

Schaerbeek  
[RÉPLIQUES]  
Mariemont

(Texte paru dans *Bernard Villers, Voyons voir*, ed. La Lettre volée, 2018)

La Maison des Arts de Schaerbeek, cet ancien « château » Eenens-Terlinden construit en 1826 au lieu-dit « Op den Zavel », appartient à la commune depuis 1950. Massive demeure d'esprit éclectique, entre cour et jardin, en intérieur d'îlot, dans un quartier vivant, elle est mitoyenne des Halles. L'apparat est encore explicite dans les salons vert et rouge, Louis XV et Louis XVI, ou dans la salle-à-manger ou dans la bibliothèque, toutes deux au rez-de-chaussée d'aires ajoutées mi-XIX<sup>e</sup>, tous ces locaux dévolus aujourd'hui aux activités culturelles et aux expositions. Le luxe a cependant disparu des étages, aménagés en bureaux où le service public prévaut sur le patrimoine, avec aux murs une dissémination d'oeuvres typique des héritages communaux. Un anachronisme comme on en trouve partout.

« Lieu(x) Commun(s) » est le titre que Bernard Villers s'est choisi pour exposer là. Et contre toute attente pour la partie principale, autre chose que des livres ou des peintures. Dans « lieu commun », on entend la notion d'idée reçue ou de banalité, mais également, parce que ces lieux sont « en commun », le partage de différences propres à la communalité, et au-delà, les ressources et les échanges qui définissent *les communs* (l'en-commun, *the commons*), à quoi l'exposition renvoie par ce qu'elle propose à la discussion. Son titre déjoue aussi le lieu commun qui affecte à chaque artiste *une* singularité : livres, peintures se déclinent au pluriel chez Bernard Villers, et c'est bien la pluralité des sens, intellectuels et physiologiques, qui fonde le parti-pris de cette exposition dont le paradigme s'éploie quelque part entre l'idée de chantier, avec ses possibles, et celle d'une déconstruction appliquée aux *données immédiates* des arts visuels. C'est aussi « au pluriel » qu'il expérimente des endroits aux identités parfois très fortes, pour y configurer son travail en visite des lieux. Entre interventions et cadres de réception, les relations s'établissent pour ainsi dire de pluriel à pluriel.

Dans les salles d'exposition de la Maison des Arts, rien n'est accroché aux murs, ceux-ci donc tels quels, pour eux-mêmes, et au sol, dans l'enfilade des portes des salons – résonance de ce mot dans la mythologie de l'exposition –, un agencement de matériaux de construction imparfaitement alignés. Déchargés, placés comme sur un échafaudage de maçon, mais sans l'échafaudage, à même le parquet, en attente, comme en-deçà d'une mise en oeuvre, en-deçà en fait du lieu commun de l'oeuvre présumée terminée. Une manière de dire que les oeuvres ne sont jamais finies par les artistes, puisque « ce sont les regardeurs qui... », etc. Incidemment, c'est aussi une allusion, mais presque *a contrario*, à la restauration programmée des parties classées du décor intérieur de cette Maison. Situation avant travaux donc, « pristin état », c'est-à-dire « d'avant », avec l'amusant paradoxe que les restaurateurs ont le plus souvent une approche « d'après » (*after*). Les lambris, les plafonds et les planchers, la « menue huisserie » et les staffs, les ors et les grisailles des moulures et des panneaux, les soies tendues, les marbres et les miroirs, les rechampis et les modénatures, tout doit être rétabli dans une image de parfaite conservation. En attendant, le côté Grand Siècle façon bourgeoisie XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> oscille entre les séductions de la décrépitude, la banalité des petites réparations et les nécessités du bon équipement. Une opposition nette, non dichotomique, télescope les habillages travaillés par le style, par le goût – *in fine* par le paraître –, et les matériaux bruts entreposés en situation transitoire. Par analogie à l'anachronisme, c'est un anatopisme : ces matériaux-là ne devraient pas être là. Cela dit, les croquis du Carnet #06 de la Maison des Arts, édité pour la circonstance, sont explicites : la puissance de leurs formes propres, premières, tient à leur adaptabilité par « disparition » dans le construit... après déplacement [Roland Barthes à Tofuku-ji : « (...) où est l'homme ? Dans le transport des rochers, dans la trace du râteau, dans le travail de l'écriture. » / On pense aussi au Bachelard de la forme « taillée dans des 'lieux communs' »], car c'est ça exactement ça qu'on perçoit, de les voir rangés sur des palettes dans les dépôts de matériaux pour entreprises, comme les couleurs des tubes du commerce, à une échelle presque architecturale, car ce sont aussi des blocs de couleur (de matière), liés à la notion de projet. En l'état, cette halte est actualisable sans présomption de qualité ; c'est là. Par une sorte de raccourci, Bernard Villers escamote l'idée de destination et secoue la question de ce qui expose et de ce qui est exposé par une sorte d'inversion. Ce sont à vrai dire les matériaux qui « exposent » le lieu, qui le désignent. Les apports indiquent des manques *sui generis*, dans un rapport qui fonctionne par l'interaction de deux anomalies : les « cimaises » vides et l'approvisionnement non œuvré, celui-ci réparti par emplacements sur l'axe du passage principal, distribué par types, parfois sur des palettes. Parpaings de terre cuite, de béton lourd ou cellulaire,

# IRÈNE LAUB

---

## GALLERY

linteaux : prêts à l'emploi, à pied d'oeuvre. Du chantier, ils sont un écho, un indice, peut-être une référence : le dépôt, le rangement et cette disponibilité. Sans autre but qu'une présence hétéronome, dans le décorum des salons dévolus à l'exposition, parfois au concert. En écho aussi aux époques où on y tenait salon, avec la bienséance d'étalage qui s'imposait, une présence déphasée, aussi : décor, au sens du cinéma, ça reste au présent de l'imaginaire. Pauvres, nus, ces matériaux de gros-oeuvre en travers de l'espace creusent l'écart entre les finitions décoratives d'époque et l'archéologie sur le point de s'en emparer. Ce ne sont pas exactement des objets, parce qu'ils sont en-deçà de toute notion de résultat. Ce sont des volumes prévus pour faire des murs, strate par strate, appareillés, en fonction de plans (d'architecture). Leurs formes n'en sont que plus puissantes, encore libres de toute fin malgré la détermination technique. Elles se présentent plutôt comme suggestives de constructions indéterminées. Leurs empilements n'indiquent que des possibles. On ne peut les prendre en compte que par hypothèse. Heuristique revêtu à une herméneutique trop rapide. En déniaisant le prévisible de toute exposition, à savoir l'aboutissement des pièces montrées. Elles proposent en outre une étrange opposition entre ce qui précède la mise en oeuvre et ce qu'implique à terme la restauration patrimoniale, car les éléments de maçonnerie (placés là) réfèrent à l'antériorité du processus de conception, quand le chantier (bientôt là) désigne plutôt ce qui doit advenir. De cette ambiance désuète, Bernard Villers souligne à la fois « tout ce qui nous charme encore » et « tout ce qui nous en éloigne », dans un entrelacs de séduction et de critique qui, au fond, se retrouve assez souvent dans ce qu'il fait, avec l'intention d'éveiller les sous-couches du « j'aime / j'aime pas ».

L'exposition « Lieu(x) Commun(s) » est cependant plus large que la seule intervention dans la perspective des salons d'apparat. Elle comporte quatre entités, presque quatre sections. Dans une vitrine-table du hall, un ensemble de livres est l'entrée en matière. Ensuite, dans la discrète pénombre de la salle-à-manger occultée pour la circonstance est présentée la vidéo *Répliques*, de Violaine de Villers, réalisée durant le montage de la dernière exposition de Bernard Villers au Musée royal de Mariemont. Les deux salons barrés des alignements de matériaux de construction sont au cœur du dispositif. À l'opposé de la salle-à-manger, donc à l'autre extrémité de l'installation centrale, la grande bibliothèque à peu près vide est l'écrin d'une série de vitrines où sont présentés divers travaux de petites dimensions, activés par les lumières, artificielles ou naturelles, avec ombrages, réfractions ou déflexions, dans un second alignement articulé comme en compas via une palette de transport à même le sol, aux planchettes peintes en complicité avec un autre sens du mot palette. Ces quatre parties sont au premier abord d'une grande simplicité, mais les rapports qu'elles entretiennent à la lumière, à l'espace disponible et aux atmosphères de chacune des salles conduisent à percevoir assez vite la complexité, presque la sophistication de leurs temporalités. Les livres sont là, bord à bord, mais inaccessibles. Pour y avoir accès, il faut sortir du protocole de l'exposition. Bien sûr, d'autres exemplaires, ailleurs, sont consultables. Derrière une double porte fermée sur une pénombre, la vidéo de Mariemont restitue quelque chose d'une « interposition » par la mise en place de prismes colorés. Ceux-ci constituent une intervention littéralement distancée de l'architecture de l'agence et surtout de l'agencement de la muséographie de l'espace d'accueil, intermédiaire entre parc et salles des étages fermées sur elles-mêmes. La vidéo isole quelques phases de la mise en place, encore en recherche, avec tout d'un clin d'œil au mixe de hiératisme et d'humanisme de cette architecture. Un *flash-back* donc, de ce côté, sur un moment de pur devenir. Mais la partie section de l'exposition la plus intrinsèquement liée à la Maison des Arts, puisqu'elle donne littéralement lieu à une proposition aussi inédite que surprenante au premier abord, c'est cette ligne de blocs glissée dans l'ouverture des portes, séquencée comme une partition ou subdivisée comme des préparatifs. Il faut la parcourir, chercher à la comparer à ce qu'on connaît du travail de Bernard Villers, s'étonner de sa froideur feinte, y relever l'humour, voire le second degré, et l'attention à la situation telle qu'elle est, qui fait d'une exposition un observatoire. Bref, une énorme hésitation entre quelque chose de ludique et quelque autre chose, plus radicale. Enfin, là où une palette de manutention présente une sélection de couleurs en accord profond avec nombre de travaux plus ou moins anciens, le changement d'angle conduit à la série de pièces adaptées à la micro-architecture des vitrines anciennes dans l'axe de la bibliothèque. On pourrait refaire le parcours en isolant des résonances plus symboliques ou plus littéraires, mais le propos est plutôt de montrer la consécration spatiotemporelle à l'oeuvre dans tout ce que fait Bernard Villers, y compris, surtout, dans ses écarts de langage (il faudrait des guillemets).

En tout cas, cette distribution tétrapolaire au rez-de-chaussée de la Maison des Arts ne colle ni à « lieu commun », ni à « lieux communs », mais elle est par contre adéquate à la formulation mixte, avec des capitales, « Lieu(x) Commun(s) », qui ouvre des choix multiples d'interprétation, selon qu'on privilégie les accords de temps ou d'espace ou qu'on les imbrique. Il saute aux yeux que deux des quatre termes de ce qui est exposé proposent des expériences différées, les livres et la vidéo, les deux autres offrant la plénitude de l'expérience directe, avec toutes les combinaisons teintées de recul ou de doute. Subséquemment, la remarque qu'il n'y aurait rien aux murs apparaîtrait dérisoire tant le déjà-là de ces parois s'impose. La subtile prise de position qui sous-tend l'exposition tient donc à une intelligence avec ce qui reste libre dans un habitacle surchargé, pour éviter toute concurrence ou tout

# IRÈNE LAUB

## GALLERY

faux-accord ; la mise en place ne s'est faite ni en soumission ni en rejet, mais dans une douce vigueur face aux habitudes. Ce climat est propice à des échanges de virtualités, par exemple entre celles de la maçonnerie et celles de l'ameublement, ou entre celles qui font tourner le dos aux murs et celles qui attirent l'attention sur tout ce qui ne semble pas l'exposition. Les matériaux amenés sont neufs. Les lieux trouvés sont vieux. Cet état de fait attise d'autres interférences encore, entre les patines, les dégradations ou les réparations, et les extrusions, les coffrages ou les appareillages, les unes en aval de la construction, les autres en amont. Matérielles et temporelles, directes et indirectes, immédiates et réflexives, les conditions offertes par la Maison des Arts se prêtent à un effet d'incrustation d'une exposition dans une autre par le truchement de *Répliques*.

Réalisée en vue du Marché du Livre de Mariemont, la vidéo amène avec elle d'autres *jeux* avec d'autres sols, d'autres ambiances, d'autres survivances historiques, parce que le Musée est inscrit dans le fil d'une évolution hors normes, qui justifie un art du *jeu* à la mesure des faits qui la constituent. La configuration de la salle-à-manger où est placée cette vidéo est d'une lourdeur jusqu'au-boutiste, parfaitement représentative de tout ce dont « néo- » a pu charger l'idée qu'on se faisait en 1891 de la Renaissance flamande. Une reconstitution plus que parfaite : cheminée médiévalisante à carreaux de Delft, vitraux bavards, lustre à fioritures, frise peinte et surtout lambris et plafond plus vrais que nature. Une « period room » outrancière, un peu ridicule si on oublie un instant le travail des maîtres-artisans qui satisfaisaient au goût du jour d'une bourgeoisie soucieuse de standing et d'apparences. Par contraste, la vidéo semble enjouée, interstitielle, subséquente aux aléas d'une mise en place qui hésite puis repart, amorçant un étrange dialogue entre l'architecture de la Maison et celle du Musée. Sa présence dans une pièce à la fois « muséale », kitsch et documentaire est quasiment aporétique : ce qu'on y voit projeté est à l'opposé de l'endroit même : Bernard Villers manipule des prismes colorés à la recherche d'emplacements dans un environnement très lumineux, aux formes volontaires et dépouillées caractéristiques d'une architecture d'essence corbuséenne. Un ailleurs pourtant apparenté, oui, à la Maison des Arts, non par analogie formelle – même si les prismes... – mais par une tactique d'écart et de dissemblances imparfaites dans les deux cas. Cette vidéo est une sorte de fable, susceptible à la fois de rappeler que tout a bougé avant de s'immobiliser, même de troubler ce qu'installer veut dire, dans une amusante prise au pied de la lettre : l'installation de chantier (expression courante dans le monde du bâtiment) apparaît dans la Maison (en résonance au diable dans le Musée) comme un degré zéro de l'installation d'artiste qui elle, selon les codes en vigueur, est une chose en soi et non un moyen, fut-ce pour matérialiser un *process*.

Ce léger brouillage des pistes ressemble à s'y méprendre à ces mille et un petits glissements de sens et d'essence qui animent Bernard Villers dans ce qu'il fait. Après tout, comme bâtir est souvent un art et que l'exposition ne suffit parfois plus à transformer n'importe quoi en art, c'est la manière qui importe, en premier lieu celle d'aborder des matériaux « à l'infinifitif ». La proposition de Bernard Villers pour le rez-de-chaussée du Musée repose sur une mise en abîme qui devrait sauter aux yeux : un choix dense et diversifié d'édifications, dans trois grandes vitrines presque au centre du grand hall, espace qui se présente lui-même comme surdéterminé par les parois de verre qui règlent de toutes parts les harmonies et contrepoints de l'architecture et du parc. Vu comme un dispositif, ce parti-pris instaure *de facto* une relation entre les livres et l'environnement, avec pour indice de complicité un dépliant sérigraphié glissé dans un présentoir dévolu au tourisme dans le coin. La partie publique du rez-de-chaussée du musée entretient non seulement des relations visuelles avec l'arboretum, mais aussi avec les bâtisses qui s'y nichent, fussent-elles en ruines, ainsi qu'avec la statue, l'une des collections de la famille Warocqué à partir de 1836, amplifiée par Raoul Warocqué jusqu'à sa mort en 1917. Quelque chose a cependant disparu, ou a été escamoté du dialogue entre l'architecture conçue par Roger Bastin et la magnificence de l'environnement « naturel ». L'encombrement tout de même bien réel du hall tient à l'interférence entre socles, vitrines, oeuvres sculpturales anciennes ou récentes, mobilier pédagogique et présentoirs de toutes sortes, au détriment de la continuité spatiale avec l'extérieur, qui est au principe même de cette architecture et qui se lirait mieux dans le dépouillement. Cette continuité dénaturée fournit d'ailleurs la clé de l'intervention de Bernard Villers. S'il s'amuse de la suite des bustes en marbre blanc des Warocqué chevaliers d'industrie, alignés dans une galerie de liaison, y ajoutant deux socles pour les « madames Warocqué », c'est l'ensemble du vaste hall qui est pris en compte, architecture et oeuvres, avec tout ce qui s'y trouve, le point de jonction avec l'expo étant une série de prismes liés au sol, socles ou murets, qui ont été comme dédoublés par d'autres, simplement en regard, disposés colorés de teintes vives, « pures », désignant indifféremment l'ancienneté ou la modernité des « modèles » trouvés sur place. Ces blocs de couleur, par leur duplication comme par leurs emplacements sur le dallage, parfois même à l'extérieur, pour exalter la lecture des reflets des vitrages, renvoient c'est évident aux dispositions ajoutées au bâtiment pour y exposer, mais surtout, par les choix chromatiques, à l'essence de l'architecture moderne. Ces prismes sont des répliques de/à ceux qui sont là pour échapper aux regards, au service de la présentation. Mais rien n'empêche de les regarder pour eux-mêmes, c'est-à-dire pour ce qu'ils ont de sculptural. En prenant du champ, en spéculant sur la nature logistiquette de ces supports concrets avec leurs doubles abstraits réfléchis

# IRÈNE LAUB

## GALLERY

dans les reflets et dissous dans les transparences alentour, en observant leurs relations avec ce qui fait qu'un musée est un musée, impossible d'oublier ce qui fait que Mariemont est Mariemont.

La géographie de cubes en immixtion dans l'outil muséal renvoie aussi à l'histoire, même à la grande histoire, non seulement parce que le site de Mariemont est connu depuis l'époque gallo-romaine, mais surtout par le faste des châteaux et des jardins qui s'y sont succédés depuis Marie de Hongrie – le mont de Marie –, Jacques Dubroeuq ayant bâti une halte de chasse où Charles Quint a vu l'une des dernières grandes fêtes de la Renaissance. Après un incendie en 1554 et l'abandon des jardins, les archiducs Albert et Isabelle y ont fait bâtir un véritable château, par Wenceslas Coberger, avec des jardins censés rappeler ceux d'Aranjuez ! Breughel de Velours a représenté ce domaine à peu près comme l'a connu Marie de Médicis. Suite au traité d'Aix-la-Chapelle en 1668, Louis XIV en a fait une Maison royale où il est venu à deux reprises, avant que les Espagnols s'emparent de la contrée. L'Électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière a restauré et agrandi le château mais d'autres vicissitudes ont ramené le déclin, jusqu'à ce que Marie-Elisabeth d'Autriche tente d'y installer, en vain, une station thermale. Détruisant la quasi-totalité de l'ancien château, Charles de Lorraine y a fait édifier en 1766, par Jean-Nicolas Jadot puis par Laurent-Benoît Dewez, une vaste résidence d'esprit classique adaptée à l'éclat des fêtes qu'il voulait y donner – son « petit Schönbrunn » –, avant un nouvel incendie en 1794, allumé par la dévastation post-révolutionnaire. Quand les Warocqué ont pris possession des lieux en 1830 seul le parc attestait des splendeurs passées. C'est ensuite la première révolution industrielle, avec la fortune venue de l'exploitation des charbonnages de Mariemont & Bascoup, qui a permis à cette famille de rendre du prestige au site, par l'érection d'une demeure sur les plans de Tilman-François Suys, commandée en 1831, dans laquelle trois générations de Warocqué ont accumulé de la sculpture et de la peinture. Raoul Warocqué, le dernier en date, ayant délégué la marche de ses affaires à Léon Guinotte, s'est adonné à une activité protéiforme de collectionneur, de philanthrope et de mécène, dans un souci d'universalité non dénué d'éclectisme, et sans vergogne en matière d'accaparement. Transformé en antenne de la Commission for relief in Belgium, créée par les États-Unis avant leur entrée dans la Première Guerre mondiale, le dernier château et les collections ont été légués à l'État belge au décès de Raoul Warocqué en 1917. Le Ministre des Sciences et des Arts Jules Destrée a pris possession du tout au nom du gouvernement le 4 mai 1920. Mais un nouvel incendie a ravagé les bâtiments à la Noël 1960, ce qui a conduit, après la guerre suivante, à l'idée d'ériger un musée public dont le projet avait été confié à Victor Bourgeois en 1962, et après son décès à Roger Bastin, qui a dessiné de 1962-1967 à 1975 l'impressionnante volumétrie de béton qui donne aujourd'hui à l'endroit une nouvelle prestance, dans la veine d'une architecture fonctionnaliste décantée. Dont la référence est sans doute à chercher du côté du Musée National d'Art Occidental terminé en 1957 à Tokyo par Le Corbusier. Inauguré en 1975, le Musée de Mariemont est l'une des oeuvres les plus accomplies de Roger Bastin, une des plus monumentales, en accord avec l'histoire de l'endroit, sur le principe d'entités isolées en porte-à-faux de toutes part sur des poteaux, et ceintes de pans aveugles sur deux niveaux. Lieu de contrastes nets, puissants, travaillés par une géométrie simple, régis par une poésie des matières brutes ou à peine adoucies. L'ampleur est manifeste mais dénuée d'emphase. Quatre volumes fermés organisés en svastika dominant ainsi le hall commandé par les circulations verticales. Cet espace est plus complexe que ce que laisse deviner la physionomie extérieure du musée. Si la partie aérienne, bien que compacte, est très lisible car de formes simples, celle en souterrain complexifie le dispositif. Entre les deux, le rez-de-chaussée vitré est savamment orchestré pour que l'espace du hall dialogue, dans une optique presque musicale dont Roger Bastin avait le secret, avec les composantes architectoniques assurant les transitions avec le parc : le reliquat d'une des ailes ajoutées en 1910, un plan d'eau, une terrasse couvrant l'avancée du niveau -1, deux galeries de liaison et le bloc groupant la bibliothèque précieuse, le centre de documentation, l'administration et les autres services. La monographie consacrée à Roger Bastin ne comporte pas d'analyse strictement architecturale du Musée, on peut s'en étonner, mais ce qui importe est l'accord trouvé entre l'éclectisme de la collection Warocqué, figée depuis 1917, et l'ordonnement clair et logique du bâti qui l'abrite.

Si les meilleures intentions prévalent à l'encombrement relatif du hall, c'est la dialectique de l'épure et du foisonnement que Bernard Villers y a trouvé qui a motivé son intervention temporaire, paradoxalement voyante et discrète, parce qu'associant des couleurs vives à des formes inhérentes à l'inertie du lieu. Ceci en écho au tact que Pierre Puttemans voyait dans la démarche de Roger Bastin, ce qui n'empêchait pas l'architecte de déployer les masses avec maestria. Le mot « réplique » a de multiples sens : répartie, élément de dialogue, riposte, copie ou répétition par intervalles. Interprétation et dédoublement, dialogue et reproduction. Différence et répétition et donc, toujours en suivant Deleuze : identité, opposition, analogie, ressemblance. À la rubrique « beaux-arts », la réplique est une copie qui n'est pas un faux. Reste à savoir ce qui est copié, de l'idée ou de sa mise en forme, du concept ou du schéma, voire de l'allure générale ou de ce qui est donné pour semblable ou allusif avec plus ou moins de détails. Une réplique peut aussi être une objection. Au pluriel, les répliques sont des réponses qui mènent ailleurs, qui bifurquent ou qui reviennent au point de départ

# IRÈNE LAUB

## GALLERY

pour un nouvel éclairage. En l'occurrence, à Mariemont, ce sont des blocs disposés dans l'espace, entre architecture et sculpture mais surtout peints dans un mixe d'humour et de sérieux, décalqués puis simplifiés pour répondre à ceux de la statuaire ou aux éléments non structurels du bâtiment. Les « copies » en regard des « originaux », forment un doux rappel de l'histoire du et des musée(s), en association-dissociation. Peints d'aplats francs, ils répliquent aux styles et aux modénatures de leurs « modèles ». Avec assez de second degré pour éviter les prises de tête. La neutralité des « Lego », modulaires et bruts d'une part, modulés avec finition de l'autre, recèle une sorte de *replica*, leur interchangeabilité susceptible de se vérifier à l'envi. *Répliques* visionné à Schaerbeek offre à penser ce qui relie ou oppose les deux expositions. Au-delà des volumes distribués au sol, l'autre point en commun tient aux livres en vitrine, c'est-à-dire hors d'état d'être manipulés, protégés par le verre qui ne donne que quelques informations sur leur apparence. Réplique encore : la « présence » de Mariemont dans le Carnet #06, au fil du texte de Cécile Vandernoot, qui insiste sur la prévalence du contexte à chaque occasion qu'a Bernard Villers de déployer son travail de manière inédite. Qu'il s'agisse du Musée ou de la Maison, ses propositions, au-delà de leur distribution spatiale, disséminent de multiples petites et grandes attentions aux temporalités observables ou induites. Successif et simultané, temps de lecture et persistance rétinienne, titraille et layout, positions et interactions, tout joue avec l'espace dans une intimité de soi et du lieu, qui titille le temps dans ses nuances les plus rares. Si la vidéo montre des répliques à des choses observées dans l'agencement du Musée et les apports exemptés de tout rôle utilitaire, le dispositif de la Maison des Arts est aussi réplique à la situation trouvée, en écho à ce qui est meuble et immeuble par destination, c'est-à-dire à ce qui est propre au lieu et à ce qui l'est à l'exposition.

Bernard Villers aime déjouer les causes et les effets pour s'attacher à ce qui n'est jamais tout à fait joué ou même jouable. Jeux de positions et d'associations, petites stratégies de mises en place et logiques élémentaires d'alternance ou de dérogation à des règles admises comme contraintes plus ou moins rigides, tout cela se décline au fil de thèmes – presque au sens du jazz – repris et mis au point pour que l'essence de la recherche, dans ou autour des livres, dans ou hors des peintures, jamais ne se prive d'infidélités aux variations, si les circonstances y conduisent. Une page est une surface de fait et un espace potentiel. Page 294, Anne Moeglin-Delcroix rappelle que si Bernard Villers réalise des livres depuis 1976, c'est dans une continuité directe avec la peinture, exactement quand celle-ci induit l'espace du parcours. S'il est une organisation spatiale, un livre ouvert est aussi un lieu où font surface des mots et des choses pour nous qui sommes devant ou qui l'emporterons ou le rangerons. Faire un livre ou faire de la peinture, c'est mettre des supports en état de surface et en adéquation au pouvoir de ce qui fait image, ne serait-ce que pour la mise en question des apparences, le tout en situation. Les supports, ça veut dire aussi les endroits, les envers et les tranches, les trous, les entailles, les traits de scie ou les découpes à l'emporte-pièce, les plis et les « déplis », les tressages, les juxtapositions et les assemblages par contiguïtés ou séquençages, les décalages, les ajustements plus ou moins réglés... Les surfaces, ce sont aussi bien les textures, les couches, les épargnes, les apprêts, les plans, les reliefs, les stries et les brillances ou les iridescences ou les reflets ou les réfractions, les translucidités, les grains et les trames... Ce que la peinture, le plus souvent, agglomère, mixe, en brouillant les pistes par traitements successifs ou disparités simultanées – le mot de Jasper Johns en 1964 : « Take an object / Do something to it / Do something else to it. [Repeat.] » –, Bernard Villers l'aborde dans la séparation des éléments, dans l'élaboration plus complexe qu'il y paraît de leur départage, mais dans une exécution sans mystère : les gestes, les décisions, les composants et les agencements sont toujours maintenus dans leur présence la plus élémentaire. En ce sens, tout ce qui fait peinture ou livre est exploré dans son essence, c'est-à-dire à la fois dans son principe et dans sa matérialité. Un pouvoir couvrant est ainsi une fonction picturale autant qu'une propriété technique, la découpe d'un support, autre cas, est autant déterminant formel que bord. Les exemples peuvent ainsi être pris parmi toutes les données physiques mais aussi réflexives de ce qui fait qu'une peinture est une peinture, qu'un livre un livre, qu'une exposition est une exposition, qu'un musée est un musée, ou qu'un désir est un désir. On pourrait le dire, même, d'une couleur seule ou d'un mot isolé quand ils sont pris pour objet d'un propos. L'un des traits caractéristiques de la démarche pourrait se schématiser dans une équation désignant un double écart : entre ce qui reste en-deçà de la cuisine picturale et ce qui va au-delà des problèmes plastiques, entre ce qui se tient en-dessous des apparences et ce qui fait sens au-dessus des questions esthétiques.

Là où l'artefact et l'illusion atténuent la présence médiante des choses au profit de leur image, Bernard Villers s'attache à la coïncidence entre forme et fond, à ce « lieu » qui échappe aux catégories parce que fond et forme y sont pris au pied de la lettre, dans leur littéralité nue, et dès lors pris pour motifs ou pour figures, dépouillés de présupposés, délestés des histoires de l'art – les catégories opèrent alors comme des « lois » consenties chacune le temps d'un choix, quitte à ce que rien n'aille plus si l'intime conviction s'accorde le loisir d'un autre angle d'attaque. Dans les livres les mots sont des prétextes. Les couleurs de la peinture sont des raisons premières. Si l'« envers vaut l'endroit », la partie ne vaut pas pour le tout mais celui-ci vaut surtout par la partie qui s'y joue, dans un schème aussi

# IRÈNE LAUB

---

## GALLERY

simple au premier abord que complexe dans ses implications sémantiques, c'est-à-dire dans ses interactions avec ce qui concrétise la présence des œuvres à l'espace. Dans les peintures, il y a presque toujours un sous-texte, une sous-couche tramée de spéculations quant aux marges de manœuvre face aux décisions. Les livres et les peintures ne sont pas deux versants d'une même pratique mais les deux sont à déplier, à déchiffrer, dans la concomitance donc du successif et du simultané. La couleur est partout, comme les mots, physiquement ou mentalement. Certaines propositions ressortissent à « voir les mots », tout à trac, comme pour y déceler des différences irréductibles au prisme d'une analogie formelle. Les formes des objets supports, volumes ou papier ou n'importe quoi, sont toujours à lire. Et lire sans voir est une infirmité. Voir sans lire : pas mieux. Il est au fond toujours question de « regard pensif » et de jeux de plans plus ou moins lisses ou striés, plus ou moins pliés, coupés, assemblés. À ce titre, les plans d'architecture (imprimés, pliés) sont aussi des éditions, une page est donc un espace, des volumes organisés sont des blocs topo- et/ou typo-graphiques, comme aurait dit Эль Лисицкий. Un mot n'est pas moins énigmatique qu'une couleur. Quelle que soit la forme finale, elle relève d'un projet qui intègre une subtile et enjouée dialectique de contraintes rarement strictes et d'irréductibles largeurs de vue. Mais c'est comme écrire : arrêter une phrase exclut – efface – toutes les autres qui auraient pu opérer au même endroit. Sens et censure sont liés (accents derridéens ...), et le silence de ce qui est écarté alimente l'interprétation autant que ce qui indexe la visibilité de chaque œuvre. Le nuancier de Bernard Villers comprend toutes les couleurs et tous les supports, qu'il faut assujettir à un propos. Il l'a écrit de manière directe et imagée : *Toutes les couleurs sont belles. Toutes les formes sont bonnes. Tous les supports conviennent. Reste à décider du format.* [Un peu, beaucoup..., 1992, page 71] On pourrait ajouter, mine de rien, en rêvant aux couleurs du temps : *Tous les espaces...* Et dans le livre une-feuille-un-pli, degré zéro de codex, [Les yeux fermés, Spelhoven '04], Bernard Villers cite Italo Calvino : *Si j'ai inscrit la Visibilité sur ma liste des valeurs à préserver, c'est pour mettre en garde contre le danger que nous courons de perdre une faculté fondamentale : la vision nette les yeux fermés, le pouvoir de faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires sur une page blanche, l'aptitude à penser par images.*

Raymond Balau