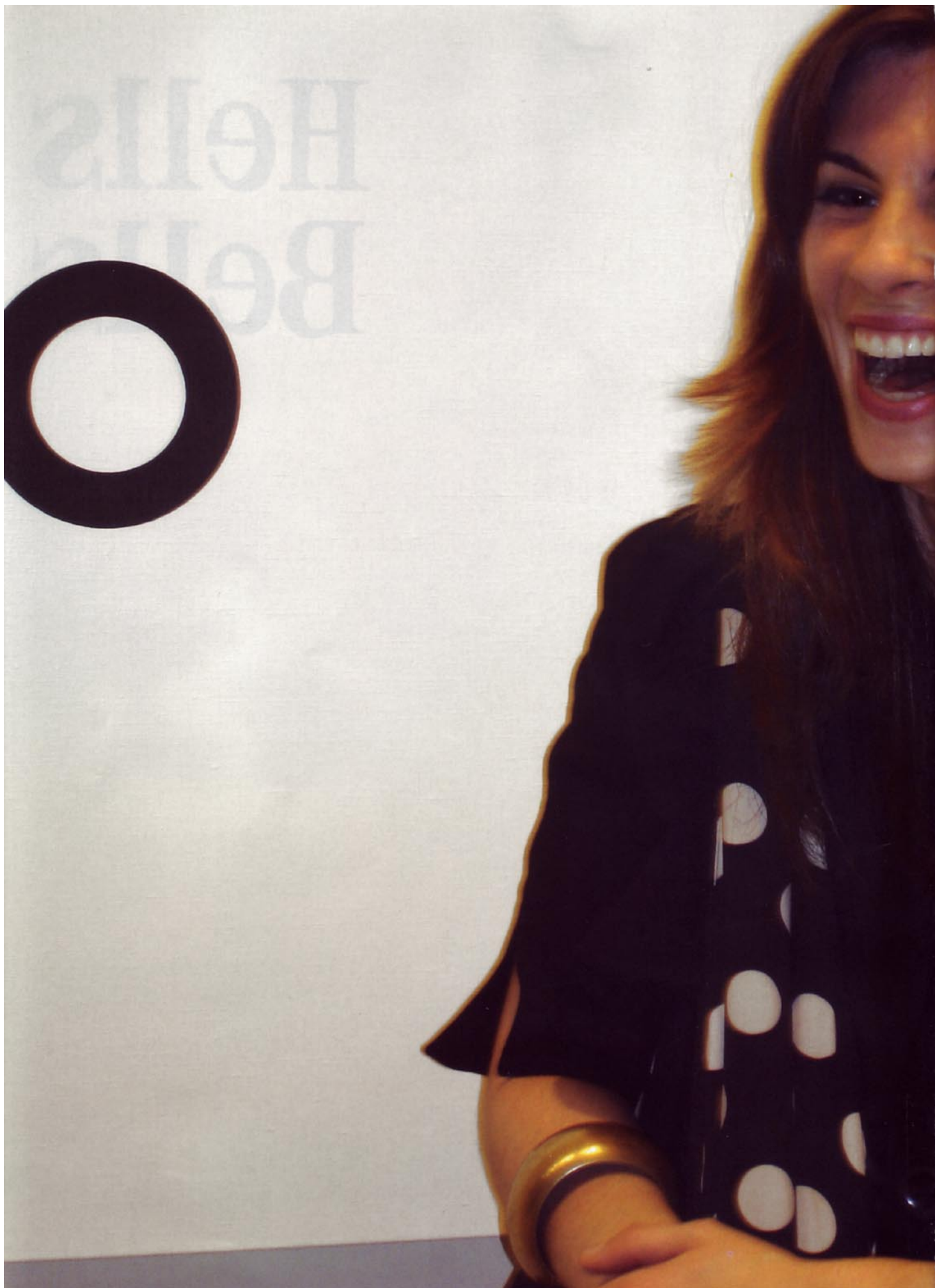




Frog n°2 automne/hiver 2005

Trisha
Donnelly,
Kölnischer
Kunstverein,
Cologne,
Kunsthalle,
Zürich,

25 juin - 4 septembre 2005

27 août - 30 octobre 2005



E

pées, boucliers et décharges de canon: pour Trisha Donnelly l'art est plus qu'un réveil militaire. La bataille a commencé il y a bien longtemps, avant sa naissance. Elle continuera longtemps après que le petit mot après – quoi qu'il puisse signifier – sera tombé en désuétude.

8840 signes
par
Bruce Hainley,
traduit de l'anglais
par Simon Baril,
photographies
Éric Troncy.

Le dessin, la vidéo, le déploiement de la photographie au-delà des images, les actions – il serait mieux de considérer tout cela, sinon comme de la sculpture, du moins comme sculptural: une interrogation de l'espace (mental, physique, émotionnel), sa conquête électrique et sa résistance – voilà

comment Donnelly nous fait la démonstration de sa connaissance tactique. Récemment, Karl Lagerfeld a déclaré s'être réveillé un matin avec à l'esprit l'image d'une longue file de femmes en noir, une sorte d'« armée des ombres » – oui, une armée de la nuit. Du glamour apocalyptique. Un bataillon de parties intimes.

Ce qui au premier abord pouvait apparaître comme des parties génitales bondissant de joie ou d'amour en célébrant/singeant soulignant leur éclectisme – tout ce qu'il convenait parfaitement de faire, bien que les jours arrivent bel et bien où le soleil deviendrait obscur, et la lune ensanglantée –, ce n'est finalement pas de ça qu'il s'agissait, ou pas seulement de ça, mais plutôt d'un appel aux armes pour comprendre la vidéo avant de s'en aller comprendre quelque chose d'autre (même si rien n'est définitif, rien n'est à jamais défini). La technologie a permis à Donnelly de ralentir le temps et de mettre le doigt sur le point culminant de l'extase du sujet, ce qui projette cet homme ou cette femme en-dehors d'eux-mêmes, au-delà de l'humain – lui a permis de traduire l'espace et l'idée de l'espace (un ailleurs auquel nous demeurons sourd, souvent) en un langage que l'on croit être celui de l'amour, alors qu'il s'agit de la séduction du moyen d'expression, de sa machinerie. L'humain est juste un des effets de l'esthétique. Face à un coucher de soleil et à une jolie fille, trop de gens préféreront croire n'importe quoi plutôt que d'admettre qu'ils assistent à la dissection d'une technologie qui leur réserve le même sort.

Il existe une photo en noir et blanc de Donnelly déguisée en guerrier. On ne peut voir ni la tête ni les pieds, on ne peut pas affirmer qu'il ne s'agit pas d'une forme masculine, ou même d'un véritable type (tout ça dans mon souvenir), mais je jurerais que c'est elle, une épée à chaque main. Vous connaissez le style. Un halo l'entoure, il ou elle; c'est la radioactivité, le sublime: The D from W. Le guerrier toujours prêt à l'action dégage son épée, et le geste, radioactif, se prolonge éternellement, demi-vie par demi-vie. La guerre n'est jamais loin. Chaque souffle affirme que la vie a encore le dessus sur la mort, mais l'inévitable se rapproche tout de même, la dette qu'il faudra payer pour cette merveille qu'est la vie. L'artiste est arrivée en message à cheval pour annoncer une reddition, mais pas la sienne.

Certains voudraient en faire une Cassandre, souhaitant voir seulement une rêverie romantique néo-conceptuelle ou, pire, l'occulte. Autruches! Ils enfouissent leur tête dans le sable de la plage d'où Bas Jan Ader s'est tiré à la recherche du miraculeux. Ses os sont devenus des coraux, ses yeux des perles, rien de lui n'a disparu mais tout s'est transformé en quelque chose de riche,

d'étrange et de marin. Ils sont nombreux à oublier le poison de la vipère; à oublier la souffrance, irréaliste parfois comme une mise en scène. Nombreux à ignorer l'étrangeté en la reléguant dans une boîte marquée « magiie ». Tout pour éviter la décomposition, un art qui décompose. Ader n'a jamais fait de l'art conceptuel « light », mais, comme beaucoup de ses pairs, il a essayé d'étendre les possibilités de l'art. Il a fait appel à la télépathie, aux coups de soleil, aux ondes radio, à l'astrologie, à la perception extrasensorielle, à l'herbe, aux voyages dans l'inconnu, l'au-delà... Et on a qualifié ça de « conceptuel », pas de « sorcier » ni d'« ésotérique ». (Le choix de ces différents adjectifs dépendrait-il en fait du sexe de l'artiste?) De par son attitude, son tempérament et son look, quand avec ses larmes malignes, son pantalon de velours noir à la Gilles, son attention et son atténuation soigneuses, il semblait mettre son doigt dans la digue de l'ironie, il savait qu'il ne pourrait le laisser là à tout jamais. Ader questionnait, souvent en reproduisant la « même » œuvre dans différents supports, sa propre place dans l'histoire de l'art néerlandais – tombé en disgrâce, tombé de son vélo dans une rivière, tombé de l'arbre de la connaissance, tombé au-dessus des chutes du Niagara depuis un fauteuil –, son héritage, sa réalité ainsi que ceux de ses créations. Lui qui repose six pieds sous terre n'est pas son père à elle. Mais, ah, toute la saloperie qui a été tolérée au nom de Ader, « créée » (j'utilise ce mot sans y croire) par ceux qui se satisfont du ragoût sentimentalo-paranormal destiné au plus petit dénominateur commun. Donnelly ne fait pas partie de ceux-là. Très tôt elle s'est réclamée fille de Nina Simone. Son nom est Peaches¹. Peaches retire son doigt de la digue. Que le déluge emporte le PPDC.

Peaches prend un dessin et le déchire en deux, épingle un bout au mur, abandonne l'autre partie « manquante » en la postant à quelqu'un, n'importe qui. Jamais les deux ne se rejoindront. C'est une façon de demander ce qui reste du dessin – l'art – une fois mis en pièces. Le dessin est-il entier? Un dessin – ou quoi que ce soit d'autre – est-il jamais terminé, complété? Le dessin est-il plutôt la partie épinglée au mur, ou l'Autre manquante? Ça dérange; c'est normal. On a trop sublimé la violence de la représentation. Donnelly confronte les connections graphiques de Sturtevant, tranchant et hachant menu à l'intérieur de l'immédiateté contemporaine, de son cadavre exquis; elle saisit l'utilité de l'effacement. Se demandant ce qui reste, Donnelly essaie de comprendre ce qu'est, pourrait être un dessin – au-delà d'un objet de luxe que les gens achètent quand une peinture c'est trop pour eux. Savez-vous ce qu'est un dessin, de quoi cela est capable? Cela peut devenir « photographique », « performatif », je veux dire par là actif, atomique, atomisant un mur, laissant un contour bleu comme une aura, dont vous direz que c'est un effet Kirlian, ou simplement que c'est l'humidité transférée du sujet à la surface émulsive de la pellicule causant une alternance de la charge électrique sur le film. Dites en tout cas qu'il y a match nul entre absence et présence, entre le rien qui n'y est pas et le rien qui y est. Et cela peut détruire plus que la peinture.

Peaches mord, parfois avec des crocs de loup qu'elle a empruntés, et si vous patientez et écoutez vous entendrez même les loups hurler. Elle tuera la première mère qu'elle voit² (même si celle-ci n'est pas une femme) refuser de prendre le risque d'entendre le hurlement. Elle s'emparera de votre matinée. Il sera télévisé, ce rapt. Vous ne le saurez qu'une fois qu'il sera trop tard. L'attaque est préemptive. Vous ferez l'expérience du vol du temps, celui-là même dont vous êtes emplis mais que vous oubliez jusqu'à ce qu'il soit trop tard. Pensez-y en écoutant le son de la chute joué sur un grand orgue; l'opposé de ce son n'est pas la construction. Le déchirement, l'enlèvement, la perte postée à l'Autre, le matin

volé, le vent du futur soufflant dans le couloir de l'institut: tout cela n'a rien à voir avec l'invisible, avec l'invisibilité. C'est un documentaire. Comme l'a écrit Anne Carson: « *le Sublime est une technique documentaire.* » Pleine de danger. Pleine de temps morts. Le nom de famille de Trisha contient ce qui est donné et c'est cela qu'elle sublime.

Donnelly a recours au karaté pour tuer son repas du soir; elle lui donne un coup de pied au visage, goûte son corps. C'est une page de désambiguïsation. Une grammaire de glace, d'air et de soleil qui organise une rhétorique à partir de ses éléments. A Cologne, dans Die Brücke, elle a proposé une conjonction, un pont, en ôtant la transparence, en construisant un long mur pour interrompre le verre qui permet de voir à travers quelque chose, n'importe quoi, trop rapidement. Ainsi elle a relié ce qui est vu à ce qui ne peut pas l'être; ils opèrent ensemble, à la manière du dessin déchiré qui retient l'attention avec sa moitié manquante. La pathologie: trop

voir. Le remède: quelques petites gouttes d'aveuglement.

La nuit approche, qui est peut-être même déjà là. La mort ne lui est pas étrangère. Elle promène le néant attaché à une laisse. Son bruit est inquiétant et égyptien, intraduisible, rien qu'un effet spécial mais néanmoins émouvant. Une seule de ses pattes empêche le désert (le donné tel que Blake le voyait) de s'évaporer dans l'atmosphère, grain de sable par grain de sable.

1. NDT: « Peaches » est une des femmes noires s'exprimant dans la chanson *Four Women* de Nina Simone.

2. NDT: Allusion aux paroles de la chanson « Four Women ».

Ci-dessous: *The Redwood and The Raven*, 2004.



A

24876 signes
par Andrea Viliani,
traduit
par Damien Prévost
et Simon Baril.

RRRRRGH....

En franchissant le seuil de l'édifice gris aux lignes perpendiculaires de Wilhelm Riphahn qui héberge temporairement le Kölnischer Kunstverein, en dépassant l'accueil à l'entrée du musée, en se joignant aux personnes qui entrent et sortent de l'exposition de Trisha Donnelly, il peut arriver que l'on entende un gémissement soudain qui incite à tourner la tête, on ne sait pas très bien où.

Immobile, étonné et souriant, on regarde autour de soi: quiconque entrerait à ce moment-là et nous regarderait pourrait se demander: « Que se passe-t-il? »

Un incipit qui augmente notre niveau d'autodéfense, mais qui dans le même temps le renferme sur lui-même, le laissant ainsi privé de prises logiques et sensibles: comme avec d'autres œuvres sonores de l'artiste, le son enregistré sur un CD audio est transmis dans le hall du Kölnischer Kunstverein de manière intermittente, ceux qui parlent ne sont pas visibles, beaucoup ne le percevront pas et n'en entendront parler que par les autres visiteurs, ou en percevront un écho lointain durant leur visite.

Un incipit qui, d'autre part, égare nos sens et nous conquiert, c'est-à-dire conquiert notre attention¹, à un moment particulièrement délicat du rapport entre artiste et public: moment « critique » au sens étymologique du terme de « jugement ». Donnelly obtient justement une suspension temporaire de la confiance accordée à nos facultés de jugement et à leurs paramètres.

Si l'exposition d'une œuvre dans un espace de service, un espace relationnel – comme dans ce cas l'espace entre l'entrée du musée et l'entrée de l'exposition – n'est pas complètement singulière, ce qui nous surprend à l'inverse – grâce au talent avec laquelle elle est prodiguée – c'est la charge émotive avec laquelle l'artiste réussit à nous conduire à l'exposition, à travers l'usage qu'elle fait de cet espace et de ses fonctions habituelles.

Donnelly place souvent ses œuvres dans des interstices logiques et sensibles: entre d'une part l'information qui dérive du matériel et des structures informatives de l'institution artistique (musée ou galerie d'art), d'autre part l'information apparente fournie par les œuvres et, enfin, la « désinformation » particulière qui se libère de la précarité des interprétations de ses mêmes œuvres qui sont par nature réfractaires à fournir une information claire et directe. Dans l'interstice que représente ce lieu de passage forcé – où le musée se montre « à découvert » en s'exposant lui-même à travers l'affichage didactique – et par ce lieu d'accueil de l'exposition, se déroule, dans le laps de temps nécessaire pour le traverser, un rite particulier: celui d'un abandon graduel, celui du lent recueillement, celui du crédit progressif que le visiteur d'une exposition est disposé inconsciemment à concéder à l'artiste en passant du monde réel à l'artifice qu'est l'exposition. Un sentiment de suspension, de dépossession qui est peut-être plus flou dans le cas d'une exposition d'art, mais qui est ritualisé bien différemment, par la pénombre qui naît dans une salle de cinéma ou par la levée du rideau dans un théâtre. Donnelly exalte les qualités de philtre, de sortilège de cet interstice, méthodique et rituel, avec sa géographie et sa durée définies a priori.

Dans l'usage même que Donnelly fait de tous les éléments du système artistique – y compris ces composants non pas subsidiaires mais substantiels à la définition de l'exposition et de l'œuvre – il faut peut-être parler, plus que de « critique institutionnelle », d'une expérience ancestrale de l'institution et des rituels qui président à son fonctionnement comme les instruments, qui, justement, ritualisent la négociation entre artiste et public, entre réalité et artifice. Le son, dans ses *sound pieces*, au lieu d'être le fondement d'une œuvre d'art autonome et auto-référente, devient presque un élément aléatoire, une expérience inattendue, cette expérience du hasard qui fait irruption à un moment de transformation subconsciente en nous indiquant dans l'exposition et dans l'œuvre non pas des mondes réglés intentionnellement, mais des lieux potentiels qui peuvent susciter tous les imprévus, tous les hasards, toutes les aventures d'une expérience réelle, en se sublimant en une expérience qui requiert dans le même temps attention et abandon.

À l'entrée de l'exposition – *The redwood and the Raven* (2004) – qui est constituée d'une série de 31 tirages à la gélatine-bromure d'argent, résout en termes processuels, ou bien diachroniques et diégétiques, cette dichotomie entre exposition comme lieu de l'artifice et déroulement du temps réel. Chacune des images reproduit différents photogrammes d'un film où une ancienne ballerine, Frances, exécute l'un de ses ballets, inspiré de *The Raven* d'Edgar Allan Poe. Puisque les mouvements de la danse lui sont impossibles à cause de son âge avancé, Frances exécute son ballet en bougeant simplement les bras, en imitant le vol des oiseaux et en restant appuyée à un gigantesque séquoia. Des 31 images, chaque jour une seule est alors exposée. Le jour suivant un employé du musée la remplacera par l'image suivante, de manière à ce que l'œuvre devienne une animation qui coïncide avec la période de la durée de l'exposition. Cette chorégraphie poétique du vol, à peine esquissée par la danseuse, duplique sa métaphore mélancolique appliquée autrefois au « corps » de l'institution, appelée à inspirer « son » mouvement de la danse et confirmant le développement temporel de l'exposition (que l'on ne peut voir autrement) en terme d'aménagement spatial. Frances, aussi bien que le Kölnischer Kunstverein, semble nous dire l'artiste, apparaissent tels des oiseaux tendres et inadaptés au vol, contraints à la mimesis d'une réalité à laquelle ils aspirent.

Même le son que nous avons entendu (ou non) à l'entrée du musée n'est pas plus, du reste, l'enregistrement du cri d'une personne ou d'un animal que, au contraire, une « dimension », une indication plane de l'espace et du temps physique, et un élément créateur d'images de l'exposition et du musée. Les qualités de synesthésie de cette indication (le son qui pousse à observer, le concret sensible qui invite à l'abstraction, l'imaginaire qui peut être perçu comme possible) sont une constante dans l'œuvre de Donnelly, un art de transformation, de passage et de message entre des états et des langages différents. De perte et d'invention.

Ce que l'on perd et ce que l'on invente lorsqu'on livre un message, c'est le point essentiel quand on pense au rôle que la photographie et, plus généralement, la documentation (et donc, le langage) ont assumé par rapport à la pratique artistique moderniste, en particulier l'esthétique post-Fluxus et conceptuelle. Donnelly, même quand elle y a recours, corrode le supposé statut de véridité et de témoignage exhaustif de l'image ou du son documentaires qui, dans ses mains, deviennent de simples occasions. Donnelly refuse, du reste, pour documenter ses « démonstrations », le support offert par la documentation photographique et filmique, au bénéfice de la transmission orale et de la dimension narrative.



Si nous pensons, du reste, au rôle joué par la documentation en tant qu'instrument d'intégration, en tant que substitut d'expression, en tant que réservoir où l'on recueille les restes de l'œuvre d'art achevée et dématérialisée, nous ne pouvons pas passer outre sa contradiction épistémologique à la fois substantielle et originelle. C'est justement à partir d'elle que Donnelly puise et sur elle qu'elle travaille.

À Cologne, Donnelly a reçu en cadeau les photocopies d'un vieux catalogue de l'artiste italien Emilio Prini, le seul jusqu'à aujourd'hui autorisé (mais l'intéressé nie) par l'artiste. À partir de la première moitié des années soixante, après avoir participé à la première exposition d'Arte Povera à la Galerie La Brestesca de Genève en 1967 et à quelques expositions parmi les plus importantes de cette période, dont *Live in Your Head – When attitudes Become Form*, Prini a, en effet, arrêté de réaliser des œuvres nouvelles et de publier des catalogues. Ou mieux, il a arrêté de créer de nouvelles images, en utilisant seulement celles qui documentaient ses travaux réalisés jusqu'alors et en réduisant, de fait, sa recherche artistique à l'interrogation acharnée du mystère de leur documentation. En refusant de publier des images de ses œuvres dans des catalogues ou des revues, Prini n'a pas dévalué, mais bien au contraire exalté, la fonction de la documentation, en s'interrogeant sur son rôle mystérieux et sur celui des instruments capables de la produire et de la communiquer. Pour Prini, il n'y a rien de plus fantasmagorique que l'« homme-machine ». Il a donc transformé la documentation en œuvre, même dans l'œuvre d'art par excellence, celle qui est en mesure de révéler le mystère le plus épais à savoir comment l'œuvre d'art communique, comment celle-ci affronte la dimension du temps, ce que l'on comprend d'elle et ce qui nous échappe, pourquoi, où et comment cela survient, ce qu'il y a de réel en elle, ce qu'est la fiction... Que Prini ait, de fait, choisi la documentation qui le concerne directement comme artiste, ajoute une donnée inquiétante et émouvante qui transforme sa recherche artistique en recherche de soi.

Avec l'aide de Prini, arrêtons-nous un instant pour réfléchir à la façon dont une artiste comme Donnelly peut comprendre le rapport entre invention et documentation et donc, comme nous le verrons, le rapport entre l'esthétique de l'archive et celle du récit. Imaginons deux pôles: pour l'un d'entre eux la documentation est interprétable comme une organisation en différentes strates d'éléments et de phases qui, comme de véritables Merzbau spatiotemporels, définissent l'œuvre comme une constellation non-homogène dont l'interprétation est possible non plus sur le plan de l'œuvre mais, justement, sur celui de la documentation. Ce pôle définit le triomphe de la documentation, l'explosion du recours à elle en tant qu'élément constitutif de l'œuvre et définit, en outre, le triomphe du langage et de la critique comme expérience métaphorique de l'œuvre d'art (comme le langage reconstruit les complexes images mentales qui sont une partie inextricable de l'œuvre d'art), comme processus d'interprétation (et donc de méditation en aucun cas neutre), comme référence structurelle (à l'exemple de l'œuvre et de l'exposition qui deviennent déjà, à partir des expositions surréalistes, des espaces de diction ou bien de récit), comme, pour finir, instrument « abstrait » de l'écriture, itération et répétition qui ferait office de recette (Prini parlerait de « standard ») pour ses infinies réalisations successives. À ce sujet, une autre référence particulièrement stimulante, en relation avec les œuvres de Donnelly, sont les *Statement* de Laurence Weiner².

Mais déplaçons-nous désormais vers l'autre pôle. Après y être arrivé, on peut se poser une question: comment se peut-il que les

moyens auxquels, plus qu'à d'autres, nous attribuons un rôle d'enregistrement objectif – la reproduction photographique et filmique – restituent ce qui, grâce à l'artiste, transcende désormais la documentation par cette nature et cette structure communes aux œuvres conceptuelles? Nous pensons à l'échec de celui qui voudrait photographier l'espace matériel et immatériel, à la fois concept abstrait et cheminement qui le parcourt et le traverse comme dans le *Perimetro d'aria* d'Emilio Prini (1967). À ce pôle appartient l'échec conceptuel, l'implosion de la documentation qui par nature n'est pas capable de rendre l'expérience éclatante de l'altérité de l'œuvre d'art moderniste. Documentation que, partant de là, la critique postmoderne discréditera ultérieurement comme instrument d'un enregistrement et reproduction en aucun cas innocente.

Donnelly considère pleinement le statut ambigu de la documentation, l'affronte justement jusqu'à rendre productives les contradictions qui l'alimentent. Dans la vidéo projection *Untitled* (2005), installée dans un petit renforcement de la salle principale de l'exposition à Cologne, un animal aux grands yeux noirs nous regarde. Ou mieux, c'est son image photographique – qui l'encadre, le reproduit, le communique – qui nous regarde. Est-ce l'image d'un animal empaillé exposé dans un musée quelconque de sciences naturelles? Ou provient-il des pages d'une encyclopédie scientifique? Peu importe de savoir si l'animal photographié est vivant ou mort, réel ou irréel. À un certain point, la photographie se met à vibrer: on peut en sourire ou en être horrifié, mais l'image que nous sommes en train de regarder est, dans le même temps, vivante et morte... réelle et irréelle...

La pénétration des regards réciproques – de nous qui l'observons d'une part, du document observé de l'autre – génère ce mouvement mystérieux et ineffable. Mouvement à la fois physique et mental qui naît de ce que nous sommes en train d'observer et qui est en train de nous observer à son tour sans qu'il puisse en être autrement: « *C'est ça, une photographie. Je crois que la vue d'une photographie déclenche un cycle de chocs, donnant lieu à une renaissance totale. En tant que double de moi-même, l'animal est ressuscité. Je suis mort: l'animal est mort et moi aussi. Mais si je prends conscience que je suis en train de regarder, et que je pense à ce que regarde la chose que je regarde tandis que je la regarde, il se propage alors une onde de choc qui atteint la stratosphère. Je parlerais d'un transfert* ».

Donnelly exalte l'activité permanente du document, sa vitalité dans l'acte même d'être utilisé comme tel, c'est-à-dire d'être lu, écouté, regardé. Peut-être pour cette raison-ci Donnelly est fascinée par les instruments d'enregistrement qu'elle utilise comme si c'était des instruments musicaux capables de produire des effets inattendus et pas seulement de reproduire des données connues. Ainsi, elle semble tout autant fascinée par la figure du messenger (elle a déjà incarné un messenger napoléonien) qui, avec la parole, fait revivre des événements, des personnages et des décors d'un « ailleurs » et d'un autre temps que par celles, assez semblables, de l'imposteur, du simulateur.

Les œuvres de Donnelly sont, en effet, souvent amorcées par des simulations, des identifications arbitraires ou des suppositions précaires que l'artiste considère néanmoins comme tout à fait réalistes d'un point du vue subjectif et qu'elle nous invite à considérer comme telles, comme dans le cas de la photographie *Grounding* (2004) « *Une photo de fourrure que Trisha considère être un grounding (une base/un fond). C'est une image capable de sensation, un peu comme une radio, chaque poil faisant office de récepteur. C'est aussi*

la lettre E renversée sur sa tranche » récite le matériel de présentation de la galerie Casey Kaplan. Des images comme *The Grounding*, en opposition avec la tradition moderniste de la photographie documentaire, montrent le document photographique comme source de nouveaux récits et, en prenant acte du rôle qu'ont la parole et la transmission orale par rapport aux mythes, aux légendes, aux traditions, aux proverbes, transforment la documentation en quelque chose d'émotif, de vivant, confié à la force, à la nécessité émotive de faire (re)vivre quelque chose, ou que quelque chose possède et qu'il communique depuis son intérieur.

« En privilégiant la description aux dépens de la documentation – la discussion plutôt que le document visuel – Donnelly semble rejeter la volonté d'objectivation inhérente à l'archive⁴. » L'exposition de Trisha Donnelly à Cologne est configurée exactement comme « une archive en négatif », une archive régie par des normes subjectives et non pas – comme dans l'archive proprement dite – par des normes objectives; une archive que nous pourrions associer à la « science fiction » plus qu'à la science historique. En s'inspirant de la définition « ruins in riverse » de Robert Smithson⁵, et en la conjuguant avec la définition que Harald Szeeman donnait des expositions comme « archives en transformation » – et il convient de souligner la nature provisoire de compilations dont les catégories et la taxinomie sont en mouvement constant – le critique et commissaire d'exposition Francesco Manacorda écrit à ce propos: « De la même manière qu'un auteur de science-fiction malmène les concepts scientifiques avec ses fantasmes et ses peurs pour raconter une histoire, les artistes et parfois les commissaires ont recours à la même stratégie inadéquate pour articuler leurs expositions. De telles expositions font en fait un mauvais usage de plusieurs notions épistémologiques fondamentales de l'archive (les listes, les catalogues, les catégorisations, les formulations qui justifient le choix de la sélection qu'on présente...), et ainsi créent un discours qui n'applique pas un ensemble codifié de lois scientifiques mais en invente un nouveau, fictionnel, à partir de rien. Si les auteurs de science-fiction sont des scientifiques illégitimes qui se projettent dans des futurs fantasmés, peut-être les artistes et les commissaires d'exposition sont-ils comparables à des historiens illégitimes mettant en place de possibles constellations d'archives. La notion de la cohérence de toute exposition d'artiste ou de groupe d'artistes instaurée grâce à un discours de science-fiction m'a fait penser au concept d'exposition comme "archive à l'envers" plutôt qu'"archive en transformation". La mise en place d'une exposition évoque une compilation d'archives fictionnelles qui ne seraient pas transformées en histoire par le regard d'historiens professionnels seulement après leur assemblage, mais se révéleraient comme affirmations tandis qu'elles se construisent, comme des prophéties qui se réalisent alors même qu'elles s'expriment. [...] Les expositions sont des éléments discursifs construits pour être démantelés après une courte période; leur existence est censée créer un impact historique qui est sapé par leur nature éphémère. Il existe un compte à rebours irréversible inhérent à l'exposition d'art contemporain, un "à consommer avant le" qui fait de l'exposition le contraire d'une archive, d'un ensemble destiné à être conservé à tout jamais. Par cette modification de la relation entre le passé et le futur, l'exposition d'art contemporain devient le champ spéculatif parfait pour une historiographie d'anticipation. [...] Ainsi, les expositions sont des monuments érigés à la mémoire dynamique qui travaille chaque archive humaine – des collections d'objets abandonnés sur l'axe temporel d'un futur dépourvu de mémoire. Dans cet espace particulier, la pratique artistique la plus exigeante nous fournit les outils pour symboliser quelque chose dont nous n'avons même pas encore pris conscience. Les œuvres d'art et les expositions semblent vouloir s'élever au statut d'objets discursifs s'exprimant dans des langues à venir,

des idiomes qu'il nous reste encore à apprendre⁶. »

La première salle de l'exposition de Donnelly à Cologne a exactement l'aspect ascétique d'une archive: en la regardant du centre, les œuvres se suivent à 360 degrés comme des documents disposés habituellement aux archives: aucune d'entre elles n'occupe une place en évidence, aucune ne tend, même imperceptiblement, à la troisième dimension. Et pourtant, d'une manière tout aussi imperceptible, ces archives deviennent quelque chose d'autre. À ce moment, vraiment, je ne sais plus si ce que j'ai vu moi-même, ou ce que j'ai cru voir correspond à ce que quelqu'un d'autre a pu voir. Je ne crois pas non plus que ce que je suis en train de raconter correspond à ce que l'on écrit généralement dans le compte rendu d'une exposition. Et pourtant, ce que moi j'ai vu correspond exactement à ce que je m'apprête à écrire.

Voilà. Je me souviens d'une prairie illuminée, aux confins de laquelle on apercevait des signes dont je me souviens plutôt difficilement. Certains ressemblaient aux traces de sang qu'un animal blessé pourrait laisser en s'appuyant contre un rocher, d'autres ressemblaient au contraire aux écorces des arbres, mais leur couleur ne me semble pas naturelle, peut-être sont-ce les premiers arbres d'une forêt entrevue de loin; ensuite un chapeau abandonné qui semble être cardinalice (étrange, vraiment étrange) et puis des images confuses de déserts et d'océans.

Les sujets des dessins et des photographies de Donnelly ne sont pas facilement identifiables à première vue, c'est peut-être aussi pour cela que la seule façon de les regarder est de s'abandonner avec les yeux grand ouverts aux visions qu'ils inspirent. Pour favoriser cet « enchantement » qui masque derrière la réalité objective une autre dimension, tout aussi plausible et réelle, semblable au monde sur l'écran ou la scène, Donnelly calibre attentivement la structure de l'exposition avec discrétion. Il est essentiel que, pour obtenir cette suspension de notre principe de réalité, ce qui est montré semble le plus possible normal. Une salle spacieuse et éclairée où les œuvres sont installées avec une régularité constante est suivie d'une pièce plongée dans la pénombre (les éclairages de la salle sont éteints, la lumière pénètre faiblement depuis le jardin juste derrière le Kölnischer Kunstverein, en faisant passer la couleur de la salle à un vert foncé qui, les heures passant, devient gris). En s'avancant dans cette seconde salle, nous découvrons au fond, perpendiculaire à l'entrée, un seul dessin où, dessiné au graphite noir, nous entrevoyons ce qui ressemble à l'image d'une cascade dans la roche. En revenant sur nos pas, nous apercevons un couloir étroit au fond duquel se trouve une autre image, vue de loin, qui semble pareille à un graffiti dans une grotte. En se retrouvant à nouveau dans la première salle, on a précisément l'impression d'être revenu à la lumière et de faire une halte au bord d'une grotte. Et c'est justement là où je crois avoir imaginé plus distinctement de ne plus être où j'étais mais face à une prairie, un cadre extérieur surplombé de présences, à l'entrée d'un dépouillement intérieur ou qui tonne comme une grotte. Chacun, évidemment, est simulé, évoqué, recréé à l'intérieur du musée et redonne à ces illusions et à ces évocations l'objectivité, l'institutionnalité, le crédit de son rôle en les rendant encore plus vraisemblables. C'est une question d'aura plus que d'interprétation. C'est peut-être pour cette raison que le commissaire d'exposition, chargé des codifications et des décodifications, est à ce point mal à l'aise face à elles.

Des images et des sons privés de leur consistance habituelle, soustraits à la chaîne des causes et des effets, point de départ de narrations parallèles. Mais, quoique fantasmatique, l'ailleurs qu'ils

indiquent ou l'événement qu'ils annoncent acquiert une incroyable consistance sensible. Pour Donnelly, l'imagination est quelque chose de très pragmatique. Cette dislocation amenuise la limite entre réel et fantastique en nous conduisant de fait au règne du possible, ou mieux à la consistance du possible. À l'occasion du 45^{ème} *Canergie International*, par exemple, Donnelly fait semblant de rencontrer chaque jour à midi un homme qui, systématiquement, à chaque rencontre, lui récitait la célèbre Lettre à Tacite « *Mon cher Tacite, apprends ceci: Il n'y a pas de Rome idéale. Personne ne s'approche plus de cette vérité, et personne ne s'en éloigne plus, que celui qui croit vraiment en Rome. [...] La véritable Rome est la Rome que rêve et espère l'homme.* »

Si Rome n'existe pas, bien qu'elle se trouve sous nos yeux, il pourrait exister à l'inverse ce qui existe à nos yeux seulement comme un mythe. De quelle manière, pensez-y, Heinrich Schliemann découvrit-il la mythique Troie? En croyant qu'Homère n'était pas en train de mentir, que la ville du mythe se trouvait réellement là où le poète l'avait décrite!

En déterminant donc l'expérience à laquelle l'art peut nous conduire dans l'exploration de ses possibilités, et en conjuguant la dimension du temps dilaté, des phénomènes naturels ou des événements historiques avec cette dimension rétrécie et artificielle de l'exposition de l'œuvre, Donnelly enquête sur la façon dont nous construisons nos structures de pensée et dont nous nous en remettons à elles pour éprouver le monde. En explorant en particulier la mystérieuse relation entre expérience artistique et réalité, dans l'espoir de pouvoir peut-être « l'enchanter encore ».

Trisha, si cette critique était une fable, moi, je l'intitulerais alors Le commissaire de la grotte. Du reste je pense que tes œuvres sont semblables à ces peintures rupestres, peintes sur les parois des grottes pour que la chasse soit plus abondante ou pour parler aux esprits. Et Emilio Prini illustrerait les pages sur lesquelles cette fable est écrite.

1. En se référant aux *sound pieces* de Donnelly, Daniel Bauman écrit: « *Elles surprennent l'espace de l'exposition à des intervalles imprévisibles et réveillent le spectateur, figé ou perdu dans la contemplation de l'art.* »

D. Bauman, Trisha Donnelly – *But of course it is the other way around*, texte dans le catalogue de l'exposition, en cours de publication.

2. « *Les statements de Weiner acceptent programmatiquement l'abstraction inhérente au langage, l'instabilité relative de la référence, et la capacité des énoncés à "signifier" différemment à chaque acte d'énonciation. Paradoxalement, Weiner a recours à la réduction, puisque ce sont les structures les plus Minimales qui permettent les utilisations les plus diverses des réalisations. [...] C'est l'ouverture aux effets imprévisibles, incontrôlables du temps, tels que l'érosion et la pourriture, qui relie le travail de Weiner à celui d'artistes post-minimalistes comme Smithson, Serra et Nauman.* »

L. Kotz, « *Language Between Performance and Photography* », in *October*, The MIT Press, Cambridge MA, n. 111, hiver 2005, p. 21.

3. Tiré d'une correspondance e-mail inédite avec l'artiste.

4. Nancy Spector, *Waterloo*, conversation avec John Miller dans le catalogue de l'exposition, en cours de publication...

5. « *Le panorama zéro semblait contenir des ruines à l'envers, c'est-à-dire toutes les constructions qui seront érigées à l'avenir. Il s'agit de l'opposé de la "ruine romantique", car les bâtiments ne tombent pas en ruine après qu'ils ont été érigés, mais plutôt s'élèvent à l'état de ruine avant d'être construits.* » R. Smithson, *The Collected Writings*, University of California Press, p. 72.

6. Francesco Manacorda, *Monuments to Science-Fiction: Archives in Reverse*, inédit.

7. « *Parmi ses motifs récurrents, on trouve les pratiques issues de cultes, les merveilles naturelles, les faits historiques obscurs, les lieux exotiques, les histoires romantiques et les scénarios cinématographiques. Tout cela semble signifier un enchantement ou un ré-enchantement du monde.* » J. Miller, *Waterloo*, conversation avec N. Spector dans le catalogue de l'exposition, en cours de publication.