

# Trisha Donnelly, Modern Art Oxford,

6 octobre - 16 décembre 2007.

**E**n parcourant Pembroke Street, on a le sentiment de se trouver dans l'une de ces villes anglaises dont on a vu des images dans manuels scolaires, ou dont on a rêvé en feuilletant un livre. On reconnaît des détails que l'on connaissait avant même de partir : un pub au coin de la rue, des maisons en briques à un ou deux étages, des fenêtres en saillie, des portes peintes en rouge ou en bleu... Il y a même une association religieuse, et un garage qui s'enfonce dans le sol en traçant une courbe. La ville en question est ici Oxford.

17207 signes  
par  
Andrea Viliiani,  
traduction

Patrick Hersant. Je me trouve à Oxford pour le vernissage de l'exposition de Trisha Donnelly au Modern Art Oxford, au numéro 30 de Pembroke Street. Comme on pouvait s'y attendre, Pembroke Street est une rue assez étroite ; du côté gauche de la rue, les fenêtres reflètent l'intérieur sombre et exigü des appartements qui leur font face. En dépit de l'inauguration, la rue est déserte. Je presse le pas, regardant défiler au-dessus de moi les fenêtres des maisons.

Tout à coup – car ces choses là, je crois, surviennent toujours brusquement – une fenêtre plus large que les autres, entièrement illuminée, encadre une forme noire, presque aussi haute que le plafond, semblable à une poutre ou à une arche, mais avec une surface miroitante... elle paraît soyeuse, molle... alors que je m'appête à l'observer plus en détail, je comprends que je

contemple son reflet dans la fenêtre d'en face. Je me retourne : la forme a disparu. Je me trouve trop bas sous la fenêtre pour voir directement la source du reflet. Me voici arrivé au 30, Pembroke Street. J'entre.

Trisha Donnelly a sans doute envisagé au moins deux modes de rencontre entre les visiteurs et cette œuvre particulière – dont je constaterai plus tard qu'elle est, sinon la principale, du moins la plus manifeste de l'exposition, l'œuvre vers laquelle ou à partir de laquelle s'articule l'exposition présentée dans trois grandes salles au premier étage du musée (*The Ballroom, The Blade et L. D.*) ; de fait, en fonction de l'entrée choisie par le visiteur, cette œuvre sera la première – s'il monte par l'escalier reliant le hall à l'étage – ou la dernière – si, comme moi, il préfère emprunter l'escalier du fond. P. S. : je ne crois pas que Donnelly ait prévu une troisième possibilité de rencontre comme celle que j'ai décrite plus haut (Mais comment savoir ? Elle en a peut-être même prévu une quatrième, une cinquième, une sixième, une septième... j'aurais dû poser la question aux visiteurs montant à l'étage près de moi). A l'évidence, la duplicité avec laquelle on la découvre devant soi – à moins qu'on ne la laisse derrière soi – au commencement ou au terme du parcours de l'exposition suffit à lui conférer, en plus d'une configuration particulière et d'une posture équivoque (nous y reviendrons), une posture énigmatique vis-à-vis de l'architecture du musée et du parcours de l'exposition. Pour moi, donc, l'œuvre s'est présentée au terme de la visite, « annoncée » par le reste d'une exposition parcourue rapidement pour aller à sa rencontre.

Je remontais la salle médiane de l'exposition quand elle m'est apparue, dans l'encadrement de la porte qui séparait cette salle, plus petite, de la salle principale du musée. Elle m'est apparue avant que j'en prenne conscience – c'est-à-dire avant même que je franchisse la porte – à travers l'absence d'une de ses parties, puis, une fois seulement que j'ai pu la voir dans son entier, j'ai franchi la porte pour me retrouver dans la salle principale : elle ressemble à une arche, aussi haute que la salle, à laquelle manquerait un de ses deux portants – comme un portique qui se hausserait vers l'extrémité de la salle, mais sur un seul pied, incliné en avant à cause de cet appui manquant, comme s'il était en train de s'écrouler lentement, mais inexorablement, vers le sol... vers moi, vers le reste de l'exposition.

C'est une forme partielle, un réacteur partiel, de l'énergie sortant d'un tube minuscule semblable à une chandelle.

Je me rendrai compte plus tard que, si j'étais entré par l'escalier reliant la salle au grand hall, elle me serait apparue à l'improviste, menaçante, écrasante. Quand, au moment de quitter l'exposition, je me suis retourné pour la regarder une dernière fois, j'ai retrouvé en partie, je crois, la sensation que j'aurais éprouvée en choisissant cette entrée-là : comme si l'architecture du musée s'écroulait sur moi en douceur... ou plutôt, comme si elle se soustrayait à mon regard en s'écoulant latéralement, comme si elle m'invitait à m'aplatir sur le sol – du moins de mon point de vue en contrebas. De quelque manière qu'on l'appréhende, pour la première ou pour la dernière fois, elle déstabilise le point de vue et la conscience même de son rapport à l'espace d'exposition, elle les anime et les « fantasmé ».

Malgré sa silhouette et ses dimensions architectoniques, non seulement cette forme ne soutient rien et ne semble avoir aucune fonction, mais elle a besoin, pour se maintenir, de l'architecture environnante – que sa seule présence suffit à inverser : au lieu de prendre appui sur le sol, elle est amarrée aux travées du plafond ; sur le sol, elle glisse imperceptiblement vers l'avant. Comme pour souligner une friction – douce, mentale, « potentielle » – la forme, totalement noire par ailleurs, devient rose à cet endroit, comme si elle changeait d'état, de consistance, d'humeur.

Je me trouve maintenant tout près d'elle. Je l'observe. Elle est enveloppée dans un tissu de soie noire, lequel, ici ou là, se replie et s'enfonce vers l'intérieur, si bien que des épingles la hérissent par endroits. Voici un volume sculptural « emballé » autour d'une idée, l'hypothétique suggestion d'une « forme » (j'ignore ce que contient cette forme, et cela est sans doute sans importance) – un volume « épinglé » à la forme plus que modelé par elle, miraculeusement érigé vu son inclinaison légère mais indéniable, et très solidement structuré en ses (trois) parties.

Je me rends compte, en lui tournant autour, en tournant autour de sa jambe coupée et repliée sur elle-même, repliée vers le haut, que tout se passe comme si – se penchant pour relever un pli de sa jupe et ne pas gêner la danse dans cette salle où résonne une musique – elle « bougeait » selon ce rythme-là, comme si elle prêtait « l'oreille » à cette cadence. Et moi, qui l'observe et la contourne par en bas, avec elle – son cavalier ?

Je sais de quoi il s'agit. C'est comme une énergie-chair, pour dire les choses simplement, une entité vivant par et pour son action rotative. Tous trois tournent sur eux-mêmes, séparés les uns des autres par un espace magnétique, une sensibilité magnétique, deviennent plus chauds en se rapprochant, sachant chacun

l'équilibre précaire de l'autre quand il s'éloigne de l'outil ; et leur partie inférieure devient inachevée dans leur rotation. Le mouvement efface cette portion mais de manière provisoire. Deux surgeoons de ces formes se mettent à apprendre de part et d'autre du 3. A portée de voix de ces surgeoons commence un circuit presque formé, qui n'apparaît que grâce à la rotation ininterrompue... Un souffle sur un miroir. Du brouillard sur du verre. Seule forme présente par la vie de ses parties. Au-dessus de ces trois parties, un disque plein et immobile. Un auditeur.

Donnelly a rédigé quelques notes à l'intention des visiteurs de l'exposition (*Guide for Visitors*) ; certaines sont reproduites sur une feuille de papier blanc que chacun reçoit à l'entrée. Là encore, il s'agit d'un élément ultérieur qui contribue à l'exposition, comme un accès ultérieur (sans clef) à l'exposition. Je fouille dans ma poche. Je lis. Un standard, un *state*, un *field* : voilà comment Donnelly définit la forme que je viens de décrire ; elle la pose comme relation nécessaire (relation d'implication et d'activation réciproques) avec le reste de l'exposition, avec l'individuation et la progression des œuvres individuelles dans les trois salles d'exposition, où elles apparaissent et disparaissent dans une orchestration précisément syncopée entre œuvre et architecture, en fonction des cas singuliers (ou contrepoints) entre concentration et raréfaction, assonance et opposition, redite et variation.

On peut imaginer que la tentative d'invention d'une forme, fût-elle lexicalement définie comme « nécessaire » (« elle semble nécessaire car j'y vois un modèle »), constitue l'axe imaginaire sur lequel tout le reste a pu prendre appui en conséquence. Que cet axe ait vu le jour sous forme de dessin (un dessin représentant une forme strictement identique était exposé, au printemps dernier, dans le cadre d'une exposition de Donnelly à la galerie Casey Kaplan), que cet axe soit donc devenu une variation sculpturale sur l'idée d'architecture et de mouvement architectonique (c'est-à-dire dans l'architecture et de l'architecture en rapport à l'exposition conçue comme activation ou comme relecture active de l'architecture du musée), voilà qui, je crois, suffit à expliquer la notion d'implication réciproque – nécessaire – de ces œuvres entre elles, et à nous faire saisir ce qui leur permet d'être tout à la fois « exposition » et « musée ».

En ce sens, au nom précisément de cette nécessité qui la lie aux autres œuvres qui constituent l'exposition, elle en est la plus manifeste ; Emilio Prini (que j'ai déjà cité, en relation avec la pratique artistique de Trisha Donnelly, dans un article du présent magazine) m'a dit un jour que « l'art doit être manifeste... ou, à tout le moins, visible » – et je crois qu'il voulait dire, au moyen de cette apparente tautologie, que l'art, quand il est observé, doit nous faire prendre conscience de la nécessité de ce que nous regardons, doit nous faire voir ce que nous avons sous les yeux tout en nous faisant comprendre que nous le voyons pour une bonne raison : la raison même (inéductible, fondamentale, nécessaire) pour laquelle on voit ce que l'on voit.

De cette œuvre nécessaire et manifeste découle, nécessairement et manifestement, tout le reste de l'exposition.

Dans chaque salle est diffusé un « accompagnement » musical. Il est introduit dans les salles de manière discrète, sans installation sonore : le matériel technique n'est pas montré, et ne conditionne en rien la présentation des autres œuvres – baffles et lecteurs sont des éléments « audibles » mais non visibles ; l'accompagnement

musical ne semble pas réclamer une attention particulière de la part du visiteur pour ce qui est des autres œuvres (photographies, dessins, sculptures, rassemblés en des endroits de l'espace d'exposition où ils semblent fonctionner en rapport avec la musique, comme réfractions ou échos visuels propageant le son d'un bout à l'autre de l'espace du musée). C'est ce que souligne aussi la brochure de l'exposition : « *Pour son exposition au Modern Art Oxford, Donnelly a voulu créer l'équivalent visuel des bruits du musée. Donnelly transformera les trois espaces supérieurs, tous reliés entre eux, en une "forme audio" close portant la trace des multiples fréquences des salles d'exposition.* » Donnelly a étudié de près l'architecture sonore du Modern Art Oxford pour rendre l'exposition (sa partie, ses éléments visibles) en une sorte de plateforme parallèle (audible) aux salles d'exposition. Comme si le musée même tenait lieu de station radio, le Modern Art Oxford est rendu à l'expérience de l'observateur, aussi bien comme espace physique que comme générateur de sons, de fréquences, de signaux – comme passage de réception et de transmission.

En ce sens, un rôle essentiel est tenu par les œuvres traditionnellement « physiques », « visibles », ainsi que par les modifications architectoniques apportées par l'artiste au moment de s'approprier l'espace de l'exposition. Dans la première salle, deux images photographiques spéculaires sont disposées aux extrémités supérieure et inférieure de la salle, qui en paraît presque « comprimée ». Les deux images, difficiles à décrire, montrent ce qui semble être le détail d'un mur graffité, délabré, effrité, entouré d'un halo diffus, dématérialisé, comme l'aura de quelque forme d'énergie. La salle médiane abrite une seconde forme, en bois, dont la première semble surgir à la sortie de la première salle : reposant sur un long et mince piédestal en métal, elles évoquent l'antenne radio d'une machine appartenant à quelque civilisation non technologique, ou le fétiche (interprété par des formes de communication animistes et idolâtres incarnées dans les objets et leur forme culturelle) d'une communication moins exercée à travers la technologie qu'à travers la prière, la télékinésie ou la magie : aucun message oral ne semble possible, et l'on n'observe que deux signes gravés sur la surface ligneuse, témoins du passage d'une forme de communication extraterrestre, restes d'une langue inconnue, perdue ou en devenir.

Dans cette même salle – qui précède la suivante, annoncée par des branches de pin comme pour signaler la sortie vers un dehors, un au-delà boisé – l'artiste a tracé une petite fente sans issue possible : sur le plan du bâtiment, il s'agit en réalité d'un couloir de passage qui relie cette salle médiane à la salle précédente et à une autre salle plus petite, que l'on a fermée, de même que l'on a condamné le couloir au moyen d'une fausse cloison. Celle-ci est recouverte des mêmes branches de pin qui annoncent la dernière salle de l'exposition ; au lieu d'être pendues au plafond, elles sont ici disposées sur le sol, comme tombées d'on ne sait où, comme séparées d'on ne sait quoi. Une lumière artificielle exalte cette accumulation méthodique, comme s'il s'agissait d'un dépôt ou d'une niche dont la fonction nous échapperait. A l'image de ce lieu « affaissé » du parcours « actif » de l'exposition, on voit apparaître dans certains dessins des inscriptions dont le sens nous échappe, et dont les lettres semblent contenir des sigles ultérieurs, des passages suggérés par la graphie qui les crée comme autant d'indices d'écritures souterraines.

Tout le long du parcours de l'exposition sont disposés divers vases de verre remplis de roses. Comme dans les autres expositions de Donnelly, celle-ci advient en grande partie dans la « vision » qu'elle crée chez l'observateur, dans

notre capacité à entrer en contact avec elle en assumant une dislocation permanente entre les sens et les signes qu'elle offre pour seuls guides.

Répercuter l'architecture du musée en fonction de la pluralité de ses identités, ou plutôt capter les signes – sonores, lumineux, suggestifs-narratifs – que l'on peut y trouver parce qu'ils y sont réellement présents, quoique exprimables et partageables seulement dans les langages que transmettent ces mêmes signes. En ce sens, l'esthétique « minimaliste » que semble adopter l'exposition – en vidant l'espace au lieu de l'occuper – traduit une volonté d'utiliser l'architecture même du musée dans toutes ses composantes, comme si le musée et son architecture étaient un signal qu'il convient de recueillir (tel un signal radio émis sur une fréquence captée par accident).

En ce sens, l'exposition de Donnelly à Oxford a pour sujet imprescriptible le Modern Art Oxford lui-même, dont il n'est pas envisageable ici de faire abstraction. En ce sens, donc, l'exposition sera différente, très différente, quand elle sera présentée à Dublin en juillet 2008, à la Douglas Hyde Gallery. Une exposition comme celle-ci ne peut se « transférer », ni « tourner », ni « se réinstaller » ailleurs. En cela aussi Donnelly est étrangère à un art contemporain (et à une période contemporaine de l'art) qui se caractérise par la domination de l'objet et par la prédominance du système et de ses usages. Ses expositions sont une histoire d'amour avec l'espace du musée et avec la durée de l'exposition où elle-même se dissimule ; ce qu'elle suscite précisément en nous, ce serait une erreur que de le définir, de le proclamer (à supposer que l'on y parvienne, car, au fond, les expositions de Donnelly sont et demeurent un défi farouche lancé à l'écriture critique).

Note liminaire (les forêts d'Oxford) : avant de visiter l'exposition de Donnelly, je me suis rendu, dans l'après-midi, à l'Ashmolean Museum – c'est mon premier séjour à Oxford et je voudrais voir la Chasse dans la forêt de Paolo Uccello. Malgré les travaux de rénovation en cours dans le musée, l'œuvre est visible : chiens, chevaux et cavaliers (en réalité, couleurs et formes abstraites et plates, comme dans un jeu pour enfants) convergent vers un point unique où se terre la proie, point qui coïncide avec le centre de la perspective du tableau. Au plan de la figuration, la proie est invisible, on ne la distingue pas de la végétation luxuriante plongée dans l'obscurité de la nuit – mais, comme elle fuit vers le centre du tableau, elle devient, malgré son invisibilité, le moteur même de notre regard. Un peu plus loin est accroché un tableau de Piero di Cosimo – mais j'ai perdu le bout de papier sur lequel j'en avais noté le titre – qui représente une autre forêt, diurne cette fois, en proie aux flammes. Les animaux fuient les taillis et se dirigent, soit vers l'extrémité de ce qui n'est jamais que l'espace de la représentation, soit vers l'avant ou vers les deux côtés. Je voulais en parler à Trisha...