

Viva Arte Viva 57e Biennale de Venise

Nathalie Desmet

Number 91, Fall 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86096ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desmet, N. (2017). Viva Arte Viva 57e Biennale de Venise. *esse arts + opinions*, (91), 90–93.

Viva Arte Viva

Nathalie Desmet

La 57^e édition de la Biennale de Venise, « Viva Arte Viva » a été confiée à la Française Christine Macel, conservatrice du Centre Pompidou, à Paris. Du parcours de celle-ci, on retient souvent l'exposition « Dionysiac » réalisée en 2005 autour de la jouissance débordante de certains artistes face à la vie. Si la commissaire a choisi, pour cette biennale, de remettre la vie au cœur du propos en faisant une exposition centrée davantage sur les artistes que sur les œuvres, le dionysiaque n'apparaît plus que comme une portion congrue dans l'un des neuf « trans-pavillons » que la commissaire a construits pour rythmer l'exposition principale à l'Arsenal et au pavillon central des Giardini¹.

Sa volonté de mettre en avant les artistes plutôt que les œuvres est stimulante : la Biennale est faite « avec les artistes, par les artistes et pour les artistes, à propos des formes qu'ils proposent, des questions qu'ils posent, des pratiques qu'ils développent et des modes de vie qu'ils choisissent² ». Tout comme la reprise des catégories antiques de l'*otium*, temps libre pouvant être productif, et du *negotium*, temps des affaires, l'est pour observer les contraintes qui pèsent sur les artistes dans un monde dirigé par le profit. Comment le temps de la production, le temps de l'œuvre et, par extension, la vie de l'artiste s'imbriquent-ils ? L'artiste et l'art peuvent-ils rester indemnes dans un monde qui s'accélère³ ? Des trans-pavillons dits « du commun » ou « de la Terre », à priori porteurs d'un désir de mettre en discussion la nécessité de construire un avenir acceptable, alternent avec des pavillons à la thématique plus difficile à circonscrire comme le pavillon « des couleurs », le pavillon « du temps et de l'infini » ou encore celui « des artistes et des livres », qui inaugure l'exposition.

L'exposition commence avec une pièce connue de Mladen Stilinović, *Artist at Work* (1978), plusieurs photographies de l'artiste allongé, les yeux ouverts et fixes ou fermés, se tournant et se retournant dans son lit. Comme pour éviter le paradoxe qui consisterait à parler des artistes d'aujourd'hui en commençant par une œuvre datant de près de 30 ans, une autre série de 2011 figure à côté de l'œuvre historique : l'artiste n'y est plus allongé dans un lit, mais sur un des bancs que l'on met parfois à la disposition des visiteurs fatigués dans



Anne Imhof

← *Faust*, avec Eliza Douglas et Lea Welsch, pavillon allemand, 57^e Biennale de Venise, 2017.

Photo : © Nadine Fraczkowski, permission de l'artiste et du Pavillon allemand

Ernesto Neto

➤ *Encounter with the Huni Kuin — Boa Dance conducted with the Huni Kuin*, 57^e Biennale de Venise, 2017.

Photo : Jacopo Salvi, permission de La Biennale di Venezia



les musées. Le choix de cet artiste pour inaugurer l'exposition suscite des questions, d'autant que la suite immédiate de l'exposition dévoile l'atelier d'une jeune artiste au travail (*The Sun, the Moon, and the Stars*, 2017). Dawn Kasper, née en 1977, ayant de la difficulté à obtenir un espace de travail, s'est mise à s'en constituer un dans les différents lieux d'exposition où elle est invitée. Elle y est présente durant toute la Biennale. L'hyperdisponibilité d'une artiste et l'hypervisibilité de son lieu de travail, que les visiteurs pressés parcourent rapidement, contrastent avec le temps long et la paresse productive que défendait Stilinović. L'opposition entre l'artiste rêveur qui se replie dans son atelier ou son lit pour construire son Œuvre dans une oisiveté nécessaire et productive et l'artiste active hyperexposée qui produit dans l'immédiateté de la consommation dialectise nettement le propos initial, même si celui-ci tend à donner une représentation banale et caricaturale de l'activité présumée de l'artiste.

Ce n'est toutefois pas sur ce terrain que Macel va développer son commissariat, mais plutôt sur un fond d'utopies, parfois nostalgique des années 1970. La joie et l'espoir implicites du titre « Viva Arte Viva » semblent difficilement pouvoir dépasser les formes collectives et participatives de ces années-là pour prendre une forme contemporaine : plusieurs œuvres et trans-pavillons réactivent le chamanisme, les traditions et les rituels ou la mouvance hippie, empruntant au *do it yourself* de la couture et du tricot ou aux pratiques touchant à un certain mysticisme, comme c'est le cas des danses-thérapies d'Anna Halprin, de la tente cupixawa des tribus Huni Kuin dressée par Ernesto Neto au milieu de l'Arsenal dans laquelle les visiteurs peuvent se recueillir, ou encore de la proposition de David Medalla, qui consiste en un tissu participatif réactivé plusieurs fois sur lequel quiconque peut coudre une pensée ou

un petit objet. Les temps ne sont pas chargés des mêmes utopies, cependant, si l'on en juge au nombre de cartes de visite de professionnels de l'art qui y ont été cousues.

Ce qui aurait pu s'affirmer autour d'un choix politique fort avec des *trans*-pavillons dont le préfixe pouvait être porteur d'un espoir de changement salvateur s'avère une forme de cartographie réductrice tant les œuvres choisies sont difficiles à comprendre dans leur hétérogénéité ou leur manque de contemporanéité. Il y a bien des initiatives contemporaines – comme la proposition d'Olafur Eliasson, *Green light, an artistic workshop*, atelier qu'il a aussi réalisé à quelques reprises ailleurs qu'à la Biennale et qui consiste à inviter des réfugiés à fabriquer des lampes qui seront vendues au profit d'ONG œuvrant pour eux –, mais quelle portée réelle ce type d'action peut-elle avoir au milieu du petit monde de l'art contemporain ? De même, la volonté de la commissaire générale d'exhumer des artistes méconnus ou de donner la part belle à des artistes morts brouille la portée du message initial. Et l'on se demande quels sont les motifs qui l'ont amenée, par exemple, à consacrer une salle presque entière au travail sculptural de John Latham autour des livres.

1 — L'un des trans-pavillons y fait explicitement référence : *The Dionysian Pavilion*, dédié aux femmes artistes.

2 — Christine Macel, *Viva Arte Viva*, 2017, <www.labiennale.org/en/art/exhibition/macel/>.

3 — Hartmut Rosa, *Accélération : Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.

Le constat d'un monde qui a perdu ses repères et qui peine à trouver du sens se distille aussi dans les propositions des pavillons nationaux. Certains ont abordé de manière frontale les questions politiques majeures de notre époque comme celles des réfugiés, des dominations nationalistes ou des conflits. Ainsi, Carlos Amorales a créé, pour le pavillon mexicain, un langage abstrait autour du lynchage d'une famille de migrants; le pavillon philippin permet de découvrir les peintures explicites de Manuel Ocampo illustrant les comparaisons entre êtres humains sur lesquelles se fonde tout nationalisme; et le pavillon libanais revisite le dieu du soleil et de la justice avec une installation de Zad Moultaka sur la guerre. Plus globalement, un « esprit du temps » s'installe ici ou là. Le malaise s'installe avec le pavillon italien et la proposition de Roberto Cuoghi sur le thème de la croyance, grande installation aux odeurs fétides semblable à un tunnel futuriste gonflable dans lequel on conserverait quelques corps récemment déterrés. Des machines et des fours y permettent de créer des formes humaines décharnées, stéréotypes de la figure du Christ les bras en croix – prétexte de l'artiste pour confronter les propriétés physiques des matériaux à une réflexion sur le rôle et la force de répétition des images.

Le pavillon grec n'est pas en reste avec une œuvre intriquée de George Drivas, où une scénographie coercitive et glaçante nous amène à nous projeter dans une prise de décision éthique impossible. *Laboratory of Dilemmas* impose au visiteur de parcourir un labyrinthe ponctué de séquences vidéos énigmatiques autour des résultats d'une expérience scientifique supposée dater des années 1960 : l'apparition de cellules inattendues dans des tissus organiques natifs. Qu'en faire ? Responsabilités reportées sur d'autres, mollesse dans l'acceptation de l'inhabituel... Inspirée des *Supplantes* d'Eschyle, la proposition de Drivas fait émerger de façon métaphorique la problématique des migrants dans le corps social.

Cependant, l'« esprit du temps » est surtout perceptible cette année avec l'artiste Anne Imhof qui propose, pour le pavillon allemand, une performance réinterprétant le mythe de Faust. Après Tino Sehgal en 2005, l'Allemagne refait le pari de la performance pour la représenter avec audace, choix qui lui a valu le Lion d'or. Même s'il ne semble se lire qu'en pointillé dans la pièce d'Imhof, le mythe de Faust affleure dans les thématiques de l'éternelle jeunesse, de l'incapacité à profiter de la vie, du désœuvrement, du vide ou de la désolation que la dizaine de performeurs incarnent avec force et persuasion. À l'extérieur du pavillon, un mur de grillage a été dressé pour enfermer deux chiens de garde qui tournent en rond en attendant d'entrer en scène. Le malaise, voire l'indignation de voir le vivant encore une fois mis en scène sous prétexte d'exposition, déjà s'installe. Le début de la pièce se fait par l'accueil d'un être androgyne accroupi sur un pupitre en verre rivé au mur à hauteur du regard. On ne saurait dire dans un premier temps s'il s'agit d'un autre être vivant ou de la sculpture hyperréaliste d'un Ron Mueck. En progressant dans la grande salle, ce sont d'autres individus en short et baskets qui nous toisent de leur regard pétrifiant, postés en hauteur sur d'autres pupitres ou les corniches du pavillon.

Le casting implacable nous confronte à ces jeunes gens au physique troublant, grands, athlétiques, marmoréens, qui semblent incapables du moindre sourire. L'espace du pavillon a été séparé en deux, un plateau en verre transparent surélève les spectateurs d'un bon mètre. À travers ce plateau, on aperçoit, répartis aux quatre coins de la salle, des frondes, des balles de plomb, du coton, des serviettes éponges, des matelas, des téléphones portables – attirail clinique qui fait penser à un théâtre d'opérations sur fond de guerre et de réparation. Bientôt, ces êtres qui nous surplombaient se glissent en dessous. L'espace du bas devient alors à la fois premier cercle des enfers et plafond de verre soudain littéral pour cette jeunesse désabusée. Ils s'adonnent alors à des rituels qui nous échappent, se battent, rampent, se mettent dans un coin pour tracer des traits sur un mur, lèchent les vitres sous nos pieds, ne communiquant entre eux que par SMS. Puis ils remoncent sur la dalle en verre. Le jeu de dominants et de dominés est à présent tangible : les visiteurs doivent se pousser pour laisser la place à leurs mouvements et à leurs cris après les avoir surplombés ou même piétinés symboliquement, parfois sans s'en rendre compte. L'animal n'est pas loin. Il faut passer un certain temps avec ces performeurs froids, presque inhumains, au regard à la fois vide et inquisiteur, pour ressentir la dichotomie entre une liberté possible et l'enfermement qu'ils s'imposent – ou qu'ils nous imposent.

Lorsque l'on sort de cet enfer, on découvre le pavillon canadien avec une proposition de Geoffrey Farmer, qui a littéralement fait exploser le toit du bâtiment pour en faire sortir un geyser d'eau puissant, symbole d'un traumatisme familial. Le malaise est peu perceptible après l'expérience et la force du pavillon allemand.

Si les incertitudes du monde auxquelles voulait répondre Macel sont représentées dans beaucoup de pavillons nationaux, c'est dans le pavillon allemand que la traduction de l'esprit du temps reste la plus radicale. Certains pavillons semblent en conséquence ternes et bien moins généreux quant à l'expérience qu'ils offrent, comme le pavillon proposé par Xavier Veilhan, transformé en studio d'enregistrement qui accueille des instruments de musique et des outils professionnels. Dans ce cas, le visiteur ne fait pas d'expérience, ne peut rien toucher; dans la meilleure des situations, il est réduit à regarder quelques musiciens triés sur le volet au travail, en veillant surtout à ne pas les déranger. Et on se plaît à repenser à Stilinović, à tout le potentiel et à toute la richesse d'une œuvre qui, elle, donnait sa place à une productivité non rentable. ●





George Drivas

← *Laboratory of Dilemmas*, vue d'installation, pavillon grec, 57^e Biennale de Venise, 2017.

Photo : Boris Kirpotin

George Drivas

➤ *Laboratory of Dilemmas*, capture vidéo, 2017.

Photo : © George Drivas

Geoffrey Farmer

→ *A way out the mirror*, vue d'installation, pavillon canadien, 57^e Biennale de Venise, 2017.

Photo : Francesco Galli, permission de La Biennale di Venezia

