

Dominique
Gonzalez-
Foerster,

“T.H. 2058”,
Tate
Modern,
Londres,

Lorsque j’allais voir l’exposition de Dominique Gonzalez-Foerster au Turbine Hall de la Tate Modern, le 15 octobre, les ricanements indéterminés consécutifs à la publication d’un article dans le *Times* étaient malheureusement déjà parvenu jusqu’à moi. Indéterminés parce que, tandis que maintes fois l’on me rapportait que l’exposition n’avait donné à l’auteur de l’article (Rachel Campbell-Johnson, dont Wikipedia m’apprend sans plus de détail qu’elle est « *The Times newspaper’s chief artcritic* ») « rien d’autre qu’envie de pisser – tu vois elle dit ça à cause du bruit de la pluie tu sais comme dans l’expo au musée d’Art moderne de la ville de Paris »,

j’observais avec un étourdissant sentiment de déjà-vu que sous la feinte indignation parfois des rapporteurs se logeaient aussi les spasmes discrets d’une jouissance sans grâce : celle qui secoue le gras-du-bide avachi dans son canapé regardant à la télévision un téléfilm où un élève un peu trop doué se fait finalement molester par ses camarades de classe.

Puisque l’information m’était communiquée de manière itérative, j’en déduisais que, décidément, ils étaient bien nombreux à souhaiter que Dominique Gonzalez-Foerster trébuche. On savait un peu pourquoi : son retrait manifeste de la scène artistique française après qu’ait fermé la galerie de Jennifer Flay et comme si, incarnant finalement plus que tous les autres la dimension « relationnelle » d’une esthétique qui en prit banalement le nom, elle s’était trouvée accablée des raccourcis indignés auxquels tout ceci avait fini par conduire. Difficile en effet d’assumer l’affiliation à un « groupe » dont la plupart des membres avaient progressivement sombré dans une médiocrité de parvenus ou de rentiers, c’est selon, et dont le pénible souvenir, en sus, ne manquerait pas d’être ravivé par l’exposition à venir du Guggenheim – exposition dont les cinq laborieuses années de préparation sous les auspices d’une commissaire qui était rapidement apparue comme « *the wrong person at the wrong place* » laissaient craindre le pire ; pire qui bien sûr advint sans même que Roberta Smith ne s’en aperçoive, dévoilant ainsi l’indifférence manifeste que les Etats-Unis avaient pu prêter à l’art européen pendant plus de quinze ans. Oui, on savait bien pourquoi ils étaient nombreux à attendre que Dominique trébuche : son retrait du champ de l’art s’étant en outre, d’une part augmenté d’expériences scénographiques particulièrement réussies lors de ses collaborations avec Christophe ou Alain Bashung, et, d’autre part, compensé par la poursuite de ses recherches trouvant application dans la conception de magasins pour Balenciaga. Et comme si tout cela ne suffisait pas, elle avait participé à *Skulptur Projekte* à Münster et à Dokumenta, un comble, quand même, après une période d’aussi manifeste retrait, alors qu’à Paris des hordes d’artistes besogneux et de journalistes mondains suaient sang et eau pour gagner un peu de reconnaissance. Alors oui, les incontinenances urinaires de Madame Campbell-Johnson avaient de quoi en réjouir plus d’un. Bref, je différerais évidemment à plus tard la lecture éventuelle de l’article de la pisseuse.

T.H. 2058 est à coup sûr l’une des plus extraordinaires œuvres de Dominique Gonzalez-Foerster et, au-delà, une œuvre d’art des plus singulières, d’un genre particulièrement inédit. Réfractaire tout d’abord à la plus élémentaire qualification (ni « exposition » au sens classique d’un ensemble d’œuvres, pas plus « installation » que « environnement » tant il va de soi que les éléments en présence ne sauraient constituer le tout de l’œuvre, certainement

pas décor de théâtre dans la mesure où aucune action précise ou écrite n’est censée s’y jouer). *T.H.2058* est faute de mieux une « situation » dont le modèle – comme celui des anciennes *Chambres* de Dominique Gonzalez-Foerster – est à chercher du côté des *Non-Sites* de Robert Smithson. L’échelle du lieu, toutefois (et bien que Gonzalez-Foerster ait choisi de n’exploiter physiquement que la moitié du Turbine Hall – même s’il semble aller de soi que la lente progression descendante depuis les portes d’entrée du bâtiment vers le rideau fragmenté et coloré qui trace une frontière entre l’extérieur et l’intérieur de l’œuvre fasse psychologiquement partie de l’ensemble) tend à estomper les « limites fermées » (*closed limits*) caractéristiques du *Non-Site* et à les entraîner du côté des « limites ouvertes » (*open limits*) des *Sites*. De cette « situation » on dira également que, plus que de l’exposition, elle relève de l’apparition, pour reprendre le commentaire de Pierre Huyghe au sujet de son exceptionnelle *Forest of Lines* à l’Opéra de Sidney avec laquelle *T.H. 2058* entretient d’ailleurs de multiples liens : aux vingt-quatre heures de l’œuvre de Huyghe s’opposent les six mois de celle de Gonzalez-Foerster, leur « tropicalité » est manifeste et pareillement imputable à une sorte de chamboulement climatique, toutes deux s’offrent comme une scène qui serait confondue avec l’espace de l’auditoire, toutes deux sont clairement indexées sur des principes de science-fiction, et renvoient le corps à corps avec une architecture à des considérations traversées d’écologie, etc. Pas un hasard, d’ailleurs, que ces deux-là soient sur la même longueur d’onde, attendu qu’ils apparaissent aujourd’hui comme quasiment les seuls héroïques survivants des années 90. Disons-le aussi dès à présent : le voyage dans le temps orchestré par Dominique Gonzalez-Foerster trouve d’inattendus échos dans le Londres de Frieze Art Fair (où les expositions se déploient avec une générosité dont Paris et sa FIAC pourraient éventuellement un jour s’inspirer) : l’ICA tout d’abord, où l’extraordinaire *Suillakku* de Roberto Cuoghi transporte le spectateur au septième siècle avant J.-C. ; Chez Timothy Taylor ensuite, où l’impeccable exposition de Mai-Thu Perret (d’ailleurs intitulée *2012*) renvoie à l’imminent changement d’ère du calendrier Maya. Tropicalité et changements d’époques s’imposent donc à l’art des plus inventifs comme autant de portes ouvrant sur un onirisme dont tant d’autres ont fait leur deuil.

T.H. 2058 est introduit par un court texte appliqué sur le balcon qui surplombe le hall – et qui, ici, matérialise l’entrée dans l’œuvre. « *Il pleut depuis plusieurs années désormais, pas un seul jour, pas une seule heure sans pluie. Cet arrosage continu a eu un effet étrange sur les sculptures urbaines. Elles ont commencé à croître comme des plantes tropicales géantes, et à devenir plus monumentales encore. Pour mettre un terme à cette croissance il a été décidé de les remiser à l’intérieur, parmi les centaines de lits superposés qui, jour et nuit, accueillent les réfugiés de la pluie…* » Très manifestement inspiré des préambules aux films de science-fiction donnant au spectateur les repères géographiques et temporels de la situation, ce texte dit la nature cinématographique de l’expérience à venir, tandis que le rideau de bandes de plastique rouges et vertes qu’il traversera pour accéder à l’œuvre affirme la théâtralité du principe même de l’exposition – induisant aussi, de manière étrange, le souvenir imprécis de l’accès à un hangar médicalisé.

Et passé le rideau, tout est différent.

C’est tout d’abord le son d’une pluie lourde qui s’impose, tandis qu’on chemine sous le balcon dans une zone sombre. Et le premier miracle de ce bruit de pluie est de ne pas être seulement un bruit de pluie : il installe en vérité l’idée de la pluie, plus justement que

s’il pleuvait réellement. Dès lors on sait qu’on est entré dans l’histoire, vraiment. Il faut un simple désir d’abandon pour entrer dans cette œuvre, une disposition (dirait-on à la critique du *Times*), mais finalement pas une disposition plus vive que celle qui fait sérieusement considérer un monochrome. Et quand bien même l’esprit s’y refuserait encore, la qualité de la situation orchestrée par Gonzalez-Foerster aurait vite raison des *a priori*.

Tandis que se dévoile, au fil de la traversée (car c’est bien une traversée que l’œuvre propose, qui conduit naturellement du rideau à l’écran géant situé tout au fond), un champ de lits superposés, en métal, de couleur jaune et bleue, s’installe avec une certaine évidence un sentiment : celui de cheminer dans un refuge, dans une sorte de lieu soustrait provisoirement aux turbulences. Ce n’est pas la moindre qualité de *T.H. 2058* en effet, de matérialiser immédiatement les conditions décrites dans le préambule écrit – et quiconque s’intéresse un peu à la science-fiction sait que l’exercice est périlleux – elle transcrit instantanément un scénario en son expérience. Il pleut en effet, des gens sont assis sur les lits en métal, comme se protégeant de la pluie qui tombe, et des sculptures monumentales sont devenues monstrueuses.

Passée la première sidération, la monstrosité de ces sculptures, justement, semble n’être pas uniquement imputable aux pluies ordinaires mais, peut-être, au déluge de fric qui a ruisselé sur l’art pendant quinze ans (et bien sûr, la réalisation de *T.H. 2058* s’interdit toute incursion dans les eaux boueuses de l’hyperproduction, laissant par exemple apparaître les filins retenant ces sculptures, ne s’aventurant jamais au-delà du stricte minimum requis pour qu’advienne « l’apparition » sans oblitérer les possibilités de l’imaginaire). Et progressivement, tandis que l’on s’attarde dans ce vaste hangar, c’est la profonde tristesse accablée suscitée par l’état actuel de l’art qui pénètre le corps avec autant de certitude que l’humidité tropicale. Au-delà de l’histoire qu’elle campe (et sur laquelle, au fond, il n’est pas nécessaire de revenir tant elle est limpide) ce sont les portes qu’elle ouvre à notre conscience qui font de *T.H. 2058* une œuvre tout à fait unique. L’une d’elles ouvre sur l’écologie que Dominique désignait déjà en 1989 dans le *Projet OZONE*, une autre sur l’exotisme qu’elle approchait à diverses reprises (et jusque dans l’*Exotourisme* du Centre Georges Pompidou), une autre encore sur la « tropicalité » qu’elle semble avoir entrepris d’encercler de longue date, une autre encore sur ce « sentiment d’art » au sujet duquel elle s’est souvent exprimé, une autre sur l’échelle de l’art qu’elle aborda aussi à Münster, une autre encore sur les modalités de composition d’un récit qui échappe à la forme littéraire ou cinématographique classique, etc. Les autres portes – dont certaines semblent devoir demeurer comme verrouillées, nous interdisant d’explorer leur au-delà – promettent de conduire à des rêveries qui ne sont qu’en nous-mêmes et qui, tandis que nous sommes là, dans ce refuge atrocement plausible, victimes nous aussi d’une catastrophe dont nous pourrions bien être responsables, s’imposent à nous dans un brouillard léger et cultivé dont le grand écran de cinéma qui clôt *T.H. 2058* fait défiler des fragments. Une porte, encore, et soudain « *cet arrosage continu* » qui s’est abattu « *sur les sculptures urbaines* » résonne comme un écho au sel du Great Salt Lake qui, se déposant années après années sur la *Spiral Jetty* de Smithson, l’ont transformé en cet extraordinaire nuage blanchâtre et vaporeux englouti dans des eaux roses. On convoquerait volontiers, comme le fit ailleurs, très exactement, Smithson¹, les « Paysages synthétiques » de J.G. Ballard dans *Terminal Beach*, les « paysage artificiels » de Tony Smith, et les « Irréalités visibles » de Jorge Luis Borges, pour aborder la nature

même de ce qu’est *T.H. 2058* – et encore une fois au sujet de Dominique Gonzalez-Foerster s’impose Smithson, et pas uniquement, il va sans dire, du fait de sa fascination pour la science-fiction, mais bien dans ce qui qualifie sa définition du *Site*.

« T.H. 2058 est la plus décevante des commandes de la Turbine Hall à ce jour. Lui font défaut l’échelle de la grande trompe [d’Anish Kapoor], la dramaturgie de la faille [de Doris Salcedo], l’atmosphère du soleil [de Olafur Eliasson], le fun des toboggans [de Carsten Höller] » écrit donc dans le *Times* madame Campbell-Johnson, qui espère apparemment trouver dans les œuvres d’art gigantisme, dramaturgie, atmosphère et fun – autant d’expectatives invitant à lui conseiller de s’intéresser plutôt à Disneyworld qu’à l’art de son époque, et à imaginer avec effroi son dégoût à affronter les œuvres de Carl Andre, Mondrian ou Georges Seurat.

Car au fond *T.H. 2058* s’impose au contraire comme l’une des commandes du Turbine Hall les plus réussies (avec les *Raw Materials* de Bruce Nauman, 2005, qui répétaient une œuvre ancienne) et sans aucun doute comme la plus novatrice d’entre elles. Comment, en effet, regretter les pitoyables toboggans de Carsten Höller (2006) renvoyant l’art au niveau des bacs à sables, les empilements blanchâtres ringards et simplistes de Rachel Whiteread (2005), le soleil crétin d’Olafur Eliasson (2004) lénifiant les foules sans faire grand cas du spectateur, le ridicule cornet de Kapoor (2002) tout englué dans sa monstrosité monumentale, la faille de pacotille de Doris Salcedo (2007) et son discours lourdingue sur les lignes de frontière ?

T.H. 2058 ne s’appuie effectivement sur aucun effet spécial extravagant, aucun subterfuge formel, ne broie pas le spectateur dans la moulinette de rapports sado-masochistes, ne flatte en lui aucune aptitude au jeu, au fun, à l’amusement. L’ « être ensemble » qu’elle induit ne se conçoit pas sur le mode d’une consommation de plage de camping comme le soleil qui y prit place plus tôt. Dans sa forme (où scène et gradins sont confondus), dans ce qu’elle restitue du « maintenant » de l’art comme de celui du monde, dans tout ce qui la caractérise, dans chacun de ses choix, elle s’impose – à l’instar de la *Forest of Lines* de Pierre Huyghe – comme un moment décisif à la fois dans une vie de spectateur et dans le débat que savent orchestrer les grands artistes de notre époque.

Les anglais, dit-on, ont été contrariés par cette histoire de pluie, la comprenant comme une mauvaise blague relative à une caricature ordinaire du climat londonien. Las ! C’est considérer bien peu l’ambition d’un artiste invité à exposer dans le Turbine Hall de la Tate Modern que de penser qu’il pourrait se laisser aller à une telle bêtise. C’est faire bien peu de cas de l’intelligence de Dominique Gonzalez-Foerster et peut-être ne faudrait-il pas confondre la cruelle stupidité dans laquelle de plus jeunes ambitieux plantent les graines de leur « art », avec l’exigence jamais démentie qui anime Dominique Gonzalez-Foerster pour présider aux destinées du sien.

1. Robert Smithson, « The artist as site-seer ; or a dinotrophic essay », 1966-67, republié dans *Robert Smithson: The collected writings*, edited by Jack Flam, University of California Press, 1996.