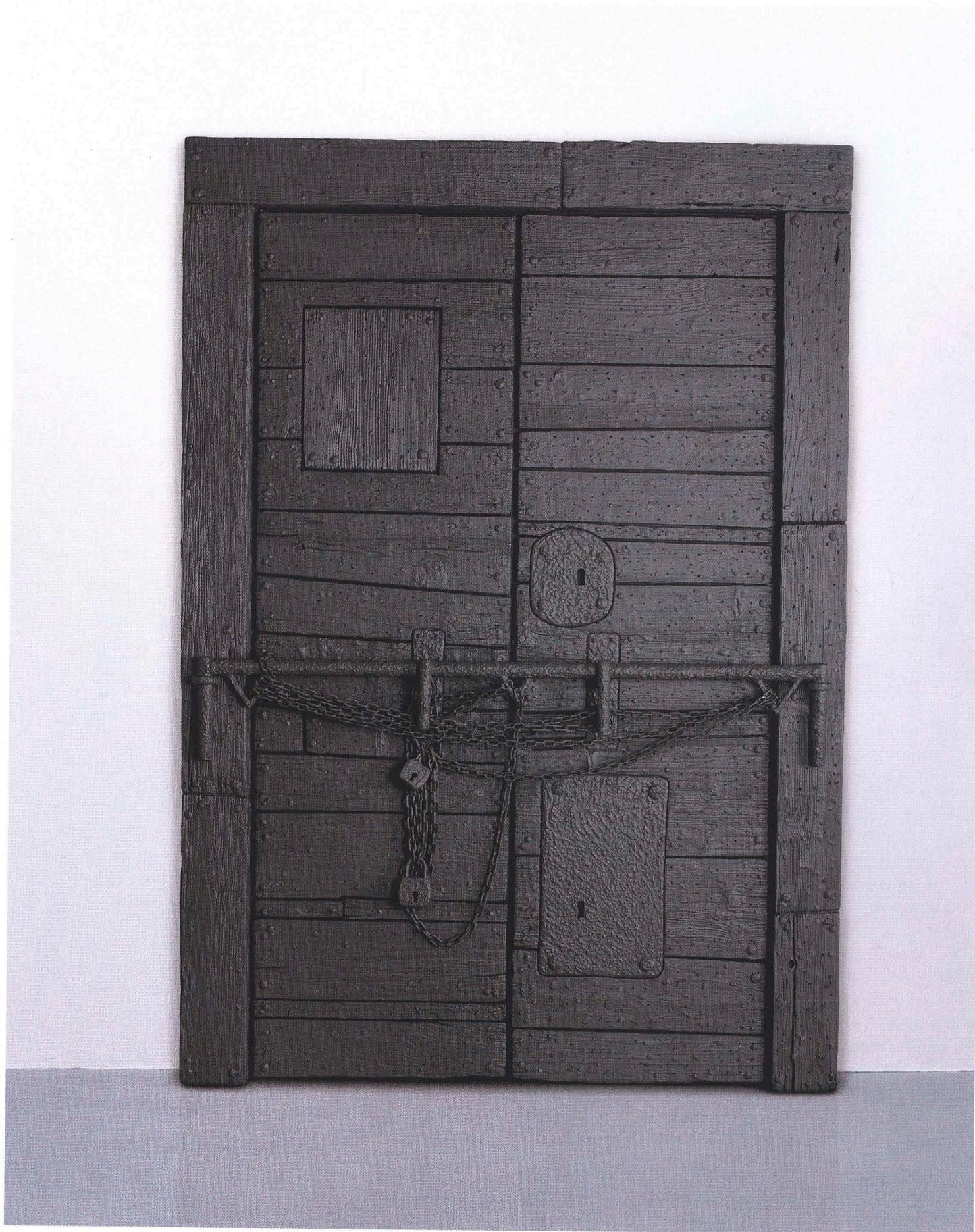
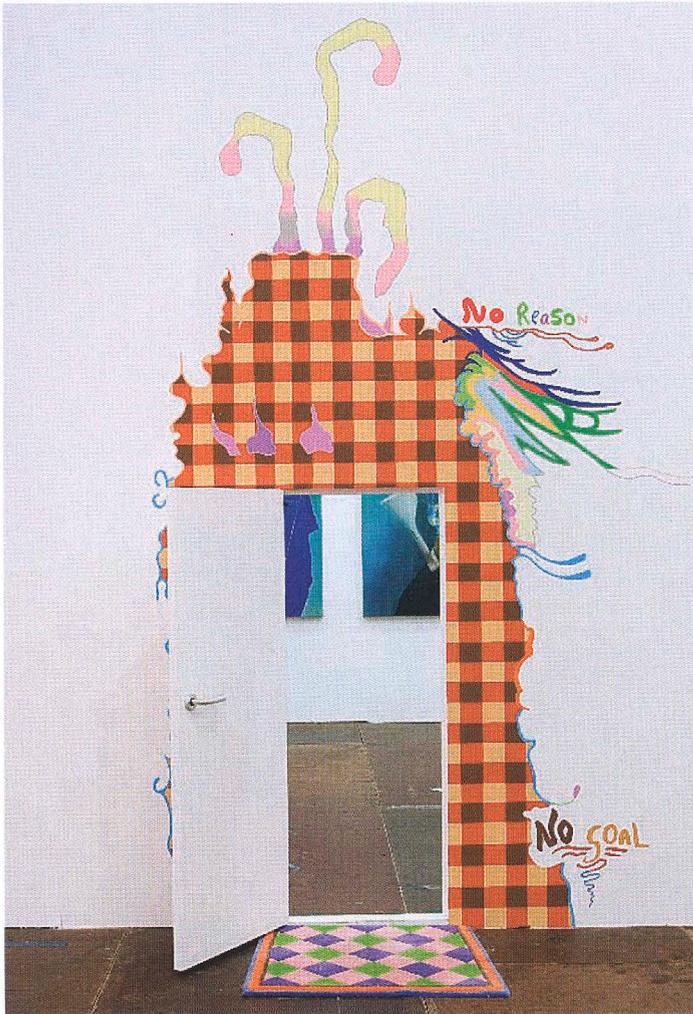


Eric Troncy, "Entre deux portes", in Numero, 2010



Liam Gillick, *How Are You Going to Behave? A Kitchen Cat Speaks* (2009). Vue de l'installation, pavillon allemand de la Biennale de Venise 2009.
A droite: Ugo Rondinone, *Next New Night* (2008). Bois, métal et vernis, 290 x 201 x 18 cm.





Lily van der Stokker, *Door Wall Painting* (2008). Peinture murale en acrylique, vue de l'installation à la Frieze (Londres, 2008).

Une femme monumentale est allongée dans les jardins du Moderna Museet de Stockholm, lascive, paisible ; ses jambes sont écartées, elle s'appelle Hon. Détail qui a son importance : elle mesure vingt-huit mètres de long, six mètres de haut et neuf mètres de large... et c'est une sculpture qui sert littéralement de porte d'entrée à l'exposition d'autres sculptures de l'artiste qui l'a construite : Niki de Saint Phalle. Réalisée et exposée durant quelques mois en 1966, cette sculpture a connu un certain succès polémique dans la presse parce que, si la pose évocatrice de cette "Nana" (le nom générique des sculptures représentant des femmes de Niki de Saint Phalle) n'est finalement pas étrangère à l'histoire de l'art, il est plus rare qu'une exposition vous invite à la pénétrer par un orifice logé entre les jambes d'une femme géante. Et pourtant...

104

Cela peut sembler être un détail, mais la manière dont on entre dans une exposition est déterminante dans la perception des œuvres qu'on va découvrir. Entrer dans une exposition, c'est entrer dans un monde particulier, et certains musées demandent au spectateur de s'y consacrer très sérieusement. Ainsi le Museum of Tolerance de Los Angeles (consacré au racisme et à l'antisémitisme dans le monde) qui a ouvert en 1993, dispose de deux portes d'entrée. Au-dessus de l'une d'elles brille en néon rouge le mot *prejudiced* ("partial"), au-dessus de l'autre, située juste à côté, c'est *not prejudiced* ("impartial") qui scintille en néon vert. Au choix, en votre âme et conscience...

L'une des plus célèbres œuvres d'art du xx^e siècle, probablement celle qui fit couler le plus d'encre, suscita la glose la plus prolifique et connut aussi les réactions les plus violentes, se présente elle aussi sous la forme d'une porte. Répondant au titre cocasse de *Etant donné* : 1^o la chute d'eau, 2^o le gaz d'éclairage, elle occupa son auteur pendant presque vingt ans, entre 1946 et 1966 – et encore a-t-il demandé qu'elle ne soit visible du public qu'après sa mort. Ce n'est donc qu'après la mort de Marcel Duchamp, en 1968, qu'on a pu découvrir ce que le peintre Jasper Johns a qualifié ensuite de "plus étrange œuvre d'art que l'on puisse voir dans un musée". Conjuguant les techniques du diorama et du peep-show, il s'agit bien d'une porte en bois dans laquelle sont ménagés deux petits trous à hauteur d'yeux : c'est par ceux-ci que l'on découvre le corps d'une femme nue allongée dans des branchages, et qui tient dans une main une lampe à gaz. Est-ce parce qu'on la découvre par un acte voyeuriste derrière une porte fermée ? Toujours est-il que l'œuvre n'a jamais livré son mystère : il y a quelques années encore, Jean-Michel Rabaté, professeur de littérature à l'université de Pennsylvanie, comparait l'image de la femme allongée derrière cette porte aux photographies de la police de Los Angeles, réalisées en 1947, documentant le cadavre d'Elizabeth Short, une jeune actrice découverte mutilée et dont l'histoire a inspiré à l'écrivain James Ellroy celle du *Dahlia noir*. Cette porte fermée de Marcel Duchamp résonnait intensément lors de la dernière Biennale de Venise, tandis que l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster présentait l'œuvre qu'elle avait réalisée spécialement pour l'occasion. Située en retrait de l'effervescence de la Biennale, perdue au fond du jardin qui prolonge les bâtiments de l'ancienne Corderie, elle se présentait également sous la forme d'une très vieille porte de jardin dont les lattes de bois espacées permettaient de distinguer au loin, dans un fouillis épais de ronces et d'arbres, un tout petit terrain de tennis à l'abandon. Renvoyant de manière très explicite, jusque dans son titre – *Sans titre (le jardin des Finzi Contini)* – au film réalisé par Vittorio De Sica en 1970, qui raconte comment des jeunes Juifs de Ferrare investissaient en 1938 le court de tennis des Finzi Contini après que l'accès aux terrains de tennis publics leur a été interdit, l'œuvre en question frappait évidemment par son dispositif fait de contradictions. Une porte, certes,



Maison Martin Margiela, *Porte typiquement haussmannienne* (2010). Impression trompe-l'œil sur tissu autocollant, 225 x 120 cm.

mais fermée, n'est plus un passage pour le corps, et autorise seulement le regard à la traverser, à emprunter le chemin malcommode de ses parties disjointes. A Venise toujours, cette porte faisait écho à une autre : celle que l'artiste Liam Gillick avait installée à l'entrée du pavillon allemand, en l'occurrence un rideau fait de rubans de plastique comme ceux que l'on trouve d'ordinaire à l'entrée des maisons du Sud, et qui, par son aspect domestique, opposait un violent contraste à l'architecture austère et pompeuse du bâtiment. C'est qu'il fallait, justement, que le spectateur soit dès l'entrée de l'exposition mis dans les conditions nécessaires à la compréhension de ce qu'il allait voir : une brillante démonstration de sculpture appuyée sur le récit hallucinant de l'invention de la cuisine intégrée par l'architecte autrichienne Margarete Schütte-Lihotzky, dans les années 20.

106

Monde parallèle. Par un curieux hasard, les deux plus remarquables œuvres de cette Biennale convoquaient donc la figure de la porte, et il m'est apparu soudain que toute une génération d'artistes semblait aujourd'hui y avoir souvent recours. La même Dominique Gonzalez-Foerster ne marquait-elle pas l'entrée de son exposition *TH. 2058*, au Turbine Hall de la Tate Modern, par une grande porte de lames en plastique semblable à celle des chambres froides ? La même Tate Modern et le musée d'Art moderne de la Ville de Paris n'accueillaient-ils pas l'exposition *Celebration Park* de Pierre Huyghe, avec deux portes monumentales se livrant à une véritable chorégraphie le long de rails suspendus, s'ouvrant, se fermant, tournant dans un ballet hypnotisant ? A Paris, cette exposition trouvait d'ailleurs sa conclusion dans l'entrebâillement d'une double porte, qui révélait une marionnette à l'effigie de l'artiste. Ailleurs encore, c'est l'artiste Ugo Rondinone qui dévoilait de lourdes et massives portes uniformément grises, semblant tout droit sorties d'un château fort. Imposantes, irrémédiablement fermées par d'énormes verrous, elles étaient plaquées contre le mur comme d'inaccessibles tableaux.

Au xv^e siècle, justement, l'architecte et théoricien de la peinture Leon Battista Alberti, dans son traité consacré à la peinture intitulé *De Pictura* (1435), comparait la peinture en général à "une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire". Dans cette métaphore, le peintre, depuis l'espace de son atelier, fait de son tableau la fenêtre qui permet au spectateur d'observer le monde du dehors : cette fenêtre cadre le paysage composé à partir des règles de la perspective inventée par Alberti, qui permet de créer une illusion de plus en plus réaliste. Mais la forme des œuvres d'art a, au cours du xx^e siècle, évolué dans des directions variées, et l'exposition elle-même est devenue une œuvre en soi, un moment particulier, un "paysage" que le spectateur parcourt autant qu'il parcourt les œuvres. Les fenêtres d'Alberti ont été troquées contre ces portes et tout se passe désormais comme si les œuvres d'art étaient non plus des fenêtres ouvertes sur le monde, mais des portes permettant d'accéder physiquement à ce monde. Aux portes de bois adossées aux murs de Robert Gober, aux portes à tambour de Dan Graham transformant les expositions en hall de sociétés multinationales, et à la célèbre porte de Marcel Duchamp, les artistes ont dans les dernières années ajouté tout un tas de portes qui désignent clairement l'exposition comme un monde parallèle, dont l'accès se doit d'être matérialisé. Sujet récurrent, la porte, souvent démultipliée chez le surréaliste René Magritte, ouvrait généralement sur un ciel parfaitement bleu ponctué de petits nuages blancs, comme indiquant un saut dans le vide, dans l'inconnu, et la disponibilité onirique dont le spectateur doit faire preuve. Celles, physiquement présentes, dont les artistes émaillent leurs expositions se présentent aux spectateurs comme de plausibles accès au monde en trompe-l'œil que l'art invente. Monde dès lors à portée domestique : la Maison Martin Margiela vient juste de produire une porte en trompe-l'œil autocollante, à échelle réelle, en noir et blanc. Les mondes parallèles sont désormais accessibles sans sortir de chez soi.