

Christian Bernard

## Connexions\_2

Alors quand on change d'étage et qu'on passe au plateau inférieur du 3<sup>e</sup> étage, cette fois nous sommes d'abord dans une surprise pour le visiteur, qui n'est pas un primo-visiteur comme disent les sociologues, c'est joli primo-visiteur – j'aimerais toujours être mon propre primo-visiteur – le visiteur familier que vous êtes par exemple aujourd'hui découvre de nouveaux aménagements, tout simplement. On ne va pas tourner autour du pot, sauf que ces nouveaux aménagements qui font apparaître de nouvelles salles, une nouvelle distribution des espaces après dix ans d'usage dans une configuration qui a été très peu modifiée, ces modifications n'étaient pas prévues pour cette séquence et ce n'est pas indifférent de le dire, car ce qui est proposé sur ce plateau a dû être sinon improvisé, du moins imaginé dans un très petit délai puisque ces espaces n'étant prévus pour être en place, on n'avait pas non plus prévu ce qu'ils pourraient contenir. Alors l'affectation des nouvelles salles s'est faite d'une façon assez simple mais qui mérite peut-être qu'on l'évoque parce que, – vous savez, c'est comme les émissions avec les cuisiniers prestigieux, c'est toujours extraordinairement facile de faire ce qu'ils le décrivent quand ils le décrivent, évidemment c'est irrépétable quand on essaie de le faire – alors je ne crains pas de donner nos recettes, parce que je ne crois qu'elles soient répétables comme ça. Par exemple, il y avait un espace qui a constitué le théâtre d'un manifeste important il y a dix ans, quand on a ouvert le musée, douze ans bientôt, qui était le Loft Don Judd. D'abord, dédier cet espace à Donald Judd, c'était vraiment lui faire hommage de ce qu'il a représenté mais surtout de ce qu'il a dit à propos du musée, de l'espace pour l'art et du conflit entre l'artiste et le musée, et tous ces propos sont vraiment à l'origine de notre réflexion sur le Mamco. Et puis c'est une salle qui à l'ouverture du musée accueillait un ensemble d'œuvres qu'on peut qualifier minimales. Et cet ensemble à l'ouverture était assez homogène. On n'a pas cessé d'y introduire de l'hétérogène dans les différentes versions qu'on en a proposé ultérieurement, mais là, c'était sans doute la salle la plus convenue à l'ouverture du musée et je ne dirais pas la moins réussie parce que ça n'a pas beaucoup de sens, mais la moins réfléchie. Cette salle a connu des nombreux rebondissements jusqu'à disparaître dans l'aménagement nouveau et être transférée tout à fait symétriquement comme si on la faisait basculer d'un côté à l'autre du plateau, cette fois côté rue; et pour, comment dire, indexer la mémoire de l'ancien dans le nouvel espace, qui est tout à fait semblable, puisqu'il ne saurait être identique à divers détails près, j'ai réinstallé quasiment de la même façon une exposition que nous avons faite qui était un vis-à-vis entre un tableau d'Alfred Jensen et puis un ensemble de sculptures, quatre au sol et deux contre les murs de David Rabinovitch. Et c'était intéressant pour moi et pour nous à plusieurs titres, d'abord parce qu'il fallait effectivement donner une image du lieu précédent dans sa nouvelle disposition ou localisation. Pour pouvoir transporter le Loft Don Judd, il fallait aussi transporter sa mémoire et donc il fallait la réactiver par un exemple, pour qu'il soit bien énoncé que c'est le même espace avec une vocation comparable qui simplement est translaté d'un côté à l'autre. Ensuite c'était intéressant de reprendre la configuration de l'exposition en vis-à-vis Jensen-Rabinovitch, parce qu'il y a très peu de salles dans le musée où on a un mur de 12 mètres de long. Il y en a quelques unes, mais il n'y en pas tant que ça. Il y a très peu d'espace où je peux présenter le tableau de Jensen qui fait 12 mètres de long avec un peu d'air de chaque côté.

Dans le Loft Don Judd, quand nous l'avions présenté pour la première fois, il y avait une porte, un passage qui coupait le tableau en deux, et les bords du tableau de part et d'autre de la porte venaient contre le chambranle comme s'ils avaient été coupés en même temps qu'on avait découpé la porte. Je trouvais intéressante cette violence faite au tableau. En même temps, il me semble que le tableau n'en souffrait pas vraiment, mais il était ouvert par le passage d'une façon certes insolente. Je doute que Jensen eut apprécié cela. Il me semblait que ça fonctionnait. Donc on pouvait par cette translation rappeler cette exposition, et en même temps joindre les deux bouts du tableau, et montrer qu'il n'y avait pas la pièce sur laquelle donnait cette ouverture. Si j'ai choisi de refaire *Vis-à-vis* côté rue, c'est parce qu'à l'ouverture du musée et pendant quinze mois, me semblait-il, nous avons présenté vingt cinq sculptures de Rabinovitch, un grand ensemble monographique sur ce plateau-là qui s'appelait à l'époque Plateau des sculptures et qui change d'étage prochainement. C'était donc aussi faire souvenir et réinscrire l'œuvre de Rabinovitch au lieu même où nous l'avions présentée à l'ouverture du Musée et de façon intense et durable, à tel point qu'une des pièces qui constitue la présentation actuelle est strictement à la même place qu'il y a douze ans. Elle retrouve sa place. Donc là on joue avec, comment dire, c'est un pas de deux entre deux fantômes antérieurs que joue ça de façon très silencieuse, ça ne vaut que pour les gens qui ont la mémoire de ça, c'est-à-dire finalement pas beaucoup de monde, mais on a aussi le droit de travailler pour les fidèles pas seulement pour le premier venu. Alors, ensuite, il était simple de définir des espaces que nous pouvions confier à la *Biennale de l'image en mouvement* et de cela je n'ai rien d'autre à dire qu'ils se sont appropriés tout à fait bien avec cette chose intéressante, que, pour des raisons de luminosité, nous sommes amenés à baisser les stores d'une partie du nouveau Loft Don Judd et que ça sculpte l'espace lumineux tout différemment et cette contrainte qu'impose une salle adjacente que l'on ne voulait pas séparer par un rideau noir mais qu'on voulait faire précéder par une relative pénombre, du coup... disons que l'organisation de l'espace du fait de la modification de la lumière est différente, et je trouve ça assez intéressant. Cette contrainte retentit positivement, parce que les sculptures ne se regardent plus de la même façon d'un bout à l'autre du Loft. Et puis il y avait toute une série de salles qui étaient prêtes à accueillir ce qu'on y mettrait. Tout est parti d'une visite de Valère Novarina que je connaissais depuis assez longtemps, en tout cas, depuis le milieu des années soixante-dix, qui souhaitait pour des raisons, j'imagine, un peu sentimentales présenter à Genève cette suite de 2587 dessins qui représente les personnages de son livre *Le Drame de la vie*. Il était venu un an plus tôt, en me disant que ça l'intéresserait de montrer ses dessins à Genève, ville où il est né, même s'il n'y a séjourné que huit jours, et au Mamco. C'était une proposition très légère. C'était parmi toutes les choses que nous avons en stand-by, en réserve, disponible, c'était là. Je me suis dit : tiens, c'est peut-être le point de départ d'une série dans cette séquence, d'autant qu'au cours de la conversation avec Valère Novarina, j'avais évoqué ou nous avions évoqué, différents autres artistes dont Dubuffet dont Novarina avait été un peu proche à la fin de sa vie et également Anselme Boix-Vives, artiste très étrange si on peut le définir comme artiste, naïf brut, dont j'entendais plus récurremment parler par différents truchements et notamment par le fait que ceux possédés par André Breton étaient venus dans des mains privées à Genève et qu'ils étaient immédiatement disponibles comme d'autres œuvres de Boix-Vives. Dans mon adolescence, j'étais un fervent lecteur des surréalistes et au milieu des années soixante, je lisais *La Brèche*, vers 67-68, qui était la revue surréaliste de l'époque, l'avant-dernière revue surréaliste et la dernière du temps de Breton avant *L'Archibras*, et à la une d'un numéro de *La Brèche*, le n°64, je crois, figurait en noir et blanc, ce qui est un vrai paradoxe, mais c'est un signe de l'époque, une peinture de Boix-Vives. J'avais toujours ça en mémoire, comme une étrangeté. Il y avait cette actualité de Boix-Vives, cet intérêt très fort de Novarina

pour les artistes *outsiders*, comme on dit aujourd'hui, en sorte qu'il devenait possible d'incruster dans sa propre exposition une salle avec des œuvres de Boix-Vives et de les présenter sous la forme d'une iconostase, d'une composition murale frontale qui prenait en compte les deux œuvres possédées par Breton et qui mettait au centre de sa composition celle de *La Brèche*, celle qui était reproduite sur la couverture de la Brèche, et celle par laquelle Boix-Vives est devenu connu au-delà de sa cuisine, et c'était en même temps faire hommage au fameux mur, mythifié un peu stupidement par Werner Spies, d'André Breton, au 42 rue Fontaine. Ça avait une fonction anamnésique multiple, à la fois hyperpersonnelle mais on ne travaille qu'avec soi, ce qui ne veut pas dire qu'on travaille que pour soi, et puis il y avait une actualité du mur de Breton puisqu'il est à Beaubourg, qu'il a été intégré dans l'exposition *Big Bang*, laquelle exposition *Big Bang* est quand même un dommage collatéral de l'histoire du Mamco, on peut le dire, à rebondissements, comme à d'autres égards l'exposition *Dada* aujourd'hui, de l'aveu même de son commissaire. Donc c'était une façon de faire signe à ces expositions, à ces moments historiques et puis à une conversation, au fond c'est une pièce de conversation. Une conversation, c'est un ensemble de digressions, de dérives, et voilà c'est une sorte de digression dans l'exposition de Novarina.

