

## Acquisition d'une exposition

*Acquise par le Centre national des arts plastiques sur la proposition de Bernard Blistène, l'exposition Offshore fait partie des rares expositions intégralement acquises par l'Etat français. Pour faire retour sur cet acte d'achat, rencontre entre son initiateur Bernard Blistène et le commissaire de l'expo Offshore Jean-Max Colard. Une discussion animée par Emma Lavigne, conservateur au Centre Pompidou et commissaire de l'exposition « Les Archipels réinventés, marquant les 10 ans du Prix Ricard.*

Emma Lavigne : J'avais été très impressionnée par cette acquisition. Sans connaître l'histoire de toutes les acquisitions du FNAC, il est quand même assez exceptionnel d'avoir acheté une exposition avec des propositions très différentes mais unifiées par un seul commissariat. C'est d'ailleurs cette partie de la fondation Ricard qui m'intéresse : il y a les œuvres qui restent bien évidemment mais il y a aussi tout le soutien accordé à des commissaires indépendants et des critiques d'art, à une époque où il n'y avait pas vraiment de visibilité pour eux, et rarement la possibilité de réaliser une exposition... Du coup je voudrais demander à Bernard Blistène ce qui a motivé de sa part cette acquisition de l'ensemble de l'exposition pour qu'elle rentre au FNAC ? C'était d'autant plus étonnant qu'il est dans la logique intrinsèque d'*Offshore*, dans son protocole d'exposition, qu'elle puisse être rejouée dans une dynamique très particulière : l'acquisition doit prendre en compte ce processus et éviter que l'exposition soit remontrée dans d'autres configurations. Donc je trouvais ça aussi intéressant par rapport à la logique de conserver une exposition et en même temps de continuer à la faire vivre avec des propositions très différentes.

Bernard Blistène : Je pense que tu soulignes l'ensemble des questions que cette exposition a souligné. Quelques points, peut-être 5 justement, que je pointe au gré de ce que tu dis. Je dois avouer que l'idée d'acquérir une exposition en son entier n'est pas la première fois et l'un des plus beaux précédents est certainement celui de l'acquisition de l'exposition de la rue Saint Lazare organisé par Michel Claura qui se trouve dans la collection du centre Pompidou. Il y a donc un antécédent que je connais, il y en a d'autres bien sûr, mais qui est un antécédent ô combien de taille et de poids qui est cette exposition splendide qui a été acquise par Jean-Hubert Martin dans sa totalité pour le centre Pompidou il y a de cela certainement 25 ans. Le deuxième point c'est que quelque soient les mérites qui nous reviennent quand on est dans la posture qui est la mienne ou même qui est la tienne ce n'est jamais à titre personnel que l'on acquière, même si l'on propose, mais c'est au nom de l'institution qu'on représente et il faut avoir un petit peu d'humilité et dire que même si on est force de proposition, ce qui était la vérité, ce n'est pas tant Bernard Blistène qui a acquis que le FNAC qui a acquis sur proposition de Bernard Blistène. C'est un point important parce que c'est un point qui engage évidemment la personne qui fait la proposition et qui engage également l'institution qui la reçoit. Troisième point c'est que de fait l'acquisition de cette pièce et pour moi, et pour l'institution, ne représentait pas tant la sanction d'une exposition que j'avais vue et que j'avais trouvée tout à fait remarquable qu'elle engageait l'institution dans son futur puisqu'il fallait la rejouer cette exposition. Alors je n'ai pas pu suivre évidemment tous les moments où elle a été rejouée. Je suis allé la voir à Marseille pour des raisons que vous pouvez comprendre. Mais ce qui me paraissait absolument formidable dans cette exposition c'est que, d'une part il était indissociable alors que d'autres expositions qu'on a achetées en groupe sont peut-être dissociables mais que celle-ci formait un tout, une sorte de nouvelle boîte en valise qui a, à un moment, supposé qu'on rejoue les choses en fonction même des lieux et en fonction des contextes. Le quatrième point que c'est comme tu l'as remarqué c'était une exposition qui était portée par quelqu'un, inventé par quelqu'un dans la complicité d'artiste et qui affirmait

quelque part le pouvoir ou la discussion du rapport entre l'auteur et le producteur qui pour nous est évidemment devenu aujourd'hui un point tout à fait important mais qui somme toute historiquement ne remonte pas à si loin. Et ce n'est pas quelqu'un comme moi qui vais justement critiquer la notion d'un commissaire auteur qui à mon avis a une dimension, une force de metteur en scène au sens cinématographique et théâtral : un metteur en scène parce qu'il met les gens ensemble, théâtral car il propose une interprétation. Ça c'était aussi quelque chose qui me paraissait formidable. Et puis dernier point les artistes eux-mêmes j'avais le sentiment que parmi la coupe qui nous était proposée d'abord on était loin du formalisme, que les artistes réunis avaient travaillé ensemble et ce par la grâce de celui qui les avait fait travailler ensemble et que justement il y avait là au-delà même des segmentations des cloisonnements, une volonté d'agir et de produire quelque chose en commun qui me paraissait quelque chose qu'il fallait conserver parce qu'un témoignage aussi d'un agir ensemble d'une forme de partage, j'allais presque dire un terrain de jeu mais c'est métaphorique, qui je trouvais était absolument formidable. Donc là je crois que j'ai fait le point des différentes choses que tu as soulignées.

Jean-Max Colard : Sur cette question de l'acquisition j'imagine que pour vous deux ça doit être un désir récurrent d'acquérir la totalité d'une exposition et je pense que là en plus avec le cas particulier d'une exposition collective que tu cites mais j'imagine qu'il y a aussi des cas d'expositions personnelles où l'on voudrait acquérir la totalité d'une proposition et d'une cohérence qui prend l'espace, j'imagine que c'est une question qui vous traverse souvent dans les commissions d'acquisition. Ou dans le désir ou après ça n'atteint pas la commission.

BB : Rares sont les expositions qui apparaissent comme un tout. Comme une proposition globale suppose qu'on ait encore envie de le faire, et plus encore, suppose que si on démembré les choses on rompt avec la cohérence même du travail. Cela peut arriver dans des expositions de groupe mais cela peut arriver nécessairement pour des expositions monographiques mais rassure-toi il arrive souvent que dans une exposition monographique on considère qu'une pièce, comme ça doit t'arriver à toi aussi, parmi d'autres est une pièce programmatique et que cette pièce est en soi suffisante pour faire comprendre quelle est la perspective que dessine le travail de l'artiste à un moment donné mais il est assez rare que l'organisation même de l'exposition l'articulation des pièces les unes par rapport aux autres produisent cet effet. Je dois dire que l'une des rares expositions que j'ai vu récemment qui m'ait produit cet effet c'est l'exposition qu'il y a peut-être encore actuellement chez Kadist qui est une exposition réalisée par l'artiste Ryan Gander. Je dois avouer que Kadist à mon avis produit des expositions qui sont dans leur nature même des statements. Je pense entre autres à la précédente de Pierre Leguillon qui dans sa nature même était un tout qui me semblait indissociable.

JMC : Et avez-vous pensé à acquérir la rétrospective de Pierre Leguillon ?

BB : Ça l'a été. Ça a été acquis par la fondation Kadist. Etonnement, je ne sais si c'est à dire dans cet entretien mais je trouvais que la proposition de Ryan Gander à Kadist avait une cohérence, une articulation qui en soi était probablement plus lisible, plus perceptible que celle qu'il a fait à la GB agency.

JMC : Ce qui est étrange c'est qu'elle marchait quand même par deux, donc quand tu dis acquérir l'exposition de Ryan Gander c'est quand même acquérir ces deux volets.

BB : Alors après se pose également autre chose sans entrer dans une forme de réification ce sont les conditions dans lesquelles pareille acquisition se réinstalle puisqu'il est bien clair que si on prend l'exemple de l'exposition Ryan Gander on était face à un rapport à l'extérieur : la porte, les fumigènes. On était face à l'articulation entre la première et la deuxième salle. Tout comme pour *Offshore* je pense qu'il y a façon et façon de montrer *Offshore* mais il y avait bien évidemment ce rapport à la vidéo, ce rapport à la pièce elle-même, et ce rapport à la dernière salle ensuite avec la pièce de Dollinger qui fonctionnait aussi comme un parcours, comme un récit et rares sont les expositions qui nous proposent des récits. Philippe Thomas est un artiste qui a produit des expositions qui étaient des récits. Je me souviens de l'exposition de la Cable Gallery à New York, dans les années 80, où il propose d'installer l'agence. Là il y avait quelque chose qui reste, après une réalité de faits, qui fait que certains artistes vont accepter que cette proposition soit démembrée et d'autres qui vont la refuser. La clôture de l'agence de Philippe Thomas présentée au MAMCO à Genève qui était une des expositions les plus bouleversantes que j'aie vu de Philippe était de fait une exposition qui était un tout.

EL : Jean-Max est-ce que tu as pensé dès le départ de la conception de cette exposition que le jeu pourrait continuer ou c'est dans un deuxième temps que l'idée de cette partie qui peut continuer, s'enrichir t'es venue ?

JMC : En fait, il y a un point de départ qui était un contexte difficile pour moi qui était le premier espace Ricard, un espace difficile, très ingrat et puis il y avait ce problème du bar qui était l'espace de représentation des activités de l'entreprise Ricard. Donc j'étais très embarrassé par rapport à ce lieu et ce que j'ai essayé de concevoir, j'aime bien reprendre ce terme, c'est un plan d'évasion. Quand je dis un plan d'évasion c'est par rapport au livre d'Adolfo Bioy Casares et qui est une des sources d'inspiration de Dominique Gonzalez-Foerster pour son parc de Kassel. Et du coup je cherchais comment m'évader ; en même temps j'ai consulté des artistes. J'ai consulté Saâdane Afif un de ceux qui étaient déjà passés par là et Saâdane Afif m'a dit « donne des contraintes aux artistes sinon tu ne t'en sortiras jamais avec ce lieu ». Alors je me suis dit « quitte à leur donner des contraintes on va s'évader de l'intérieur ». C'est ça la question quand on a un lieu qui est ingrat : « comment on peut s'évader de l'intérieur de ce lieu là ? » donc l'histoire de créer un lieu dans le lieu, de se donner une plateforme, une géologie verte c'était l'idée de faire un récit qui ne soit pas dépendant du lieu et du coup, l'exposition inclue sa mobilité et peut se déplacer. Donc très tôt, quand on était en train de faire le programme de l'expo avec Colette Barbier, on a envoyé des dossiers pour proposer l'exposition à d'autres espaces pour assurer son évolution. A partir de là, l'idée aussi de la changer de demander à l'institution qui reçoit, à la puissante invitante d'ajouter elle-même, de son propre choix, une œuvre d'un artiste qui soit français ou non, vivant ou non, avec cette idée que je ne peux pas être toujours là pour assurer le choix d'une pièce, que l'auteur est un auteur ici complètement collectif. Ce n'est pas une question d'exposition d'auteur pour moi au sens où remettre en scène l'auteur dans sa subjectivité mais plutôt un auteur collectif, mélangé et qui se fait complètement dans la discussion d'ouverture. Donc l'idée aussi que d'autres commissaires après viennent signer ou co-signer le paysage de l'exposition en même temps que d'autres artistes s'y ajoutent a été pensée dès le début. Sur cette question de l'acquisition je me souviens aussi au centre Pompidou, un de mes premiers souvenirs d'exposition reconstituée, c'est l'exposition Picabia. Je me souviens qu'il y avait eu l'exposition Picabia à Beaubourg et qu'ils avaient tenté une reconstitution d'une expo je ne sais plus si c'était l'exposition de 1921...

BB : ...l'exposition de la galerie Dalmau c'était une exposition qui justement de ce point de vue n'était pas tout à fait passionnante puisque c'était une exposition qui, dans son entier, était hétérogène et c'était une exposition à l'intérieur de laquelle à Barcelone Picabia montre à la fois des œuvres mécaniques et introduit pour la première fois des Espagnols. Une manière d'ailleurs de réagir au contexte puisqu'il le fait pas n'importe où : il le fait en Espagne. Et cette hétérogénéité-là n'était quelque part pas perceptible car à partir du moment où elle s'est palliée sur un essai de reconstitution. La question de l'essai de reconstitution, pour moi, c'est autre chose.

JMC : C'est drôle car ça montre la volonté du musée d'introduire la question de l'exposition et ses formes dans une histoire de l'art.

BB : Il est clair que cette exposition que vous avez inventé et que quelque part tu as conduit s'inscrit dans ce que Poinceau appelle l'art de l'exposition et que donc elle procède justement de cette histoire. Il y a trois points, tu disais plan d'évasion, je reprendrai cette phrase que j'aime de Deleuze sur les lignes de fuites. Ce que j'ai beaucoup aimé c'est que cette exposition dessinait, formait des lignes de fuites qui étaient à la fois physiques et à la fois mentales. Il est clair que le travail de Loris Gréaud jouait un rôle absolument central. Produire ce tremblement était à mon avis un truc tout à fait essentiel. Par ailleurs cette exposition posait également intrinsèquement la question de la place du spectateur dans son rapport à l'œuvre et ça c'est aussi une des données absolument centrale de la création d'aujourd'hui : interroger l'œuvre et la place même que j'occupe par rapport à elle. C'est aussi une des raisons, au-delà du choc émotionnel que produit un projet quand il faut défendre ce même projet et trouver des arguments, que j'avais essayé de mettre en évidence. J'ai cherché les notes que j'avais essayées d'avoir mais je ne les ai pas retrouvées.

EL : Tu n'avais peut-être pas de notes, tout ça coulait de source.

JMC : En toute modestie, je me dis que c'est aussi une question d'échelle, c'est-à-dire que du fait de l'échelle des pièces, du fait de l'échelle réduite, il y a une économie qui était aussi possible. Si je devais acquérir une exposition d'auteur, une exposition collective, j'aurais peut-être essayé d'acquérir *Coolustre* ou peut-être même une plus ancienne, j'aurais acheté des salles d'expositions d'Eric à Grenoble ou peut-être un *Display*, je ne sais pas si ça a déjà été fait enfin ça on peut encore le refaire le *Display*. Mais pour le coup c'est impossible de les acquérir.

BB : La présence de l'exposition quand j'avais invité Eric dans la première édition de *La Force de l'art* il est clair que les rapprochements qu'il avait produits, que les juxtapositions mêmes qui affirmaient ce pouvoir de l'auteur, avaient en soi une force et une cohérence globales qu'on ne pouvait accepter de mettre en doute. Il est intéressant de voir que certains savent le faire, que d'autres s'y essaient et que tous n'ont pas le même talent pour le mener à bien. Je reviens de Bordeaux où je suis allé voir l'exposition de Zobernig et il y avait encore l'exposition d'Alexis Vaillant pour Jean-Luc Blanc, assez intéressante en soi dans sa juxtaposition, mais peut-être une faiblesse intrinsèque des œuvres dans certains cas qui fait que la chose ne tient qu'à partir du moment où le metteur en scène s'est mis à son boulot. Je pense que dans *Offshore* il y avait autre chose, il y avait des propositions très différentes des artistes dont on voyait que d'une manière programmatique ils avaient quelque chose à dire. Le temps passe vite ça fait maintenant quatre ans et on voit bien que Erlich, Dewar et Gicquel, Solomoukha ou d'autres avaient fait là comme les prémisses d'un travail ...

EL : ...comme une sorte de tremplin qui a permis à certaines œuvres...

BB : C'était une plateforme, ça ne s'appelle pas *Offshore* par hasard. Une plateforme *Offshore* c'est par définition un gisement, une plateforme mouvante, on est en mer généralement, on exploite quelque chose. Je pense que les titres ne naissent pas par hasard et que celui-ci, en plus, était tout à fait bien trouvé. Je pense par ailleurs que ce qui serait merveilleux c'est qu'on ait le temps de remonter tout ça. Je trouve ça formidable qu'on puisse remonter tout ça et il est clair qu'une proposition vaut justement pour le fait qu'elle est une proposition, c'est-à-dire pour qu'on revienne dessus, pour qu'on la réactive, pour que d'autres se la réapproprient, et là c'était le cas. D'une manière métaphorique c'était une forme de machine instable. Je préfère employer la notion de machine à la notion de dispositif je trouve que la notion de dispositif est aujourd'hui un peu galvaudée. En revanche les machines, dans le sens où Agamben en parle c'est-à-dire les machines et leur pouvoir transformateur. Rappelez-vous les transformateurs Duchamp, comme le disait Auteuil à propos de Duchamp, les transformateurs Duchamp sont des protocoles qui dans leur nature sollicitent qu'on fasse le boulot et de ce point de vue là, sous l'œil de la caméra à 360°, c'était très bien.

JMC : C'est aussi le fait que ce n'était pas tant un trompe-l'œil que vraiment une scène puisqu'il y a cette idée de commande au départ de faire une expo sur une scène française choisie et que donc il y avait ce jeu. Je trouve que cette exposition, un de ses aspects, c'est qu'elle est assez littérale. Elle est peut-être un peu littéraire mais elle est aussi littérale dans le sens où on nous demande une expo sur une scène alors on fait une scène, on prend les choses à la lettre. On critique souvent aujourd'hui la littéralité en disant que c'est un peu un mot de passe. Mais il faut se souvenir que la littéralité quand on pense aussi bien à la poésie de Francis Ponge qu'à la Tour Eiffel c'est une chose qui se donne dans son évidence et que tout est là sous le regard. Après évidemment d'autres récits peuvent se construire mais c'est vrai qu'il y a un rapport assez littéral à la commande et à son sujet.

BB : Je suis totalement d'accord avec toi. Philosophiquement, je pense que l'affirmation de cette littéralité est absolument essentielle. Tu veux produire un tremblement : ne pas avoir peur aussi de répondre au tremblement par le tremblement donc moi je suis absolument pour ça.

JMC : Et ça répond aussi que souvent on dit qu'il ne faut pas faire d'exposition thématique. Les expos thématiques si elles sont mal faites c'est parce qu'elles ne sont pas littérales c'est-à-dire qu'on traite l'Autre, ou alors on donne des intitulés qu'on ne traite pas, qui sont intraitables d'une certaine manière alors que je pense qu'une exposition thématique doit se coltiner son thème et l'ouvrir dans pleins de directions. Je n'avais pas ce souci et dans l'expo il y a des artistes qui sont complètement dans la littéralité, je pense à Thomas Lélou, puis d'autres qui sont dans un rapport beaucoup plus distant à ça et je pense à la sculpture haïku végétal de Dewar et Gicquel qui s'écarte complètement de ces voix là. Mais c'est vrai qu'il y avait aussi ce rapport littéral qui disait « qu'est-ce que c'est qu'une scène géographique ? » C'est une fiction, c'est une construction. Il ne faut pas hésiter à l'affirmer et puis aussi cette idée que c'est un lieu où cohabitent des gens qui ont des positions très hétérogènes.

BB : J'adorais aussi pour m'en souvenir le fait que dans cette expo il y ait des sollicitations qui soient très physiques malgré somme toute la réalité des simples objets indiciels qui étaient là et entre la caméra, le tremblement, la vidéo de Dollinger. Il y avait quelque chose que j'aimais bien. Il y a une phrase de Benjamin que j'adore où il dit : « il y a un droit des nerfs ». Il y avait quelque chose comme ça, qui te sollicite, une forme de riposte, une forme de

tension. Je trouve que c'était un truc qui passait assez bien dans ces choses et qui dépassait justement le statut de l'objet. Puisque d'ailleurs l'objet était réduit à sa plus simple illustration, il était réduit à l'idée de miniature mais de variations d'échelles quand même parce qu'entre la pastèque de Babin, entre le terrain de jeu, entre la vidéo de Dollinger, entre la vidéo de Fiorenza Menini qui tournait dans cet espace il y avait des variations d'échelles.

JMC : Sur la question de l'acquisition moi j'avais quand même eu la sensation parce que je me souviens aussi de l'exposition *Bestarium* qui avait beaucoup marquée des gens comme Pierre Huygues et qui avait, je crois, fait l'objet d'une acquisition.

BB : C'est un projet collectif derrière lequel il y a Chris Dercon, James Coleman, Dan Graham et évidemment qui est une des expositions qui nous a passionnée. Je l'ai remontrée partiellement quand j'ai fait l'exposition *Un Théâtre sans théâtre*. C'est une exposition qui avait le mérite de travailler différents territoires puisqu'elle travaillait tout aussi bien toutes les disciplines mais également différents territoires c'est-à-dire à la fois l'espace du musée, l'architecture, l'art du jardin dans son inscription historique avec l'art du jardin à l'âge classique, qui avait été la source d'inspiration de Dan Graham qui s'était intéressé au jardin sous Louis XIV. Il y avait un autre modèle dans cette exposition qui était important c'était le modèle théorique de la valise de l'espace public d'Aldo Rossi du théâtre flottant, qui lui même venait d'ailleurs de Manfredo Tafuri.

JMC : Je pensais à l'exposition *Vides* au centre Pompidou, à cette idée qu'on ne voit pas si souvent des expositions dans les collections du centre et cette idée vraiment d'inclure une histoire de l'exposition dans les formes du musée.

BB : Est-ce que toutes les bonnes expositions ne sont-elles pas des réflexions sur l'exposition elle-même ? Puisque qu'objectivement toute exposition, même si elle donne l'apparence de la sérialité ou de la répétition, certaines sont réussies d'autres ne le sont pas, mais ne croisent-elles pas une réflexion sur l'art d'exposer ?

JMC : Oui mais alors pour le musée est-ce qu'on peut garder ce morceau de réflexion, ces moments de réflexion, cette cristallisation particulière ?

BB : Tout dépend de la vocation du musée, le centre Pompidou est le musée national d'art moderne, il a une vocation encyclopédique. Il articule les choses différemment mais il est sûr que dans les collections permanentes il y a des moments où cette question-là est posée. Je songe entre autres à la reconstitution du mur André Breton qui pose véritablement la question non pas tant d'une originalité stylistique que justement du pouvoir de l'imagination de quelqu'un qui vient mettre ensemble des choses qui permettent de construire un discours qui se confronte, c'est Schlegel qui dit ça, à l'inintelligibilité des choses. Je pense que cette question est une question qu'on doit se poser. Mais je pense qu'on ne fait rien d'autre que d'observer ce que proposent les artistes eux-mêmes. Donc lorsque tu parlais de l'exposition de la Galerie Dalmau, de Picabia, je pense que clairement Agnès de la Beaumelle avait bien compris qu'il fallait restituer ce trouble. Ce trouble passait par la tentative de rejouer quelque chose et de voir si ça avait encore une certaine validité. Et c'est vrai que le trouble de la continuité d'images absolument distinctes opère toujours sur notre manière de pensée classée.

JMC : Tu disais à propos de la reconstitution, évidemment c'est très différent du cas d'*Offshore*, que tu avais un regard particulier sur cette question de la reconstitution de l'exposition.

BB : Oui c'est la raison pour laquelle je trouvais que le projet *Vides* était un projet intelligent puisque plutôt que de dompter, de retrouver au demeurant des choses impossibles et, somme toute, configurer le musée autrement que pour ce qu'il est, il nous était donné à la fois ce que ça avait été et ce que ça pouvait être aujourd'hui. Je ne vous dirai pas quel a été le collectionneur qui sortant de l'une des salles a dit « celle-ci je ne l'aurais pas reconnue ». Et c'est là que je dois dire que les publications prolongent une exposition. Il y a quelque chose d'indissocié entre la proposition, et j'aime bien qu'une expo soit une proposition, et la publication. On voit bien qu'il y a quelque chose qui se nourrit réciproquement.

EL : C'est là où c'est intéressant Jean-Max, si tu fais une publication autour de cette exposition.

JMC : Sur cette question de la proposition, au fur et à mesure de son déplacement, l'occasion m'a été donnée de varier le degré de propositions et je me souviens par exemple le texte que j'ai écrit pour les 10 ans du prix Ricard au centre Pompidou, je l'ai fait comme ça avec cette forme : un protocole d'exposition mais surtout pour moi l'idée de

- 1- l'exposition peut être remontée
- 2- l'exposition peut ne pas être remontée

c'est évidemment une manière d'affirmer que cette expo littéraire peut être sous tendue par une étude plus conceptuelle et donc mettre des pistes différentes. Quand on l'a faite au centre d'art Attitudes de Genève, comme à chaque fois ils font une petite publication pour l'exposition, du coup j'en ai profité pour faire une autre publication, un autre texte qui était en sorte comme un autre statement sur la question des expositions collectives. Parce qu'aujourd'hui les expositions collectives sont des expositions avec beaucoup d'artistes, par opposition à l'exposition monographique, alors que ce ne sont pas des expositions qui se posent toujours la question du collectif. Non pas que je veuille que toutes les expos collectives soient des pogroms ou des kolkhozes mais que ce soient des entités d'un travail collectif. L'idée c'est que ce n'était pas une exposition où chaque artiste et chaque œuvre était dans son box et que du coup cette question du « comment être ensemble ? » dans un espace commun et d'autant plus quand l'espace commun ne fait que 20 m<sup>2</sup>, du coup ça intensifie, ça veut dire que les artistes avaient une responsabilité quand ils amenaient leur proposition vis-à-vis de la visibilité qu'ils laissaient et qu'ils offraient aussi aux autres. Donc là, il y avait une manière d'essayer de cohabiter sur un espace et que ce soit vraiment, pour le coup, une exposition collective. Aussi au fur et à mesure des publications ça permettait de faire varier le statement.

EL : C'était un peu l'antithèse de la biennale de Lyon où j'ai senti qu'il n'y avait plus tellement de jeu à jouer parce qu'on était arrivé à un niveau où le jeu était joué sans nous...

BB : Et là il y a autre chose. Il y a quelque chose que j'ai trouvé a posteriori intéressant c'est le rapport privé/public parce qu'en fait on était dans un espace privé : une fondation dans un lieu clos, dans un immeuble bourgeois d'un des quartiers les plus chics de Paris et ce qui se passait dans cette exposition c'était une réflexion sur l'espace public encore de manière métaphorique puisque c'était une sorte de topographie imaginaire qui permettait vraiment d'être loin, absolument loin. Tu parlais tout à l'heure d'évasion, je parle de lignes de fuite très loin de la contrainte du lieu. Il y a un autre point qu'il a dit et qui je pense est très important : il faut toujours affirmer avec qui on rêve et avec qui on pense et en l'occurrence quand tu parles de boîte à outil, on pense à Filliou, qui plus le temps passe et plus on le considère comme un artiste formidable, il y a Winner aussi dans les choses faites, ou pas faites, ou à

faire ou dans la multiplicité, et ça ce sont des choses importantes. D'une certaine façon c'est un esprit de famille.

JMC : Et aussi pour cela que je parle de Dominique Gonzalez-Foerster, que j'ai vue avec qui on a réfléchi sur la question de quel sol donner à cette plateforme. C'est une version réduite du Brasilia Hall avec plus d'objets dessus.

BB : Je me souviens un jour j'avais fait, quand je m'occupais encore de la programmation j'avais proposé, je dis bien j'avais proposé, c'était le rôle que j'avais, j'avais proposé qu'on invite Olivier Zahn, Elein Fleiss, à bâtir un projet parce que je trouvais formidable évidemment *L'Hiver de l'amour*, autre projet de ce point de vue extrêmement important et je me disais « le temps a passé qu'est-il advenu de tout cela ? ». La réponse ça a été *Elysian Fields* qui était une merveilleuse exposition et ce je dois le dire c'est qu'à ce moment-là, moi commissaire d'expo, je n'étais pas tant dans la posture de celui qui faisait que dans la posture de celui qui faisait faire, de la même manière que j'ai pu « proposer et accompagner » le projet Buren. J'ai croisé beaucoup de gens qui m'ont dit « quelle merveilleuse exposition ! Quel travail tu as fait ! » Je n'ai fait strictement aucun travail si ce n'est celui de convaincre du bien fondé du projet et de l'accompagner avec un artiste génial qui s'en prenant à l'institution poussait de plus en plus la demande. Il y a un autre exemple qui a été fait ces dernières années c'est l'expo Godard. L'expo Godard était en soi une adresse à l'institution d'une violence et d'une intelligence qui de fait a coûté la place à celui dont j'ai le poste aujourd'hui. Mais là quelque chose d'absolument formidable donc oui il y a des expositions qui de *L'Hiver de l'amour* à *Elysian Fields*, qui de l'exposition Godard à *Offshore*, encore une fois Benjamin mais moi j'aime Benjamin ce n'est pas très original, jouent entre le test et l'épreuve. Benjamin dit « il faut faire la différence entre le test et l'épreuve ». Et ça, je trouve vraiment que ce sont des expositions qu'on doit collectionner.