

ETC



Et vogue la galère

La 50^e Biennale de Venise, « Rêves et conflits : La dictature du spectateur », Venise. 15 juin - 2 novembre 2003

Maïté Vissault

Number 64, December 2003, January–February 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35407ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vissault, M. (2003). Review of [Et vogue la galère / La 50^e Biennale de Venise, « Rêves et conflits : La dictature du spectateur », Venise. 15 juin - 2 novembre 2003]. *ETC*, (64), 67–74.

Venise

ET VOGUE LA GALÈRE. *SEE YOU IN CHICAGO IN AUGUST*¹La 50^e Biennale de Venise, « Rêves et conflits : La dictature du spectateur », Venise. 15 juin – 2 novembre 2003

grand événement très attendu de ce printemps 2003, la célèbre Biennale de Venise s'est avérée décevante pour beaucoup d'observateurs : trop mêlée, trop ambitieuse, trop goûtée, trop « chaude », trop décousue². Francesco Bonami, directeur du grand événement, s'est pourtant rallié aux tendances les plus en vogue, en plaçant sa Biennale sous le signe de « l'exposition des expositions »³ et du multiculturel : non seulement il reprit là les ingrédients qui firent le succès de la dernière Documenta mais, en invitant 10 commissaires à intervenir à ses côtés, il en imita aussi la recette. Toutefois, la Biennale de Venise ne disposant pas du même moule que la Documenta – autre tradition, autre financement et autre potentiel structurel –, le résultat s'est avéré indigeste.

Ce constat d'échec, presque unanime⁴, amène en premier lieu à s'interroger sur les bien-fondés et les travers du concept même qui légitime la Biennale. En effet, au moins depuis Aperto, réalisé par Harald Szeemann en 1980⁵, cette manifestation voit enfler à chaque édition sa partie événementielle – à l'origine simple annexe confinée dans le pavillon italien. À tel point que l'événement cette fois-ci a plus que débordé des jardins pour occuper, à les faire craquer, le musée Correr et l'Arsenal, sans compter les multiples manifestations, off ou non, éparpillées dans toute la ville.

Face donc à cette « exposition des expositions » sans commune mesure⁶, qui promet aux touristes, badauds ou spécialistes confondus, « rêves, conflits, retards et révolutions » de toutes sortes, les expositions dites nationales peuvent paraître bien dérisoires. Pourtant, à y regarder de plus près, c'est bien là dans la diversité bigarrée des pavillons que se confine son intérêt.

Bonami a donc réalisé une Biennale par excès, qui a perdu le sens de sa raison d'être en voulant trop ressembler à ses pairs. Entouré d'une dizaine de commissaires – tous éminents spécialistes de la scène artistique d'une partie du monde, à l'instar de Catherine David pour le Moyen-Orient –, il a ainsi cru bon de singer la structure traditionnelle de la Biennale en octroyant à chaque commissaire un espace et carte blanche pour réaliser une exposition dans l'exposition⁷ : un pavillon thématique au lieu d'un pavillon national. Il en est résulté une enfilade de neuf expositions sans fil conducteur, si ce n'est à travers les intitulés affublés à chaque section par chaque commissaire et l'architecture de l'ensemble : une sorte de grand portail arborant fièrement, en grand, titre et auteur annonce chaque

Fred Willson, *Drip Drop Plop*, 2001. Verre. Cointoise de l'artiste et Metro Picture.

sous-exposition. Celui-ci succède, le plus souvent, à un espace transitoire, sorte d'antichambre où le spectateur peut se ressourcer avant d'entamer une nouvelle étape. Conçus comme autant de chapitres d'un grand ouvrage universel, les titres de chaque exposition, établis auparavant en équipe et en concertation avec Bonami, *Clandestine*, *Fault lines*, *Individual Systems*, *Zone of Urgency*, *The Structure of Survival*, *Contemporary Arab Representations*, *The Everyday Altered*, *Utopia Station*, constituent eux aussi une sorte de grille de lecture conceptuelle de l'événement, un métadiscours, qui renseigne le spectateur sur la conception sans conception de l'ensemble⁸, ainsi que sur le type de thèmes actuellement en usage dans le monde de l'art contemporain. Mais ce semblant de structure reste bien maigre au regard de la multitude déstructurée qui est donnée à voir.

Chaque commissaire a donc réalisé son projet dans « l'indépendance et l'autonomie »⁹, ignorant ostensiblement qu'il se trouverait sur le chemin de croix d'un spectateur – auquel on a octroyé arbitrairement le rôle de « dictateur – ayant déjà, ou allant, traverser maintes autres épreuves ». À l'espace clair, ordonné et rigoureux d'Igor Zabel exposant des artistes tels que Roman Opalka, le groupe Irwin, Pavel Mrkus ou Art & Langage, section : *Individual Systems*, succède, par exemple, une *Zone of Urgency* agencée par Hou Hanru, où une multitude d'œuvres multimédias s'en-



trechoquent, se concurrencent, fusionnent dans un brouhaha d'images et de sons qui évoquent la frénésie, la fougue dangereuse et la violence du monde urbain contemporain, là où justement les systèmes s'emballent.

Différentes visions du monde et du rôle de l'art appartenant à différents espaces culturels se côtoient ainsi sans toutefois dialoguer entre elles. De plus, aucun commissaire ne s'est posé la question critique de son rôle symbolique au sein de cette grande mise en scène de la culture globale selon Bonami, excepté peut-être, inconsciemment, Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist et Ritkrit Tiravanija, dans leur *Utopia Station*. Là, au cœur d'une atmosphère survoltée où tout se mêle – les œuvres, les perspectives, les disciplines, les projets, les pratiques et les contenus –, un vent anarchique salutaire vient ébranler l'autorité des systèmes et redonner à l'idée édulcorée de globalisation son âme de visionnaire.¹⁰

En refusant d'orchestrer toute articulation, Bonami a ainsi reproduit à l'échelle de l'exposition – et sous prétexte de globalisation – la situation prévalant pour les pavillons nationaux, ces lieux soumis aux contraintes structurelles générales de la Biennale, mais dont la fonction est d'afficher une représentation nationale spécifique. Serait-ce que l'idée de nation, étendue aujourd'hui à des zones plus vastes, lieux des enjeux économiques et politiques du monde actuel, retrouve de nos jours un regain, une actualité, dont il faudrait peut-être s'inquiéter ?¹¹

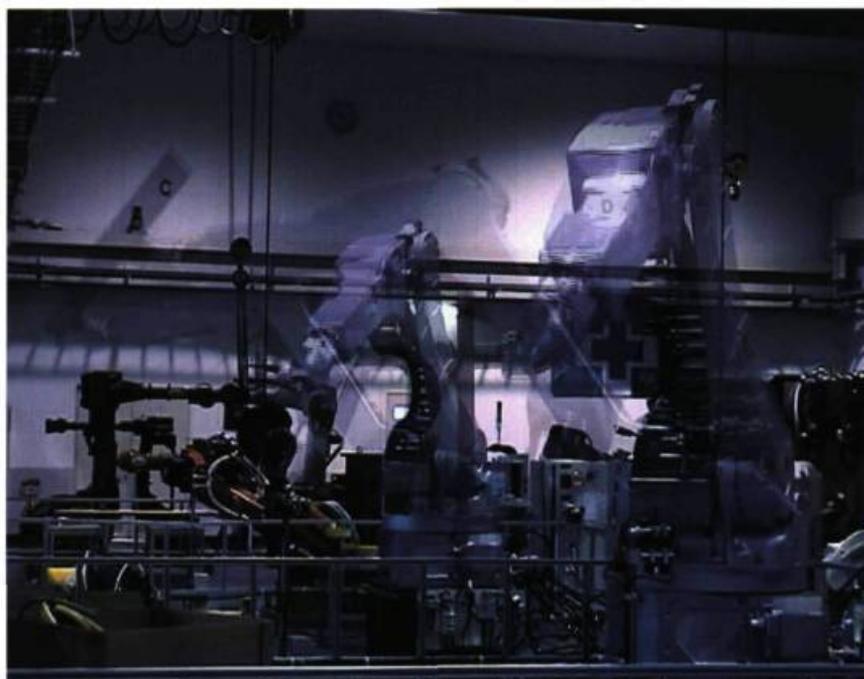
Vue sous cet angle autocritique, la grande exposition-événement de la Biennale pourrait détenir une certaine pertinence, mais le titre obscur et péremptoire de la manifestation, *Rêves et conflits : La dictature du spectateur*, ainsi que les sous-titres du même acabit octroyés aux différentes sections par les commissaires égarent complètement l'entendement et montrent qu'aucune réflexion n'a été le moteur de cet amalgame. Plutôt que d'offrir un fil conducteur, si maigre

soit-il, au public, les soi-disant titres ont dès lors tendance à limiter géographiquement et conceptuellement le travail des commissaires, et pire encore les œuvres présentées. Les sections menacent par conséquent d'être lues comme les commentaires grossiers d'un découpage arbitraire du monde en zones géographiques : Afrique, Asie, Amérique du sud, Europe, Europe de l'est, Moyen-Orient, les œuvres devenant de ce fait de pauvres illustrations de ce commentaire.

De plus, si le parti pris éclaté de la biennale – que rend parfaitement l'idée « d'exposition des expositions », contrairement à celle de « dictature du spectateur » – correspond à la volonté de Bonami de désigner la pluralité et l'éclatement des perspectives qui caractérisent le monde actuel, il contribue malheureusement à rendre les sections, comme les thèmes de l'exposition, contingents et plutôt péremptores. En effet, que veulent dire la *Structure de la survie* ou *Zone d'urgence* dans le contexte d'une « dictature du spectateur » ? S'agit-il de mauvais « rêves » ou de doux « conflits » ? Selon Bonami, c'est au spectateur de décider. Cela le change-t-il pour autant en dictateur ?

En faisant abstraction du parcours thématique, générique et réducteur de Bonami¹² et en prenant son temps¹³, « l'exposition des expositions » réserve cependant d'intéressants points de vues, tels qu'un panorama, assez exceptionnel, des pratiques de l'exposition signé par les commissaires les plus en vue sur la scène artistique de l'art contemporain.

Débutant par *Clandestine* de Bonami, la série est malheureusement inaugurée par une exposition à la hauteur de l'ensemble de la Biennale, c'est-à-dire plutôt faible en cohérence et en découvertes. Les œuvres exposées y sont traitées comme des sortes de satellites errants parachutés dans l'espace – *See you in Chicago in August* augurait Sam Durant en début de parcours. Prise au sérieux, cette invitation avertissait manifestement de la futilité de l'événement et de la nature aléatoire des décalages dont il sera question. Faisant la part



belle à une peinture de l'effet en mal de célébrité, Bonami a ainsi rassemblé, sous la houlette d'une clandestinité dont on cherche souvent la trace, des œuvres de tous bords et de toutes tendances. À l'exception de quelques œuvres ludiques telles que l'impossible corridor interminable de Monika Sonowska ou les entassements d'idées fluides de Thompson Cheyney, quelques œuvres sensibles et touchantes telles que les élégants modules pauvres de Tatiana Trouvé, et enfin quelques œuvres dérangementantes telles que la vidéo relatant l'interview d'un peintre souffrant de la maladie de Parkinson par Jaan Toomik ou, toujours en vidéo, les actualités internationales entrecoupées d'entractes pour apprentis magiciens de Doron Salomon, *Clandestine* n'a rien à dire et s'enfonce bien vite dans la moiteur de son scénario catastrophe.

La section qui suit, *Fault Lines*, ne relève guère le défi. Étalant grossièrement des amalgames d'art africain dans un espace saturé de motifs, de symboles et de couleurs, Gilane Tawadros, directrice de l'Institut of internationale Visual Arts de Londres, née au Caire, présente une Afrique patchwork, fragmentée et décalée, sans originalité, qui à force de ressasser son passé colonial et de tenter son émancipation postcoloniale en perd le sentiment de son identité propre.

Il faudra donc attendre *Individual systems*, d'Igor Zabel, pour faire l'expérience d'un peu plus de finesse. Mais peut-être est-ce là le résultat d'un jugement tronqué par l'effet pervers des appartenances culturelles ? Plus décente par le nombre des exposants, plus conceptuelle, plus emblématique et plus cérébrale, l'exposition d'Igor Zabel s'attache à relater comment l'art répond avec ses armes propres aux grands défis politiques et idéologiques du monde contemporain : la chute des systèmes, l'ouverture de zones de conflits un peu partout dans le monde, la proximité médiatisée toujours plus grande de la mi-

sère, etc. Comment, en quelque sorte, en usant d'esprit autocritique, il sait interroger et dénoncer l'idée même de système. À l'image de la vidéo, *A Prayer of PW20/LW*, de Pavel Mrkus, où la danse filmée du robot PW20/LW et la bande sonore d'une musique traditionnelle bouddhiste Sutra du 13^e siècle, soumises à une accélération régulière, s'évanouissent sous nos yeux – immatérialisés par la vitesse, les robots disparaissant littéralement de l'image tandis que la musique s'étire en un unique son –, *Individual Systems*, au fil des œuvres, revisitent les espaces-temps qui définissent nos constructions idéologiques et les laissent échouer d'eux-mêmes. « L'éternel » Opalka donne ainsi la mesure du temps objectif, lorsqu'il s'attaque à l'homme à travers une série de portraits photographiques réalisés systématiquement depuis 1965 et une autre série de peintures où il décompte chaque jour en blanc sur un fond tendant inéluctablement vers le blanc¹⁴ l'espace qui le sépare de la mort. Tandis qu'IRWIN, ce groupe d'artistes slovènes qui depuis une vingtaine d'années a créé une société dans la société¹⁵, dépoussière en fin de parcours le système même de la sacro-sainte histoire de l'art en construisant avec un plaisir ironique non déguisé de nouvelles icônes avec des morceaux empruntés aux images cultes de l'avant-garde et de la culture populaire – stéréotypes contre stéréotypes, systèmes contre systèmes, « anachronismes à tous les étages ».

Suite à cette plongée silencieuse et méditative dans les méandres complexes des « maisons » cérébrales de quelques artistes épris de leur propre univers, la *Zone d'urgence* Hou Hanru offre au spectateur fatigué une injection d'adrénaline sous la forme d'un retour au réel frénétique, au péril et à l'imminence. Le contraste est saisissant. À la clarté succède le soufre, au silence les interférences, au noir et blanc la saturation des couleurs, au plan les étages, à la réflexion les sensations. À moins qu'il ait déjà fait demi-tour, le specta-

teur est happé dès son entrée par le souffle colossal de Yang Zhenzhong (*Let's puff*, 2002) qui le propulse, lui et tout l'espace qui l'entoure, dans le temple de la luxure, du voyeurisme, des tentations, des perversions et des violences de toutes sortes. Là, soit il se sent comme le citron écrasé sous le pied d'Adel Abdessened (*Pressed*), soit il s'imagine à la place de cette femme ou de cet homme sveltes en train de faire l'amour en communion indifférente avec l'univers (*Public sex*), toujours du même auteur. En tout cas, exponentielle (Hou Hanru présente une quarantaine d'artistes), multimédiale (voir les séquences animées présentées sur ordinateur portable de Gu dixin et les multiples œuvres sur écrans parsemées dans l'espace), engagée (par exemple, Atelier BOW-WOW, Campement urbain ou, pour citer un artiste solitaire, Jun Nguyen-Hatsuschiba), *Zone d'urgence* fonctionne comme un réseau neuronal, ou plutôt comme un rhysome, créant une zone de dialogue constituée d'œuvres qui n'ont pas peur de leur parole. L'art y est ainsi en mouvement, en interférence, avec le monde dont il est issu : un monde en pleine expansion, déphasé, écorché, brutal, mais vivant à en couper le souffle¹⁶. D'ailleurs, avant de se remettre en chemin, il est plutôt conseillé d'aspirer une large bouffée d'oxygène (Surasi Kusolwong) ou de « piquer » un somme dans la toute petite cabine nippone de Tsuyoshi Ozawa – surpopulation oblige – car la route à parcourir est encore longue.

Serein, le spectateur peut dès lors entamer *The Structure of Survival*, de Carlos Basualdo – co-commissaire de la Documenta 11. Contrairement à Hou Hanru qui montrait, entre autres, comment l'art révélait l'état de crise régnant sur la planète, Basualdo, de son côté, s'est donné pour mission de savoir et de montrer comment les artistes réagissent aux situations de crises tenaces : Marjetica Potrč présente ses bidons d'eau transportables sans effort et sans renfort de matériel coûteux, Alexandre Da Cunha ses objets multifonctions – l'Arte Povera enfin devenu utile –, et Rachel Harrison sa vie des termites. Helio Oiticica, avec ses *Newyorkases*, élégants modules architecturaux entre le loft newyorkais et la construction improvisée type : Favellas, ou encore Yona Friedman, cet architecte de la mobilité, qui construit avec les emballages polyesters délaissés par ses collègues-artistes le plan-mur d'une ville dont l'expansion, vue d'avion, aurait échappé à toute planification, réfléchissent les structures architecturales précaires qui caractérisent le tiers-monde. Tous ces artistes – plasticiens, architectes, designers, urbanistes dont le travail explore les liens entre architecture et structures sociales – font retour à la pratique vitale de la récupération et du système D en situation de crise. De par son contenu et son mode de présentation ouvert – panneaux, chaises, tables supportant feuillets, ordinateurs ou téléviseurs diffusant documentation et documentaires –

Structure de la survie ressemble ainsi à un forum des solutions alternatives.

Suit la section consacrée aux *Représentations arabes contemporaines* qui, de son côté, renonce à faire acte d'exposition. Là, sous la forme d'un coin lecture, de deux longues tables présentant les 168 pages photocopiées d'un livre de référence sur le thème et d'une grande salle sombre habitée de 4 écrans vidéos géants diffusant textes et images, dont notamment l'histoire des voitures-kamikazes de la guerre du Liban de Walid Raad/Atlas Group, Catherine David mit en place une sorte de stand d'information où est réuni le matériel nécessaire pour suivre, ou tout au moins se faire une idée de l'importance de la question culturelle au Moyen-Orient. À l'origine, toutefois, cet espace devait être une sorte de laboratoire, de lieu de présentation de projets réalisés, en cours de réalisation ou à réaliser, de « *works in progress* » en quelque sorte, et devait s'inscrire en tant que projet dans l'ensemble plus vaste que constitue les *Représentations arabes contemporaines* : cette plate-forme nomade et expérimentale d'observation de la culture arabe dirigée par David depuis Rotterdam¹⁷. Toutefois, faute de moyens et de volonté, le « projet » s'est réduit à la simple présentation d'une « discussion » où malheureusement les interlocuteurs – artiste, médiateurs et public – sont absents.

La prochaine section, *The Everyday Altered*, conçue par l'artiste Gabriel Orozco est, quant à elle, à l'image de son art : poétique, sensuelle et engagée. Comme il le dit si bien, « en faisant des choses du quotidien les matériaux et instruments de notre mode de pensée révolutionnaire, nous pouvons changer et communiquer notre réalité avec des moyens très simples » : ainsi, les *Piece of Wood sculpted by a dog* et *Piece of wood painted by a human*, de Jimmie Durham, dont l'humour grinçant corrompt ou encore *The electrocution of flies will provoke interruptions on the power supply of this room*, de Fernando Ortega qui, comme son titre l'indique, plonge la salle dans le noir lorsque un insecte distrait s'électrocute dans le piège lumineux tendu à son intention. Jonché d'objets assemblés (voir par exemple les subtils *Travaux* de Jean-Luc Moulène) ou désassemblés (VW en explosion de Damian Ortega, *Cosmic Thing*), la grande halle se veut le théâtre de gestes simples, mais pertinents, qui tentent d'inscrire le quotidien comme acte de résistance contre l'obscurantisme grandissant du monde technologique moderne. Toutefois, coincé entre le conflit armé du Moyen-Orient sur écrans géants et le militantisme irrévérencieux de la *Station utopie* dont elles sont l'antichambre – au sens propre et figuré – les luttes intimes de *The Everyday Altered* et leur Arte poverisme engagé paraissent malheureusement légèrement édulcorés. En quittant la grande halle, on ne peut toutefois s'empêcher de penser,



avant de s'engouffrer dans *Utopia Station* que le monde serait peut être plus soutenable, si l'art ne ressentait que le besoin de verser de temps en temps une larme à la mort d'un insecte.

Car en effet, s'engageant dans *Utopia Station* réalisée par Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist et Ritkrit Tiravanija, le spectateur, éreinté, ne trouvera pas un havre de paix, mais plutôt des appels à la lutte pour la sauvegarde des idéaux (Yoko Ono, *Imagine Peace*), le droit à la différence (Michelangelo Pistoletto, *Love Difference*), l'existence de solutions alternatives (Atelier Van Lieshout, *Toilettes produisant du biogas*, *Superflex*, *Guarana Power*) et de mondes parallèles : *Patatopia* (Agnès Varda), *Scatopia* (Atelier Van Lieshout), etc. Amour et paix à tous les étages et sur tous les fronts dans une ambiance à la Woodstock. Pas de murs blancs, mais une architecture en bois jonchée de bancs et tables rondes, trouée de multiples cabinets dont les parois sont maculées d'affiches, de documents, de photos, d'extraits de textes, et dehors des plates-formes, douches, toilettes, buvette, campements et église d'un genre nouveau (Christoph Schlingensief, *Church of fear*). Autant de cellules, habitacles, boxes, recoins où se cachent et s'engendrent les idées utopistes qui nourriront les luttes partisans de demain. Dans *Utopia Station*, il n'y a ni genres, ni frontières, ni compromis, mais à boire, à manger et à discuter.

Du côté des nations

Dans les jardins, la Biennale retrouve, au grand soulagement du public, son allure familière de succession pavillonnaire. Après s'être engouffré dans un grand tube pour, à l'instar de vieilles eaux usées, être recraché de l'autre côté, dans l'enceinte, le nez contre les

totems de Schlingensief (sortes d'extension de l'église de la peur réfugiée dans l'*Utopia Station*), le public, enfin libre de ses mouvements, butine allégrement de pavillon en pavillon. La récolte est toutefois là aussi plutôt décevante. Peu de pavillons ont en effet réussi à trouver le ton juste et, à part quelques « rencontres » intéressantes comme cette immense installation traitant de l'ordre et du désordre, de l'humain et du chromosome, réalisée par Michal Rovner pour le pavillon israélien, ou l'installation d'Oliafur Eliason dans le pavillon danois, pour les amoureux des expériences optiques et des mécanismes perceptifs, il ne reste en fin de parcours que trois pavillons qui méritent commentaires : le néerlandais, l'espagnol, et le canadien. Les autres sombrent soit dans le cliché culturel politiquement correct, comme le pavillon américain (Fred Wilson), le pavillon français (Jean-Marc Bustamante) ou encore le pavillon allemand (Kippenberger, Candida Höfer), soit carrément dans le Kitsch édulcoré, comme le pavillon suisse (Emmanuelle Antille) et le pavillon égyptien (Ahmed Nawar), soit dans le sensationnel douteux, voir le pavillon Australien exposant les êtres post-Tchernobyle de Patricia Piccinini.

Fidèle à la réputation de son espace culturel ouvert, le pavillon néerlandais s'est doté, quant à lui, d'une exposition multiculturelle au titre paradigmatique : *We are the World*. Rein Wolf, commissaire de l'exposition, a ainsi invité au côté de Jeanne van Hemswijk et Erik van Lieshout, trois artistes allochtones : Carlos Amorales, Mexique, Alicia Framis, Espagne, Meschac Gaba, Bénin, à intervenir dans l'espace du pavillon. Comme un signal, Erik van Lieshout s'est, lui, installé à l'extérieur. Son baraquement bigarré, sorte de salle de projection temporaire tapissée de tapis d'orient et de tentures africaines, diffuse un film vidéo, *Respect*, tourné dans le quartier multiethnique Zuid de Rot-

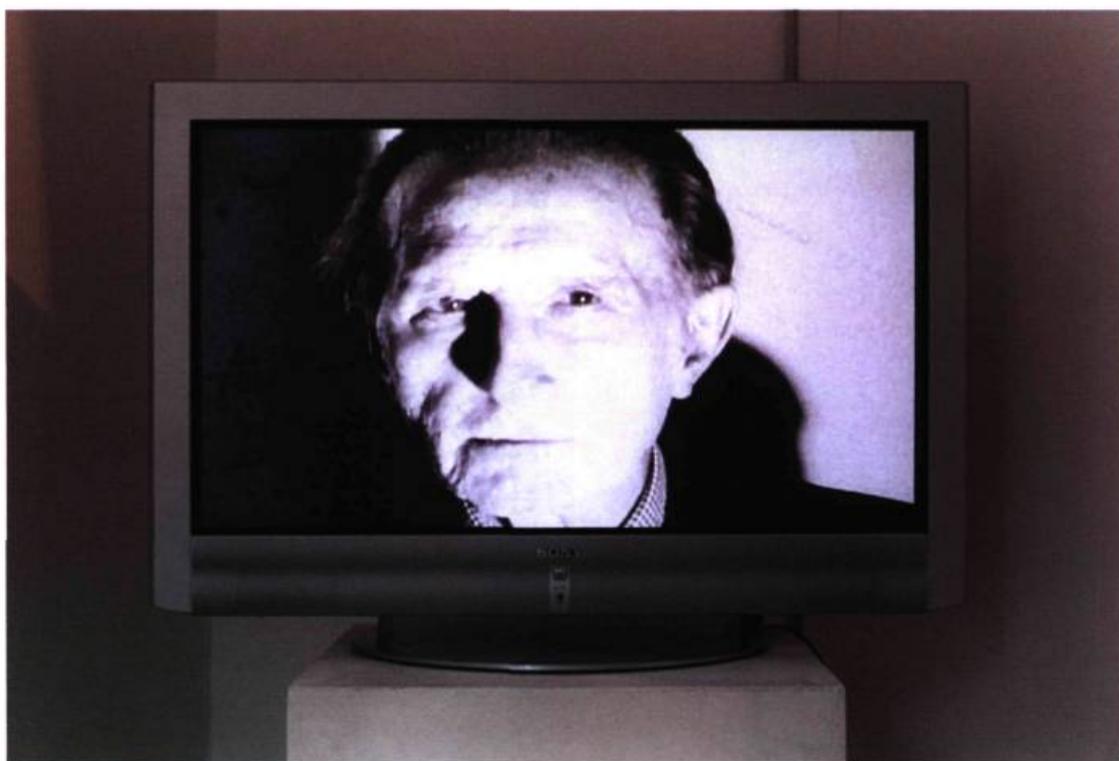


Jana Sterbak, *From Here to There* (détail intérieur). Pavillon canadien. Photo: Maité Vissault.

terdam. À proximité mais à l'écart du pavillon, l'installation du même nom offre une image forte des problèmes de l'immigration et des mouvements de populations étrangères reléguées à la marge des villes, et par extension de la société. De plus, repositionnée dans le contexte de la Biennale, *Respect* suggère l'étranglement de l'idée de nation et la nécessité d'en faire exploser le carcan. Leçon d'ouverture dynamique, l'exposition *We are the World* discute ainsi beaucoup mieux que la tentaculaire multiexposition : *Rêves et conflits*, de Bonami, les conditions et les règles de la globalisation dans le monde actuel.

À sa manière, le pavillon canadien – autre terre d'asile – s'est fait, lui-aussi, le médiateur du regard de l'autre. *From Here to There*, installation vidéo

de l'artiste canadienne d'origine tchèque Jana Sterbak, relate en effet les déambulations dans les paysages enneigés du Grand Nord du jeune terrier Standley s'essayant au métier de cameraman¹⁸. Répondant à l'attention frétilleuse du jeune chien, l'image fragmentée sur six écrans non synchrones qui forment une sorte de paravent vidéographique déployé dans l'espace¹⁹ et accompagnée d'une double bande son (celle propre au chien et un enregistrement des *Variations Goldberg* de Bach) suit en rythme l'état émotionnel de Standley angoissant au fond de la cale d'un bateau ou sursautant à la vue d'un porc-épic. Caustique et déstabilisante, cette œuvre propose une expérience visuelle inédite, entre archaïsme canin et haute technicité, qui fait retour à l'histoire de l'image mouvement, à l'icono-



Andy Warhol, *Screen Test Marcel Duchamp*, 1964-1966. Exposition *Delays and Revolutions*, Giardini, Pavillon italien. © Maité Vissault.



Topios Rehberger, Exposition *Delays and Revolutions*, Giardini, Pavillon italien. Photo: Maité Vissault.

graphie du paysage et à l'amour du Canada pour la nature.

Pour le pavillon espagnol, Santiago Sierra a aussi réalisé une installation traitant de l'expérience visuelle ou plutôt de son impossibilité. Prenant le pavillon pour matière, Sierra y a installé une frontière, un mur de parpaing grossier, obstruant l'entrée principale de l'espace d'exposition, l'unique possibilité d'entrer dans le pavillon se trouvant reléguée à l'arrière, mais là deux policiers en uniforme, impassibles, ne laissent entrer que les spectateurs pouvant prouver leur nationalité espagnole. Geste radical s'il en est, Sierra a poussé l'idée du pavillon national à son extrême, rappelant du même coup de quelle matière idéologique et politique il est fait. Ainsi, en murant l'accès aux espaces traditionnels d'exposition, et en ne réservant simplement qu'un maigre passage, menant d'ailleurs à un cul-de-sac, entre le mur d'enceinte du pavillon et le nouveau mur, Sierra contredit, aussi bien qu'il désigne, le rôle politique, la fonction et l'histoire du lieu, et dénonce son état de « cube blanc vide à rempli »²⁰. Par conséquent, poursuivant sa « métaphore critique » jusqu'au bout, il fit recouvrir les murs intérieurs de *rubble masonry*, cette matière noire opaque servant à obstruer temporairement fenêtres et portes lors d'une vacance ou d'une cessation d'activité : rien de mieux pour nier le cube blanc. De plus, il organisa le premier mai une action sans spectateurs, *Hooded Woman Seated Facing the Wall*, qui mettait en scène, une heure durant, une vieille femme assise munie d'un chapeau noir pointu, face contre le mur. À la fois hommage à Goya et relent de torture, cette action fonctionne comme un cri sombre qui nous renvoie à notre propre impuissance, puisque pour la voir il faut se l'imaginer. Dans ses moindres détails, cette installation nous confronte d'ailleurs pleinement à notre impuissance : impossibilité d'entrée, de voir, d'identifier.

Par la violence faite à l'architecture et par le fait que le pavillon soit le sujet et la forme de l'œuvre, elle évoque celle réalisée en 1993 par Hans Haacke pour le pavillon allemand : à cette occasion, Haacke avait détruit le sol du pavillon allemand, documenté la visite d'Hitler en 1938 par une photo à l'entrée du pavillon et hissé sur le fronton un *Deutsche Mark* géant à la place de la croix gammée. Moins symbolique, Sierra a recouvert le nom de la nation espagnole d'un plastique noir, faisant basculer ainsi le public du côté palpable de la clandestinité. De cette façon, l'artiste ne dénonce aucune histoire coupable mais une fonction : l'espace idéologique et politique du pavillon national et de l'exposition comme espace d'exclusion.

Étant donné sa pertinence, on voudrait clôturer sur cette œuvre le compte rendu de cette Biennale, mais ce serait offrir une fausse image de la manifestation. En effet, pour que le tableau soit à peu près complet, il faut encore évoquer les deux expositions réalisées par Bonami : *Delays and Revolutions*, cosignée par Daniel Birnbaum et *Pittura/Painting From Rauschenberg to Murakami*, présentée au Musée Correr et consacrée, comme son titre l'indique, à la peinture contemporaine. Il est tout de même notable de constater qu'à une époque qui ne cesse d'abolir ou d'interroger – nous venons de le voir – les frontières de tout genre, Bonami ait cru bon de réaliser une exposition de peintures, pure et dure, comme s'il y avait dans ce « concept » encore quelque chose à sauver ou à défendre. Mais c'est là lui prêter un courage à la Jean Clair dont il ne dispose sûrement pas. Plus simplement, en bon observateur, Bonami a dû vouloir se rallier aux cycles d'expositions qui, comme « Chers Peintres », ont consacré ces dernières années le retour en force de la peinture sur la scène artistique et sur le marché. Toutefois, loin de détenir la pertinence de ces événements, l'exposition de Bonami ne fait

qu'aligner les peintures comme on aligne des numéros de tombola en ordre décroissant : 50^e biennale = 50 toiles de 50 artistes, point de départ Rauschenberg recevant le prix de Biennale en 1964, point d'arrivée Murakami (?), avec entre eux une ribambelle d'artistes italiens plus ou moins connus. Il y a de quoi rester perplexe.

Quant à *Delays and Revolutions*, présentée dans le pavillon italien, l'exposition est du même acabit que *Clandestine* : pas d'idée forte ni de fil rouge pouvant tenir lieu de contexte. On se retrouve donc confronté à une enfilade d'œuvres-manifestes dont on a émoussé la signification en leur affublant un titre suffisamment générique pour permettre toutes les combinaisons. On trouve ainsi pêle-mêle : le régal à pilules de Damian Hirst, la chambre d'aluminium incitant à l'hallucination participative de Rudolf Stingel, le test-portrait de Duchamp tourné en 1965 par Warhol, relégué malheureusement dans un recoin, *un side-car pizza* de Sarah Lucas, d'élégantes vitrines tout en verre de Matthew Barney, un couloir de lampes incandescentes par Carsten Höller, les questions lumineuses de Fischli et Weiss, des lampes en verre de Venise de Tobias Rehberger, le cheval désossé de Berlinde de Bruyckere, la fameuse installation de Dan Graham, *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay* qui, quant à elle, colle tant au titre, qu'il semble que toute l'exposition ne soit qu'un prétexte à son exposition, etc.

De ce bel amas, une petite œuvre discrète mérite néanmoins notre attention ; il s'agit de *Farbtest die Rote Fahne II, 2002/After Gerd Conrad's Farbtest, Die Rote Fahne, 1968*, de Felix Gmelin. Composée de deux petites projections pas plus grandes qu'un écran d'ordinateur, *Farbtest* donne à voir, d'un côté, le film *Farbtest, Die Rote Fahne II (Test-couleur, le drapeau rouge II)* réalisé en 1968 par Gerd Conrad, qui montre une succession d'étudiants portant au pas de course le drapeau rouge dans les rues de Berlin, et de l'autre, la reprise de ce film réalisée par Gmelin en 2001, dans les rues de Stockholm.

La simple juxtaposition de l'original et de la copie désigne d'une part quelles sont les différences politiques, idéologiques et historiques qui nous séparent de la fin des années 60 et de l'autre, quelle place a acquis la copie dans le monde contemporain. De plus, elle tisse un lien historique et idéologique ouvert entre 1968 et le début du vingt-et-unième siècle, suggérant que 68, avec son militantisme agitateur, sert encore de référence à nos combats, quoiqu'il ne s'agisse là – hier et maintenant – que de simples « *Tests couleurs* » : *Retards et Révolutions*. On aurait aimé que la Biennale dans son ensemble nous ait offert plus d'œuvres ayant cette justesse.

MAÏTÉ VISSAULT

NOTES

- ¹ Ce titre est emprunté à une œuvre de Sam Durant (1961). Ce petit caisson lumineux sur lequel l'artiste a écrit cette phrase ouvre la première section de l'exposition des expositions, *Clandestine*, réalisée par Francesco Bonami.
- ² La canicule qui s'abat sur Venise le jour du vernissage contribua sans conteste à l'exaspération générale.
- ³ Répétée inlassablement dans tous les communiqués ayant précédé et accompagné l'événement, cette « formule » est devenue le sous-titre officiel de la Biennale.
- ⁴ Sautant sur l'occasion, la Critique a enfin retrouvé sa verve incendiaire. Simple exemple, Catherine Millet, dans sa critique publiée tardivement dans le *Art Press* de septembre, écrit, exaspérée : « Cette fois, l'administration de la Biennale, en désignant comme directeur Francesco Bonami, s'est vraiment foutue de notre figure. » *Art Press*, n° 293, p. 64.
- ⁵ *Aperto* ouvrait pour la première fois un espace d'exposition consacré à la jeune génération en-deçà des manifestations « pavillonnaires » habituelles.
- ⁶ On peut remarquer en passant les mêmes déviations dans la plupart des grandes manifestations d'art contemporains. La Documenta, pour reprendre l'exemple cité, est elle aussi devenue au fil des éditions une exposition mamouth, organisée dernièrement par sept commissaires et structurée par une thématique bien précise. Il ne s'agit plus en effet de faire un bilan de la création contemporaine mais de proposer une lecture du monde spécifique à l'aide d'œuvres contemporaines.
- ⁷ Neuf commissaires ont été chargés de réaliser chacun une section de « l'exposition des expositions » à l'Arsenal : Gilliane Tawadros, Igor Zabel, Hou Hanru, Carlos Basualdo, Catherine David, Gabriel Orozco, Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist et Rirkrit Tiravanija. Daniel Birnbaum a quant à lui coédité, avec Francesco Bonami, l'exposition *Retards et révolutions* présentée dans le grand pavillon italien, devenu depuis longtemps l'endroit où se déroule l'exposition internationale de la Biennale. Massimiliano Gioni a de son côté signé dans les jardins un espace consacré à la jeune création contemporaine italienne : *The Zone*.
- ⁸ Clamée haut et fort, la stratégie de Bonami a été de ne pas en avoir, laissant aux commissaires invités le soin d'en construire une.
- ⁹ Francesco Bonami, in « Un cinquantenaire pluriel : Entretien avec Francesco Bonami », *Le Journal des Arts*, n° 173, 13-26 juin 2003, p. 16.
- ¹⁰ Se situant en fin de parcours, on peut cependant aussi éprouver cette station comme l'ultime station : celle où se joue le drame du crucifié, ici nommé spectateur.
- ¹¹ Santiago Sierra pour le pavillon espagnol a justement traité cette question épineuse de la frontière nationale. Voir le commentaire de cette œuvre plus avant dans le texte.
- ¹² On peut remarquer que les titres de sections dévoilent une compréhension socio-politique symptomatique de l'art contemporain. En effet, la plupart des expressions utilisées usent d'un registre du déclin, de la faille, de la marge qui appartient aux périodes charnières. On peut se demander s'il s'agit là d'une nostalgie pour les grands combats de la modernité, remise au goût du jour, ou de l'apparition de réels signes annonçant une nouvelle révolution artistique ?
- ¹³ S'inscrivant en tant que précurseur dans le cycle des grandes manifestations – documentas, biennales, festivals et autres foires d'art contemporain – qui rythment et consacrent actuellement les saisons artistiques, la Biennale de Venise est à chaque édition plus imposante et plus ambitieuse que la précédente. Elle suit en cela la tendance générale. Cette fois-ci, à moins d'y consacrer sept jours pleins, la Biennale est intraitable dans sa globalité. Cela contribua sans conteste à renforcer l'impression qu'il s'agit là d'une foire à tout sans queue ni tête.
- ¹⁴ La suite des nombres est peinte par Opalka à la peinture acrylique blanche avec un pinceau n° zéro sur un fond uni. Depuis 1972, l'artiste ajoute pour chaque nouveau tableau 1% de blanc dans le noir. Le gris du fond tend ainsi inévitablement vers le blanc.
- ¹⁵ Fondé par cinq individus en 1983, Irwin a réalisé une œuvre complexe basée sur la réalisation d'une société autonome mais non autarcique. Les interventions artistiques d'Irwin à l'extérieur sont ainsi réalisées par des ambassadeurs ou des délégations.
- ¹⁶ Bien sûr, en parcourant *Zone d'urgence*, on ne peut s'empêcher de penser à la fameuse menace du « péril jaune ».
- ¹⁷ Catherine David est directrice du Witte de With de Rotterdam.
- ¹⁸ Pour la réalisation de ces images, Standley fut « habillé » d'une caméra portative miniature.
- ¹⁹ Cette structure répond à la forme de coquille d'escargot du pavillon canadien. Cette résonance renforce notamment l'aspect « hymne à la nature » du travail de Sterbak.
- ²⁰ « *An empty white box for stuffing things into* », Santiago Sierra, « Interview to Santiago Sierra », in *Santiago Sierra : Spanish Pavilion. Cinquantième Biennale de Venise*, Venise, 2003, p. 163.