

Biennale de Venise hors sujet

Bénédicte Ramade

Number 117, Fall 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86437ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ramade, B. (2017). Biennale de Venise : hors sujet. *Espace*, (117), 78–81.

Biennale de Venise : hors sujet

Bénédicte Ramade

À chaque édition, les mêmes interrogations resurgissent : la Biennale de Venise doit-elle prendre le pouls du monde, fournissant ainsi une analyse de son présent jusqu'à prédire son futur ? Manifestement, la proposition livrée par Christine Macel, conservatrice au Centre Pompidou à Paris, ne pose aucune de ces questions, optant pour une approche très muséale, sage, prévisible jusqu'au désintéret. La pauvreté des propositions nationales dans les jardins ne permettait pas vraiment de rattraper une édition atone et, comme il est souvent de mise ces derniers temps, il fallait chercher la stimulation dans les programmations hors les murs de la biennale.

VIVA, ARTE VIVA semblait pourtant sur les rails à la lecture des premières intentions de la commissaire, souhaitant s'attacher à la figure de l'artiste : « Plus que jamais, le rôle, la voix et la responsabilité de l'artiste, apparaissent donc cruciaux dans l'ensemble des débats contemporains. » Avec un postulat aussi large, il semblait difficile de faire un faux pas. Restait la difficulté de donner une forme cohérente à une giga exposition, séparée comme à l'accoutumée entre deux sites. Des sections comme autant de chapitres formaient ainsi l'option du récit écrit par Macel et, déjà, les intitulés n'étaient pas forcément des plus exaltants : Pavillon des artistes, des livres, des joies et des peurs pour l'opus installé dans l'ancien pavillon italien des Giardini. Les Pavillons de l'espace commun, de la terre, des traditions, des chamans, des dionysiaques, des couleurs, du temps et de l'infini, s'enchaînaient dans l'Arsenal. Ce second opus formait un ensemble plus cohérent même si les expositions dans l'événement n'avaient rien d'ébouriffant. Bien sûr, la communication de l'événement s'est appuyée sur le nombre de découvertes, les inédits, insistant sur le fait que cent trois des cent vingt artistes exposaient dans la Sérénissime pour la première fois. Un gage d'intérêt et de qualité ? L'inédit est, plus souvent qu'on le croit, un faux ami. Ainsi, l'ensemble textile et culturel de la Sarde Maria Lai, morte à 95 ans en 2013, un an après avoir été découverte en dehors de son île, à la foire Pulse, à Miami. Certes, la démarche est intéressante, mais semble davantage répondre d'un sauvetage que d'un véritable travail curatoriale d'analyse et de mise en perspective des pratiques. L'isolement géographique de l'artiste, ici, n'est pas interrogé comme un facteur esthétique, perspective qui aurait complété la lecture féministe et l'évidence, désormais, de constater combien le genre a retardé la reconnaissance de certaines artistes. Ce rattrapage se reproduit à différents moments du parcours, avec la militante Bonnie Ora Sherk, dans le Pavillon de la terre, et Sheila Hicks ponctuant le pavillon des couleurs par un magistral mur de laine colorée. La doyenne Anna Halprin, 97 ans, figure aussi parmi ces femmes que le monde de l'art redécouvre sans toutefois s'interroger sur la pertinence de recadrer sans contextualisation des pratiques anciennes dans le contemporain. Il s'agit d'ailleurs d'un des défauts principaux de la proposition de Christine Macel, ce parachutage de redécouvertes dans des pavillons rendus rétrogrades par le manque de projection. Pour que ces rattrapages démontrent toute leur pertinence esthétique en dehors d'une démarche purement réhabilitante, il aurait fallu qu'ils soient dynamisés, interrogés par des pratiques plus novatrices, déroutantes, sur des sujets concomitants. Ainsi, le pavillon de la terre, dont il faut déduire qu'il s'agit automatiquement de souci écologique pour celle-ci, n'aurait pas dû se contenter de pratiques des années 1970 et, pire encore, de la pratique graphique de Kananginak Pootoogook. Non pas que celle-ci ne soit pas digne d'intérêt. Bien au contraire, elle documente précisément la transition culturelle des peuples inuits. Mais ramener les artistes autochtones de l'Arctique canadien à leur connexion au monde





naturel, exposés comme des primitifs visionnaires dont l'isolement serait uniquement vu comme une pré-conscience environnementale, est réducteur. Bien des Premières nations jouent un rôle actif dans le combat environnemental, ces derniers mois, mettant en place des stratégies légales et performatives inédites pour empêcher l'exploitation des ressources naturelles. Rien de tout cela ne transparait ici. Pas plus qu'en exposant les actions guerrières de Nicolás Uriburu, ces colorations de cours d'eau en vert acide, au cours des années 1970. *Quid* de la situation actuelle? L'écologie bouleversée par la notion d'Anthropocène, le rapport des cultures à la nature se retrouve grandement mis à mal, et les jeunes artistes se sentent affranchis de l'étiquette écologique pour mieux s'emparer de la condition environnementale. L'accrochage, en cherchant à montrer des ensembles complets de pratiques peu connues (et c'est tout à son honneur), n'a pas su ménager des dialogues intergénérationnels féconds. Les exemples s'enchaînent, sages, convenus. Ainsi, Bonnie Ora Sherk et sa ferme, installées en 1977 sous un échangeur autoroutier inhumain de San Francisco, auraient évité le simple effet de curiosité en dialoguant, par exemple, avec les pratiques anticipatoires d'une Mary Mattingly. Se contenter de chaussures de sport transformées en pots de fleurs par Michel Blazy était-il suffisant pour interroger l'urgence environnementale qui est la nôtre aujourd'hui? La proposition de Shimabuku présente un axe déjà un peu plus stimulant avec une vidéo de macaques japonais transplantés au Texas (*Do Snow Monkeys Remember Snow Mountains?*, 2016). Les animaux, réputés pour leur capacité à vivre dans les écosystèmes neigeux du Japon, se retrouvent confrontés, en plein milieu désertique texan, à une plaque de neige amenée par l'artiste. L'espèce s'est adaptée, depuis son installation en 1972, à l'aridité de son lieu de vie, générant une nouvelle lignée proprement américaine. A-t-elle oublié ce qui avait fait sa spécificité, s'est-elle dégénérée ou, au contraire, améliorée? Point de vue éthique

épineux. En un temps record, elle a su faire face aux serpents à sonnettes et aux cougars, nous apprend l'artiste dans une vidéo très simple d'une vingtaine de minutes, montrant les macaques composant avec l'ilot froid.

Parmi ces incursions contemporaines, le film de Marie Voignier, *Les immobiles* (2013), retient l'attention, arrête une visite parfois excédée ou simplement lasse. Suivant un narrateur en voix hors champ dont on comprend qu'il fut guide de chasse en Afrique, le spectateur encaisse les illustrations d'un livre de souvenirs de battues au cours desquelles un nombre ahurissant d'animaux ont été massacrés pour « le sport », et qu'on peine à nommer trophées. Autre temps, autres mœurs dont on paye encore le prix aujourd'hui, les exactions environnementales du passé étant responsables de l'actuelle sixième grande extinction des espèces. Revient alors en mémoire le tollé planétaire causé par l'« assassinat » du lion Cecil, en 2015, braconné par un dentiste du Minnesota, rapidement traqué lui aussi via internet. Au sortir de cette projection, les *Future Fossil Spaces* (2017), piles minérales construites à partir de Salar d'Uyuni par Julian Charrière (dont la géologie est connue pour sa forte concentration en lithium, le nouvel or noir indispensable aux piles) transpose enfin dans l'Anthropocène ce parcours timoré.

La plupart des pavillons, dans l'Arsenal, souffrent de ce même handicap d'offrir une version plutôt attendue et sage de leur thème respectif. Ainsi, le pavillon des traditions colle-t-il à une vision artisanale. La Portugaise Leonor Antunes se base sur l'art de Carlo Scarpa pour construire une travée architectonique et décorative; le Mexicain Gabriel Orozco, sur l'assemblage de poutres à la japonaise. Pour sa part, Anri Sala dévie une boîte à musique de ses fonctions premières pour une impression murale des plus réussies. Le pavillon des chamans, dominé par une immense structure d'Ernesto Neto, habitée pendant les journées



d'inauguration par des « Indiens » d'Amazonie, semble vain, car on n'y interroge pas le besoin de nouveaux rituels basés sur les traditions malgré la déconstruction postmoderne en règle des grands récits fondateurs. Le pavillon des couleurs amorce la naïveté de l'approche de Christine Macel qui va aller en crescendo dans les jardins dévolus aux artistes, aux livres, aux joies et aux peurs. Là, tout dérape, et la proposition finit de crispier même le plus patient des visiteurs. L'atelier de construction métaphorique d'Olafur Eliasson, animé par des migrants en attente de visa, ressemble à un alibi superficiel pour apaiser la conscience des témoins. Cautionne-t-on véritablement ce type de collaboration en pleine crise migratoire ? Comment aurait-il fallu aborder ce qui se passe dans le monde du dehors ? Toute la question est là, contournée par la commissaire qui semble échafauder des œillères à ses coreligionnaires plutôt que de se plonger les mains dans le cambouis. D'une exposition exaltant une dimension essentiellement expressionniste de l'artiste d'aujourd'hui, aut centré, apeuré ou à côté de la plaque, c'est selon, ressortent bien peu de bonnes rencontres. Comme celle avec la

Russe Taus Makhacheva qui filme toute une performance de Rasul Abakarov, funambule légendaire déplaçant des tableaux au-dessus d'un gouffre franchi sur un filin, passant d'une réserve en plein air à une ère d'accrochage. Les peintures, des copies de soixante et une œuvres provenant de la collection du musée du Daghestan servent tantôt de stabilisateurs, tantôt de fardeaux. Entreposés en pleine montagne, les tableaux semblent aussi futiles qu'essentiels, emportés par la tension de la performance qui apparaît comme un sauvetage. La vidéo, qui dure presque une heure, conduit ensuite à une salle dévolue au Roumain Ciprian Mureşan dont les dessins superposent toutes les images d'une monographie consacrée à Mathias Grünewald ou à Giorgio Morandi, comme un condensé d'histoire de l'art. Cette compilation en forme de prouesse démontre toute l'impuissance du savoir encyclopédique, illisible s'il est trop synthétisé, comme une métaphore graphique de la connaissance à l'heure d'internet, compulsive, obèse de ressources jusqu'à la saturation. Comme un épilogue à la superficialité de cette biennale qui ne restera pas dans les annales.

Bénédicte Ramade est critique d'art en France et à Montréal. Chercheuse postdoctorale invitée par l'Université de Montréal, elle travaille sur « l'anthropocénisation » de l'histoire de l'art. Elle est également commissaire d'exposition (*Patrick Bérubé, En principe...*, Maison des Arts de Laval, 2016; *The Edge of the Earth*, Ryerson Image Centre, 2016).