appelait dans la salle par sa seule présence, et à ce moment-là, on s'est souvenu – une de mes collaboratrices, Sophie Costes, s'est souvenue – d'une opération qu'avait réalisée Helen Sturtevant, dont on a quelques œuvres en dépôt, Helen Sturtevant, dont on sait que le travail consiste à refaire le plus semblablement possible les œuvres d'artistes qu'elle considère comme canoniques. Elle a commencé en refaisant les tableaux à bandes noires de Stella, puis toute une série de choses jusqu'à récemment des Félix Gonzales-Torres... L'idée, pour elle, n'étant pas une imitation parodique mais bien de produire un objet qui produirait le même effet que le premier item. C'est un pari stupide mais c'est d'arriver à quelque chose qui soit de nature à produire la même intensité affective et autre que le premier objet. C'est un très étrange paradoxe. Donc Helen Sturtevant avait refait une exposition qui avait été présentée au début des années soixante à New-York, où l'on trouvait un papier peint d'Andy Warhol et contre ce papier peint, une sculpture de Gorge Segal. Et elle avait refait, quelques années plus tard, quatre, cinq ans à peine plus tard, ce même papier peint et cette même sculpture et représenter l'exposition telle qu'elle l'avait vue et observée et, j'imagine, documentée, pour pouvoir la refaire. Nous avons la sculpture, il nous manquait le papier peint. Refaire ça littéralement à nouveau, n'avait plus de sens, puisque ça avait déjà été refait. C'est très bien de refaire des expositions, je crois même que c'est ce que nous devrions faire le plus souvent, si on veut écrire vraiment l'histoire, mais refaire ce qui a déjà été refait sur un mode qui est nécessairement celui de la répétition et d'une certaine façon obligatoirement parodique, même si l'intention ne l'est pas, le fait l'est. Parce qu'il ne s'agit pas d'un plagiat, parce que ça s'énonce comme répétition. Donc, c'est forcément une parodie d'une certaine façon. Enfin, refaire ça, c'était bégayer trop, mais en même temps on voulait faire se ressouvenir de ça et du coup on a accroché à droite un grand tableau d'Helen Sturtevant, qui faisait mémoire du geste d'Helen, d'autant plus que ce tableau est after d'Andy Warhol, c'est-à-dire qu'il refait le fameux motif des fleurs d'Andy Warhol. Ça c'est assez clair, mais ce qui est encore plus intéressant, c'est que ces fleurs d'après Andy Warhol d'Helen Sturtevant sont faites avec les écrans sérigraphiques d'Andy Warhol, qu'il a prêtés à Helen Sturtevant, donc ils sont aussi vrais que des Warhol ou aussi faux, aussi multiples que des Warhol et on ne peut pas distinguer l'un de l'autre. On peut toujours chercher des arguties pour les distinguer, mais en fait les mêmes écrans et les mêmes couleurs ayant servi, c'est un Warhol qui est signé Sturtevant et

qui vaut par exemple mille fois moins. Ce qui est aussi bien. Là, on avait ce nouveau décalage, d'un Warhol par Sturtevant donc un faux Warhol mais cependant un vrai. Et ensuite il fallait meubler autour, puisqu'il fallait produire un effet de salle et on a cherché des choses très simples, par exemple une photographie représentant une page de couverture d'un magazine masculin par Sylvie Fleury très agrandie. C'était intéressant de coincer Segal entre deux femmes, entre Sturtevant et Fleury, deux femmes qui produisent des gestes appropriationnistes littéralistes, l'une dans le mood de l'époque du pop art, la star du pop art Andy Warhol, l'autre dans un autre registre pop, celui de la grande presse magazine, destinée à produire des modèles humains, à définir les canons des corps et des comportements. Ça faisait une image au-dessus du lit et en face on a cherché une œuvre qui puisse jouer la partition d'une façon un peu dissonante et c'est ainsi qu'on a accroché un très très beau tableau de Malcom Morley, assez récent. Du point de vue coloristique, on peut dire qu'il est bien assorti à l'univers pop. Du point de vue thématique, pas du tout, il se présente un peu comme une planche à découper pour fabriquer des avions, quelque chose comme l'agrandissement d'un jeu d'enfant et en même temps il présente des maquettes à réaliser et j'aime beaucoup qu'un tableau propose comme image quelque chose qui serait à faire, l'image de quelque chose qui en ferait autre chose si on le prenait à la lettre, mais on ne peut jamais prendre un tableau à la lettre, c'est toute l'ambiguïté de Magritte et qu'on retrouve là sous une autre forme. Et du même coup, ça donnait l'idée qu'il y avait des modèles à l'œuvre dans cette salle qui ne s'énonçaient pas mais qu'on pouvait peut-être aller les chercher. C'était le seul point qui les rattachait, autrement c'était un climat esthétique, il faut bien le dire. C'est s'adosser à toute cette histoire de l'exposition de Segal et du pop art et essayer d'en proposer une sorte de rébus contemporain, c'est pas simplement pour faire un jeu de pistes, c'est aussi pour voir comment le résultat plastique est intéressant ou non. C'est aussi ensuite, quand on a la capacité de rencontrer le public, et on s'efforce de le faire très souvent, de pouvoir raconter cette genèse et ces motivations et d'un seul coup de donner plus de complexité au monde. Le monde ne devient pas complexe parce qu'on dit qu'il est complexe, mais parce qu'on en construit la complexité. De ce fait, le musée n'est pas seulement l'ensemble de ce que ses visiteurs en voient, mais aussi tout ce qu'on peut régulièrement par des indices ou par des conversations incarnées en donner à apercevoir de plus complexe.

