

Christian Bernard

# L'Identité Visuelle

Quand la question a été clairement posée de tout mettre en œuvre pour que le musée s'ouvre, c'est-à-dire en 1991, nous ne disposions d'à peu près rien, sinon ce bâtiment qui nous était affecté et une fondation qui était en train de se constituer, mais encore une fois, pas de collection, très peu de choses à montrer et pendant des années, jusqu'à la décision d'ouverture qui a été prise au printemps 1994, et l'ouverture qui s'est donc faite le 22 septembre 1994, – très peu de temps entre la décision d'ouvrir et l'installation du musée et son ouverture –, pendant trois ans le musée a été un musée de paroles, c'est-à-dire que pendant des années j'ai parlé du musée comme si d'abord il allait exister, et j'en ai parlé évidemment d'abord aux artistes, ceux avec qui je devais travailler et ceux qui étaient susceptibles de m'inspirer, d'orienter un certain nombre des aspects et des modes de fonctionnement du musée. C'est vraiment un musée qui est le résultat de cet ensemble de conversations, qui d'abord rencontrait le scepticisme de tout le monde, et qui, petit à petit, à force d'en parler, avec la rumeur qui commençait à circuler, est devenu une réalité de discours et, petit à petit, j'ai eu plus d'interlocuteurs, pas seulement ceux que je recherchais, mais d'autres qui venaient m'interroger, me poser des questions précises ou même me proposer des œuvres. Ce qui a rendu possible le musée, c'est une continue opération de langage, c'était vraiment un musée imaginaire. Mais plus j'en parlais, plus il était incroyablement précis dans mon esprit, et plus je faisais partager sa réalité virtuelle à mes interlocuteurs. C'était vraiment passionnant parce que je devais autant me persuader moi-même que ces interlocuteurs, et j'intégrais au fur et à mesure ce qui me venait à l'esprit dans la conversation argumentative, mais aussi ce que me répondaient ou suggéraient les uns et les autres. À un moment donné, assez tôt, fin 1991, je me suis dit qu'il fallait qu'on donne des indications visuelles, qu'on ait quelques RUDIments formels qui accompagneraient ce discours. L'idée a été à un moment donné, et c'est ce que souhaitaient mes partenaires de la Fondation, de réaliser une publication où serait décrit ce projet. Et pour réaliser une publication, qui a donc été la première publication du musée, bien avant qu'il n'existe, – elle était destinée aussi à convaincre d'éventuels partenaires financiers –, il fallait bien travailler avec un graphiste. J'avais déjà à plusieurs reprises travaillé avec Ruedi Baur, déjà à Lyon et à Nice à la Villa Arson, dont il avait entièrement pensé l'identité visuelle, et j'avais vraiment compris dès Lyon, grâce à Ruedi Baur, la très grande importance de l'identité visuelle, à la fois comme mode d'expression synthétique de ce qu'est réellement la chose que ça désigne, mais aussi comme structurant cette chose en retour. L'identité visuelle n'est pas simplement un reflet, elle est un mode d'action qui donne forme à l'activité référencée. C'était très difficile d'inventer l'identité visuelle de quelque chose qui n'existait pas ou qui n'existait qu'en paroles. Donc, Ruedi, comme on l'avait fait précédemment, a procédé d'une façon très simple, c'est-à-dire qu'il est venu écouter ce que je disais, dans différentes circonstances ou en petits comités, ou lors de conférences, il écoutait mon discours et c'est à partir de cette espèce d'écoute flottante sur plusieurs mois qu'il a saisi un certain nombre de données à partir desquelles il a élaboré notre charte graphique. Il est évident qu'on est parti d'éléments plastiques et d'éléments conceptuels. Les éléments plastiques étaient précisément fournis par le bâtiment, et par le site de la CIP. Le bâtiment est un bâtiment allongé, en plateaux, avec une dimension d'horizontalité très marquée et les huisseries métalliques

innombrables qui rythment tous les plans dont est composé ce bâtiment. Tout cela fournissait une sorte d'image qui n'était pas sans signification et qui est venu se sur-imprimer à un mytheme de la CIP, qui est que, dans un des bâtiments annexes, la société genevoise des instruments de musique a fabriqué pendant des années des mètres-étalons. C'est la fameuse salle du mètre. C'est une des premières choses qu'on m'a dites, quand je suis arrivé pour visiter ce bâtiment. C'était vraiment inespéré de se dire qu'on allait travailler dans une usine qui avait fabriqué des mètres-étalons et dans un bâtiment qui était au fond comme un mètre visuellement, qui se présentait comme une unité de mesure. Évidemment, un musée, c'est aussi un mètre. C'est aussi un espace d'étalonnage et l'étalonnage est double. Le musée a aussi pour vocation, même s'il le fait de façon complexe ou volontairement illogique, il a pour vocation de situer les objets les uns par rapport aux autres dans le temps. Un objet vient toujours après un autre objet et avant celui qui va venir prendre sa suite dans le champ de l'histoire de l'art. Même si nous travaillons contre l'aliénation chronologique et c'est lié évidemment à la fin du paradigme historiciste, malgré tout, nous travaillons sur une séquence temporelle au sein de laquelle nous avons à distribuer les items selon le rapport de leur engendrement direct ou indirect et donc selon une succession temporelle. Et puis, un mètre a des ponctuations, des subdivisions, il est donc une organisation ramifiée de l'unité de temps ou d'espace dont il doit rendre compte, qu'il doit corrélérer à ce qu'il est, et, c'était essentiel pour nous, et Ruedi l'a très bien saisi, de faire image de cette vocation d'instrument de mesure. Nous sommes dans une usine qui produisait des instruments de mesure, et l'identité graphique du musée relevait déjà cette vocation antérieure de l'usine et l'a translatée dans la vocation du musée aujourd'hui. On faisait coup double, on faisait allégeance à notre généalogie industrielle si je puis dire et en même temps on affirmait notre vocation scientifique, et aussi subsidiairement technique, avec ce logo qui est une sorte de règle schématisée ou en même temps d'image stylisée du bâtiment. Ça parle à la fois de l'histoire antérieure du site, de la structure du lieu et de la vocation de l'activité qu'on y développe. Cette règle a aussi d'autres mérites. On l'utilise dans différents modes de subdivisions qui correspondent à des unités de temps différenciées. Notre papier à lettres différencie la semaine. D'autres règles avec d'autres modes de subdivision travaillent sur l'année, d'autres sur de plus longues périodes. C'est assez bien élaboré. C'est d'un usage qui n'est pas toujours simple. Nous ne sommes pas toujours en règle avec notre règle, mais ça ce n'est pas grave. Le point de départ était celui-là. Cette règle-logo a été pour moi très difficile à utiliser au début, parce qu'elle était l'exact opposé de la charte graphique avec laquelle j'avais travaillé, celle de Ruedi Baur pour la Villa Arson qui reposait sur quelques éléments, un bord en liseré sur tous les documents, un cadre, qui faisait image de la condition de la Villa Arson à Nice, comme une sorte de camp retranché, de ville en elle-même, de bâtiment très largement autarcique. Tout était simple à disposer dans le pré carré de ce cadre, une fois qu'on avait le miroir à l'intérieur, tout était simple. Ce qui se passait à la Villa Arson était purement centripète et circonscrit alors que cette règle est tout le contraire, elle est flottante et elle peut se disposer n'importe où sur la page et par conséquent elle exprime ce caractère d'estampillage de ce que nous faisons mais de non limitation de ce que nous faisons. Elle peut s'appliquer à des situations, à des types d'activité extrêmement différents, auxquels elle apporte une forme de signature ou d'indexation, mais dont elle ne prétérise pas la dimension ou la nature. Au début, c'était très difficile de savoir comment disposer sur la page cette signature, comme d'une certaine façon, il était difficile de savoir comment disposer entre cette identité que nous avons à construire et nos activités, la bonne relation de dénomination et d'identification. C'est une excellente discipline intellectuelle que de toujours se poser la question de la façon dont on va intégrer sous cette identité les nouvelles propositions. On a aussi travaillé sur la typographie avec aussi cette

idée du vieillissement des caractères. Par exemple à la Villa Arson, nous travaillions avec l'Helvetica, qui au début des années 80 était encore dans sa grande extension glorieuse et qui au début des années 90 commençait à vieillir et ne parlait plus exactement au présent. D'où le choix de l'Univers, d'un Univers étroitisé, light, très fin, dont nous pensions qu'il pouvait faire image pour la finesse des huisseries du bâtiment, qu'il ait cette délicatesse et cette transparence, qu'il n'ait pas l'empâtement autoritaire de l'Helvetica mais qu'il garde une transparence, comme le bâtiment se présente comme transparent. Comme nous devons développer et que je tenais absolument à développer une activité éditoriale spécifique et travailler dans une vieille forme, le livre, dans une forme qui ne cesse de vieillir, et pour affirmer cette antériorité absolue du livre par rapport aux objets dont nous parlons et au lieu dans lequel nous sommes, j'ai souhaité et j'ai demandé à Ruedi Baur de traiter la question du choix des polices de caractères pour les publications, surtout pour les livres, différemment, en sorte que nous avons choisi le Sabon, qui est un caractère qui part de loin et qui parle du lointain dans le temps, mais qui est un caractère qui offre un grand confort de lecture et qui inscrit très clairement notre projet éditorial dans l'horizon de la bibliothèque, mais de la bibliothèque des livres et pas des catalogues et c'était prendre un contre-pied, mais en même temps, c'était affirmer que le musée a une longueur d'onde temporelle qui n'est pas uniquement déterminée par l'actualité ou son seul champ d'intervention. L'idée très juste de Ruedi, pour les livres, ça a été d'hybrider, d'utiliser pour le corps du texte le Sabon et pour les notes l'Univers. Cette contradiction très dure, en fait, passe très bien, mais marque clairement, à travers deux indices simples, deux polices de caractère, marque notre spectre, les bornes de notre spectre. On est toujours plus parlé par le passé en nous que par le présent que l'on croit vivre. On ne vit pas que dans le lexique du présent et on ne peut pas penser que dans la langue d'aujourd'hui. Notre langue est chargée d'innombrables strates historiques. Nous-mêmes sommes toujours plus vieux que nous ne croyons. Et j'aime beaucoup que dans notre affaire, où on a vraiment une charte graphique contemporaine, il y ait cette épaisseur d'un passé qui reste très fort.

