

Christian Bernard

Leçons du musée

propos recueillis par Jean-Max Colard

Lors des deux éditions du Printemps de septembre à Toulouse, vous avez manifesté le désir de tenir un discours sur le musée. Qu'en est-il exactement ?

Ch. B. : Cela signifie d'abord que je préfère de travailler à partir des données qui me polarisent et qui, subsidiairement, m'identifient. À Genève, dirigeant le Mamco, je suis en situation de réfléchir quotidiennement sur l'idée et sur la pratique du musée. C'est le « lieu » sur le sens et les formes duquel j'opère et celui « d'où je parle », comme on disait dans ma jeunesse. À Toulouse, je n'ai pas imaginé devoir troquer ce costume contre celui de curateur *free-lance* du circuit international. Cela n'a jamais été mon métier ni ma façon de voir l'art, l'exposition, l'institution. Déjà à la Villa Arson, la question du « lieu » (site, situation, vocations) a toujours été pour moi première. Je crois qu'il faut incarner les lieux, ce qui implique aussi d'en assumer les charges. C'est dire qu'il ne m'était pas simple d'inventer comment faire ici. Je n'ai pas une âme de coucou. J'ai donc tenté d'aborder le Printemps de septembre avec les lunettes de cette machine singulière qu'est le musée. Et comme je pense qu'il faut appréhender le musée comme une exposition, j'ai imaginé que le festival pouvait appréhender la ville comme un musée. Un musée horizontal ; un système d'expositions communiquant entre elles. Au lieu que cela se développe dans le feuilletage vertical d'un unique bâtiment, cela se déploie dans l'enchétrement labyrinthique d'une ville et de ses alentours. Avec un enchaînement d'expositions formant autant de chambres, de *stanze*, d'une promenade muséographique libre, s'inscrivant dans l'unité ouverte d'un propos en procès, qui se soucierait moins de sélectionner des symptômes pertinents de l'aujourd'hui de l'art que d'articuler des propositions étalonnées différemment et qui ne se justifient pas de prétendre se tenir sur le front incertain de l'actuel.

C'est assez paradoxal pour un festival de création contemporaine de se tenir à distance d'une actualité urgente de l'art...

Ch. B. : Il faudrait d'abord s'entendre sur ce qu'on nomme contemporain, sur notre capacité à en décider autrement que par paris ou par assertions militantes. Il faudrait ensuite s'entendre sur ce qui relèverait de l'urgence dans le champ de l'art : l'urgence de renouveler les produits proposés sur le

marché ? l'urgence de négocier les dernières idées reçues prélevées schématiquement dans le corpus des nouvelles analyses critiques ? En adoptant les lunettes du musée pour concevoir ce festival, je voulais faire fonds de cette chance du musée qui est de ne pas devoir se porter sur le front de l'urgence. On fait de la médecine d'urgence, de l'architecture de catastrophe, on ne fait pas de musée d'urgence. Mais il me semble que l'ensemble des artistes invités dans mes deux épisodes du Printemps de septembre dessine pourtant une assez nette image dans le tapis de l'époque, sans démonstration de force ni justification idéologique.

Par ailleurs, ce discours sur le musée ne se tient pas seulement à l'échelle globale du festival, il se précise dans les interventions notamment conçues au musée des Abattoirs...

Ch. B. : L'an dernier avec John M Armleder et cette année avec les *Sept Pièces faciles*, au musée des Abattoirs, avec les objets néo-anthropologiques de Sylvie Fleury inclus dans les collections du Muséum d'histoire naturelle et avec la *Nuit des Tableaux vivants* au musée des Augustins, nous rendons hommage au musée dans le musée lui-même, nous essayons de prendre le musée au mot – en travaillant avec l'idée de collection. Nos propositions visent à rendre grâce au « génie du musée ». Et ce génie, c'est la disponibilité et les potentialités des collections, l'aptitude des œuvres à s'aimer les unes les autres et à converser entre elles bien au-delà de nos calculs. J'aime regarder les collections comme on écoute de cette écoute flottante que la psychanalyse a décrite : de là peuvent surgir des associations libres étonnamment éclairantes.

C'était l'un des axes forts de la présentation de l'an dernier aux Abattoirs, avec l'idée de repenser la monstration de leur collection en la mêlant à celles d'autres musées de Toulouse, musée des Augustins ou muséum d'Histoire naturelle...

Ch. B. : En effet, et John M Armleder était le meilleur opérateur pour faire cela avec une netteté, un humour et une intensité qui relèvent pleinement du geste artistique. Le désordre mis dans les collections était l'esquisse d'un ordre visuel nouveau, légitimé par son imminente réversibilité. On touchait à l'essence même de la liberté qu'offre le musée quand il n'est pas englué dans les routines muséographes ou historiographes. C'est le même type d'opération que je vais reconduire cette année, mais sur un mode mineur.

Avec le système des « appariements ». C'est-à-dire ?

Ch. B. : L'appariement, c'est le premier geste du musée : que mettre à côté de telle œuvre ? C'est en fait abyssal, parce que l'on peut toujours mettre « n'importe quel » objet à côté

de « n'importe quel » autre. Le résultat n'est pas toujours probant, mais les choses ont une capacité étonnante à se regarder. Et quand on a la chance de battre les cartes de manière à sortir une « vraie » paire, c'est très excitant. Ce qui est aussi stimulant, c'est de quitter ainsi ce rapport à cette histoire linéaire de l'art dont on sait à quel point elle est épistémologiquement obsolète, mais qui structure encore complètement notre manière de regarder. En vérité, les bégaiements de l'histoire ont beaucoup plus d'intérêt qu'on ne le pense, et les épigones ont leur « génie » propre, etc. Un appariement anhistorique n'est pas une manière de nier l'histoire, mais de regarder autrement les effets de l'histoire. Parmi les scénarios qui vont être mis en œuvre aux Abattoirs, certains ont déjà été réalisés. Une variante en sera jouée. Par exemple, je vais reprendre un protocole inventé par On Kawara et que j'ai eu la chance de voir actualisé deux fois, à Francfort et à Chicago. Je vais le faire d'une façon visuellement très différente, mais ce sera d'abord un hommage. Il consiste à appairer des pièces d'On Kawara et des œuvres d'autres artistes, datées de la même année que celles d'On Kawara. Je vous laisse imaginer ce que cela peut avoir de saisissant et même de ravageur. Les *Dates Paintings*, ces toiles qui, pour dire vite, ne montrent que la date de leur réalisation, sont à l'évidence celles qui datent le moins, qui sont le moins assignables à une séquence « stylistique » historique. En auto-indexant leur position chronologique, elles suspendent paradoxalement le temps. Tout cela montre que le musée n'est pas seulement un réservoir d'œuvres, il est aussi un répertoire de protocoles expositionnels : les expositions devraient être pensées comme des objets de répertoire.

C'est un autre *statement* majeur de votre manière de concevoir et de pratiquer le musée...

Ch. B. : Le rapport à l'exposition, en particulier muséale, change du tout au tout dès lors qu'on pense l'exposition comme un protocole répétable, avec toutes les variantes que l'on peut introduire dans une répétition ou qu'une répétition comporte par principe. C'est le seul des spectacles vivants (une exposition a un début et une fin comme un film ou une pièce de théâtre) qui n'ait jamais fait l'objet de reprises en tant que répertoire. Il y a eu, bien sûr, quelques reconstitutions, souvent partielles, d'expositions historiques, encore si peu d'ailleurs, mais il n'y a pas encore de véritable travail muséographique sur la généalogie, la mémoire et l'histoire de la forme exposition comme condition critique d'existence de l'art et comme forme réactualisable, comme lexique et grammaire, comme exposition de l'exposition et comme déconstruction des données

structurantes du regard sur l'art. Le répertoire, c'est la mise en évidence et le démontage des conventions. L'exposition devient beaucoup plus transparente car elle est montrée comme exposition. Faire ce travail au sein du musée, c'est exposer le musée comme exposant sa condition d'exposition, elle-même déconstruite.

Sur cette deuxième édition d'un musée horizontal établi sur le plan de la ville, reprendre les salles, réinvestir des mêmes lieux et travailler en écho, en stéréo, apparaît l'idée du musée-palimpseste, l'idée que des choses se superposent, se stratifient dans l'espace du musée. Est-ce possible à l'échelle d'un festival ?

Ch. B. : Je le suppose. Les œuvres ont une longueur d'onde et une ombre portée qui les déploient au-delà d'elles-mêmes. Et le visiteur de musée se charge comme une pile de ce dont il se souviendra. Un musée charge une ville d'images partagées. Cela crée une sorte de langue commune mémorielle, et chaque fois que les visiteurs reviennent au musée, ils rechargent cette singulière capacité « linguistique », cette façon silencieuse d'être ensemble. Il s'agit de travailler avec cela, de relever cette aura mémorielle du musée. Et, ici, du bégaiement délicieux de l'expérience des œuvres qui se feront signe d'une année à l'autre. Travailler en stéréo, en allusion, en réminiscence, c'est faire place à ce qui précède pour rendre plus visible ce qu'on voit maintenant. C'est au fond le principe de l'intertextualité appliqué au musée. C'est le même type de mécanisme. Et c'est le génie d'un musée – ou d'un festival en deux temps – de permettre ce travail d'intertextualité visuelle, d'intervisualité productive.