

BANDE-SON POUR LE PRINTEMPS DE SEPTEMBRE

ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN BERNARD

L'ancien directeur du Mamco de Genève a les idées larges sur ce qui se fait « au nom de l'art », englobant aussi la façon de le montrer. Christian Bernard aborde ici sa conception du Printemps de Septembre, dans tous les sens du terme.

Le Printemps de Septembre

EXPOSITIONS, PERFORMANCES,
CONCERTS ET PROJECTIONS À TOULOUSE
DU 23 SEPTEMBRE AU 23 OCTOBRE 2016

Tom Laurent | Vous revenez à Toulouse pour le Printemps de Septembre dont vous aviez déjà assuré la direction artistique en 2008 et 2009 et vous parlez d'« affecter la ville »... Qu'en est-il ?

Christian Bernard | Le point de départ, c'était de retrouver un certain nombre de fondamentaux du Printemps de Septembre. Il s'agissait déjà de retrouver le mois de septembre parce qu'il est plus propice à Toulouse pour ce type d'activités ainsi que l'espace élargi de l'agglomération et le plus grand nombre possible de ses acteurs institutionnels ou associatifs. La vie nocturne du festival est également importante, avec sa dimension festive. Il s'agissait également de retrouver un état d'esprit urbain multiple, tonique et proposant une très grande palette d'émotions, d'interactions,

de découvertes. Affecter la ville, c'est tout ce que peut espérer un festival d'art, c'est introduire l'intelligence des affects à une autre échelle que celle des institutions.

Est-ce que les propositions de cette édition pourraient voir le jour dans une autre ville que Toulouse, ou sont-elles organiquement liées à la ville ?

Oui et non. Une partie est incrustée dans les sites qui l'accueillent. J'ai organisé le festival, avec l'équipe et les commissaires associés, en plusieurs séquences différentes qui ont leur cohérence propre. J'appelle l'une d'elles *Le Lieu donne le la*, qui regroupe des créations *in situ*, dont celle d'Hans Op de Beeck au couvent des Jacobins, un lieu majeur de l'art religieux européen, qu'il ne fallait surtout pas réduire à néant en y pro-



jetant des films dans l'obscurité. J'avais fait venir Janet Cardiff et Berlinde de Bruyckere par le passé, et il me semblait qu'Hans Op de Beeck pouvait tutoyer le lieu tout en le dépayçant. À l'espace Balzac, Claudia Comte œuvre en s'installant dans une mémoire de l'industrie. Eva Kot'atková part d'une peinture qu'elle a trouvée au musée de la médecine, à l'Hôtel-Dieu lui-même, pour imaginer l'ensemble de son installation à partir de cette image, de fait partie prenante de son œuvre. Dominik Lang transforme le château d'eau... en château d'eau ! Il en fait un centre névralgique du contrôle urbain sous une forme kafkaïenne paranoïaque propre aux Tchèques, avec son propre humour et sa sensibilité fantastique. Ensuite, il y a l'esprit du festival qui, me semble-t-il, forme une proposition dynamique, cohérente, dialectique, qui est un tout. Pour autant, c'est une architecture souple, où l'on peut décider de suivre une seule séquence, ou de choisir un motif, en ayant une idée très multiple de ce qui se propose dans l'art aujourd'hui.

Quelle est la teneur de ces séquences ?

La plus importante quantitativement s'appelle *Un Opéra en archipel*. Un des fils rouges de cette édition, ce sont les œuvres plastiques où la dimension musicale est très importante, voire nodale. Il y a par exemple les grandes installations de Stan Douglas et de Kjartansson mais aussi celle de Vincent Meessen. David Shrigley a créé un studio de répétition qui s'augmente en scène de concert avec des instruments de musique : tout ça à la disposition des musiciens amateurs de Toulouse. Dans le film qu'est en train de tourner Samir Ramdani, *Superbe spectacle de l'amour*, le son et la musique jouent un rôle très important. Il y a le bar de nuit, BleuBleu, qui devient un cabaret, un espace pour une exposition théâtrale processuelle autour de l'histoire



Hans Op de Beeck. *Night Time*. 2015, vidéo, 19 min 20". Courtesy de l'artiste.

de ce lieu matrice de Toulouse pour les arts plastiques et la musique. Et puis on conclut le festival le 22 octobre par un grand bal dada avec Arnaud Labelle-Rojoux. Sans oublier la performance de Caroline Bergvall, celle d'Ali Moini et la performance musicale de William Parker et Oliver Lake. Tout cela forme une constellation où performance, musique, son et image sont absolument indissociables.

Une troisième séquence s'intitule *Les Jeux de musée*. Ce sont, dans trois musées différents, trois expositions qui, chacune à sa façon, réfléchissent sur la forme muséale, sur les collections, sur la manière de les montrer. *Cause commune* concerne trois expositions : celle de Christine Eyene et d'artistes qu'elle a invités, avec une dimension postcoloniale, sur la question du rythme à partir de John Cage. Une exposition que l'on pourrait qualifier grossièrement de « postcommuniste » qui présente des artistes kirghizes pour la première fois en France, grâce à une artiste suisse qui est allée dans leur pays. Au Pavillon Blanc à Colomiers, Arnaud Fourrier a également proposé une piste commune en partant d'un texte fourni par Béatrice Cussol. Claire Braud et Stathis Tsemberlidis, qui viennent de la bande dessinée, ainsi qu'Abdelkader Benchamma, dont la pratique du dessin s'immisce dans le territoire narratif, travaillent avec lui.

Enfin, les *Moments nomades* regroupent toutes les performances et les propositions qui ne se déroulent que pendant une séquence de temps restreinte. On y trouve la performance de Claudia Comte sur la Garonne ou *Latourex*, un tourisme expé-

Vincent Meessen. *One. Two. Three*. 2015, installation vidéo, 3 canaux en boucle, six enceintes, panneaux acoustiques, textiles colorés, écran en bois, tabourets, tapis. Courtesy de l'artiste et Normal, Bruxelles.



Vue de l'exposition de Raphaël Zarka, *Manuel de sculpture instrumentale*, musée Sainte-Croix, Poitiers, 2016.

rimental proposé par Joël Henry pour se promener en ville avec des contraintes particulières... Et aussi les « Visiteurs du soir », manières d'arpenter les expositions d'une façon fictionnelle : Pieter de Buysser pour Hans Op de Beeck, Louise Hervé et Chloé Maillet pour les Augustins ainsi que William Parker au Théâtre Garonne.

Doit-on voir une continuité avec votre pratique au sein du Mamco et dans les initiatives comme celle du *Voyageur*, cette structure itinérante hors-les-murs avec une exposition à chaque étape ?

Pour moi, il n'y a plus de façon unifiante de lire l'art, il n'y a plus que des possibilités d'associer des formes antagonistes et productives de ce qui s' imagine encore au nom de l'art, quelle qu'en soit la forme. Pour associer, je regarde les usages autour de moi : ce qui est la pratique culturelle de l'homme et de la femme contemporains, c'est de s'injecter le son de l'industrie dans les oreilles. Je suis parti de l'idée qu'il fallait s'adresser aussi aux oreilles de Toulouse, où la musique est importante. Cette idée d'opéra en archipel est importante pour moi parce que je veux donner la possibilité d'aller d'une ritournelle à l'autre, et qu'il y ait à la fin du festival une sorte de bande-son générique. J'espère diffuser avant Noël cette bande-son, qui serait un montage de toutes les propositions sonores. Au-delà du son, j'ai toujours utilisé les énoncés comme des embrayeurs de la vue et j'y tiens. Je crois que l'usage du langage est une chose indispensable en art.

Vous dites que le langage permet d'embrayer la vue, est-ce que la vue permet d'embrayer l'ouïe ?

Je l'espère. Quand je vois le film de Douglas ou celui de Kjartansson, je trouve la relation musique/image très juste, avec deux scénarios très différents, évidemment. C'est aussi vrai du film de Vincent Meessen. Il possède une construction complexe et en même temps, c'est un film entièrement tenu par la récurrence mélodique d'une chanson, qui en est un des objets principaux. Cette façon de donner à entendre le son à partir d'images me passionne.

Pour revenir sur « les Jeux du musée », on sait l'intérêt que vous portez à la forme muséale et à son exploration. Quel principe régit ces trois expositions toulousaines ?

Il y a d'abord Aurélien Froment et Raphaël Zarka au musée des Abattoirs. C'est toujours intéressant de voir deux artistes travailler ensemble sur l'exposition, sur la forme du *display*, sur la forme muséale, sur la question de la collection. Au sein même du musée, ils mettent les procédés muséographiques en scène et les déplacent pour qu'ils soient aux frontières même de leur propre travail. Ensuite, pour le *Musée égaré* au sein du musée Paul Dupuy, j'ai invité Charles Esche parce que je sais que c'est lui qui travaille le plus méthodiquement sur le musée, sur les refoulés, sur ses exclusions, sur ses oublis. Et je me disais que c'était intéressant de prendre le musée par l'autre bout. *Le Musée égaré*, c'est la crise d'identité du musée qui a égaré une partie



Ragnar Kjartansson. *The Visitors*. 2012, projection vidéo neuf canaux, 64 min.
 Courtesy l'artiste, Luhring Augustine, New York et de la galerie i8, Reykjavik.

de l'art – qu'il a oubliée ou n'a pas su faire rentrer malgré les exemples historiques qu'il pouvait avoir. Charles Esche a parcouru les collections publiques de Toulouse et de la région et il bâtit son musée à partir de ces collections et de ce qu'elles ont de marginal. Enfin, *Le Musée préparé* doit son nom à John Cage et à son *Piano préparé*. C'est une tradition désormais – mais pas si ancienne que ça – d'introduire des œuvres contemporaines dans des collections anciennes par le biais ici de la collection de la Fondation Cartier.

Vous parlez d'« affecter la ville », est-ce que justement le fait de mettre des œuvres d'art, de construire des propositions à l'extérieur, dans l'espace public, reconfigure en retour le musée ?

Ça y contribue. Le XIX^e siècle a inventé un lieu de l'art qui est le musée et pendant longtemps, ça a été le seul lieu à part le Salon. L'histoire de l'exposition, comme elle se construit au XX^e siècle, se fait à travers la galerie et partiellement à travers le musée mais il y a peu de possibilités de sortir. Et aujourd'hui, tout ce qui se passe dans l'espace urbain est toujours très difficile, très problématique, très coûteux mais, en même temps, l'institution canonique a perdu son statut de réceptacle majeur et les lieux alternatifs, les espaces proprement urbains, sont quand même devenus des espaces potentiels d'activité artistique. Dès que vous êtes dans la rue, ça coûte beaucoup plus cher parce qu'il faut que ce soit plus solide avec d'autres dimensions,

d'autres matériaux et d'autres temps de montage. C'est évident. Mon expérience parisienne, par exemple [ndlr : Christian Bernard a assuré la direction artistique du *Projet T3*, inauguré en 2012 sur le parcours du tramway T3 à Paris], malgré toutes les déceptions qu'elle m'a apportées, m'a montré combien cela coûtait astronomiquement cher de faire un trou dans un trottoir.

Vous semblez beaucoup insister, de par les propositions et dans votre discours, sur la possible interpénétration entre la ville – ses corps, ses lieux, son histoire – et l'action de l'art...

Quand je travaillais sur le tramway à Paris, mon souci était qu'on puisse appréhender tous les objets proposés sans se dire que c'est un artiste qui l'a fait. Dans l'espace urbain, il y a tellement de bruit, de publicité. J'ai vu des gens attendre à côté d'une œuvre dans la ville sans jamais la regarder, sans même penser que ça pouvait être une œuvre, parce que chacun voit dans la ville ce qui correspond à son usage et à sa propre culture visuelle, intellectuelle, morale. Pour qu'une chose devienne visible, il faut des pré-acquis considérables. Nous devons travailler à partir de cette non-réception, ce que les sociologues appellent les non-publics. On ne peut pas s'adresser à tous mais on peut toucher beaucoup plus de public qu'on ne le fait. ■

L'ENSEMBLE DU PROGRAMME SUR
www.printempsdesseptembre.com