

Biennale, la norme et le sensible [Biennale d'art contemporain de Lyon]

Paul Ardenne

Number 128, Winter 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87453ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ardenne, P. (2018). Review of [Biennale, la norme et le sensible [Biennale d'art contemporain de Lyon]]. *Inter*, (128), 51–54.



BIENNALE, LA NORME ET LE SENSIBLE

► PAUL ARDENNE

Thierry Raspail, son directeur artistique, a confié le commissariat de la 14^e Biennale d'art contemporain de Lyon à Emma Lavigne, directrice du Centre Pompidou-Metz. Le thème général pour lequel a opté cette éminente représentante de l'institution artistique française est poétique, empreint de légèreté : « Mondes flottants ». Il est aussi, d'office, incertain. Le pluriel, ici, ouvre au pluralisme. Des mondes, et non le monde. Soit ! Mais de quels mondes va-t-il être question ? Quant au concept de flottaison, il n'est pas sans connoter l'incertitude conceptuelle. D'un corps qui flotte, un iceberg par exemple, faut-il retenir son tout, sa part émergée ou celle qui est immergée ? Et ce corps occupé à flotter, importe-t-il plus que ce sur quoi il flotte ? Partisans des thématiques ciblées, du concept pur et dur et de la déclaration carrée, passez votre chemin ! Quelques directions, tout de même ? Dans l'allocution inaugurale qu'il a donnée devant la presse au MAC Lyon (un des trois pôles

de la Biennale avec la Sucrière et la place Antonin-Poncet), Thierry Raspail a fourni du moins cet indice, manière de résumer le cahier des charges proposé à la commissaire : mettre en perspective le moderne et le contemporain.

L'EXPOSITION, EN FORCE, D'UN ACADÉMISME

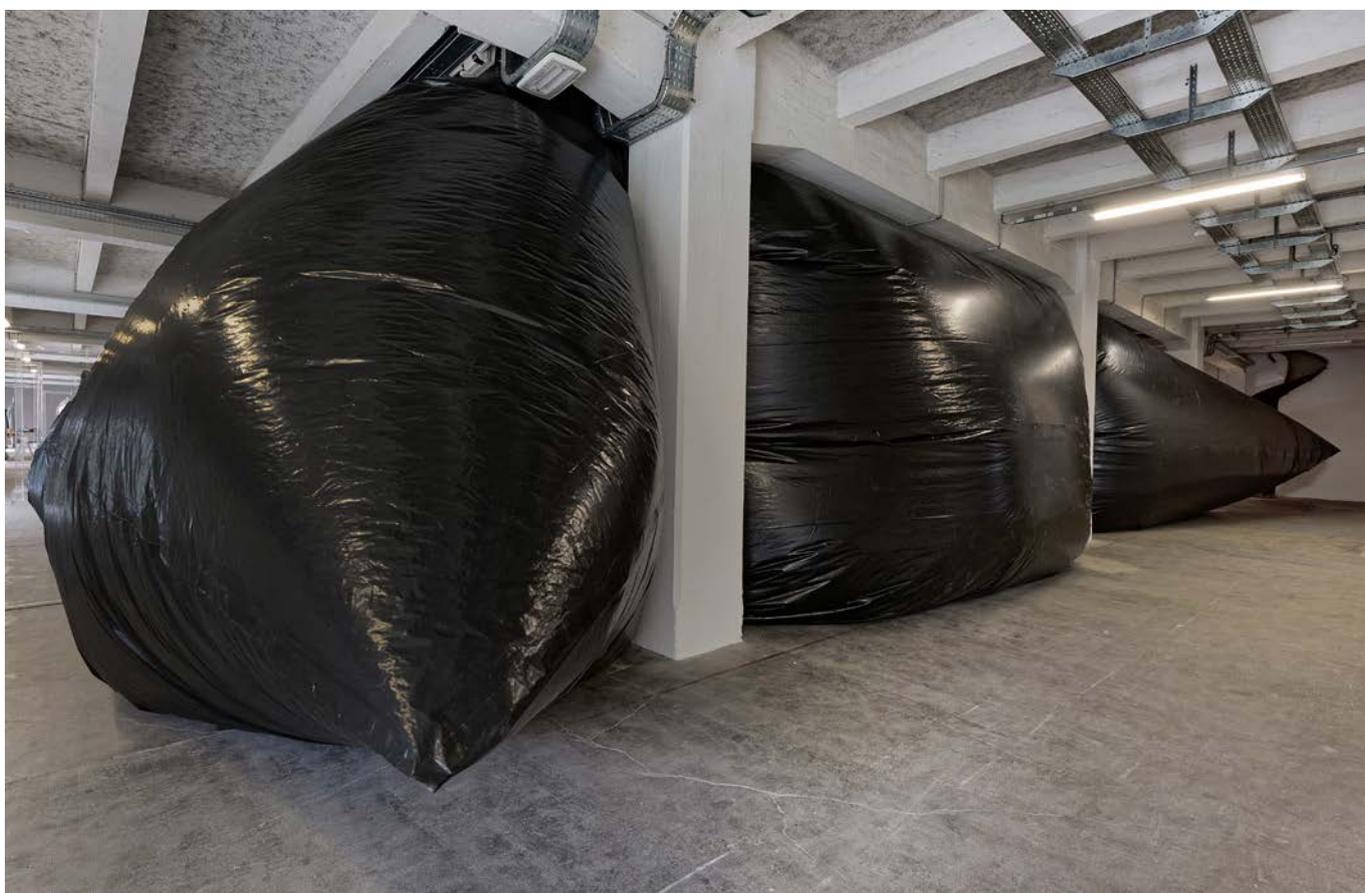
« Qu'a fait le moderne au contemporain ? » demande Thierry Raspail. Vaste question que celle-ci, pour le moins, à laquelle une réponse simple est inappropriée. D'abord, qu'est-ce que l'art « moderne » ? La modernité, dans le domaine des arts plastiques et visuels, fut d'une fécondité telle qu'il serait bien étonnant qu'elle puisse trouver là, dans l'espace limité d'une biennale, une représentation signifiante. Pareillement pour l'art contemporain, en pire encore, d'une diversité devenue intense et virale : de combinaison en combinatoire, et inversement, tant et plus, la création artistique ne se circonscrit plus ; elle s'illimite. Alors quoi ?

> Céleste Boursier-Mougenot, *Clinamen v3*, 2017.
Photo : courtoisie de l'artiste, de la Biennale de Lyon 2017 et de la galerie Xippas.
© Blaise Adillon

Ce qui frappe d'emblée le visiteur de cette biennale – jusqu'à l'étonnement, voire l'incompréhension, constaté sur place – réside dans le nombre élevé de propositions artistiques historiques qu'on y présente, canoniques pour certaines d'entre elles, une offre vénérable et quasi totémique qui vient pour l'occasion manger l'herbe du « contemporain ». Une *Boîte-en-valise* de Duchamp, un *Mobile* de Calder, des sculptures biomorphiques de Jean (Hans) Arp, des films Dada de Hans Richter, une multiplicité de citations issues de la modernité nord- ou sud-américaine, notamment Gordon Matta-Clark, Robert Barry, David Tudor, Nam June Paik, Laurie Anderson, Lygia Pape, Cildo Meireles, et européenne, dont Marcel Broodthaers, David Medalla, Hans Haacke et Jochen Gerz avec *Vivre* (1974)... N'en jetez plus ! Se serait-on trompé de calendrier, de siècle ? Une impression vient à l'esprit, qui serait, de la part de la commissaire, le besoin de se rassurer, d'inscrire le contemporain



> Susanna Fritscher, *Flügel*, 2017.
Photo : courtoisie de l'artiste, de la Biennale de Lyon 2017. © Blaise Adilon



> Philippe Quesne, *Caverne*, 2017. Photo : courtoisie de l'artiste, de la Biennale de Lyon 2017, courtoisie Nanterre-Amandiers. © Blaise Adilon

dans une lignée aussi prodigieuse que prescriptive dont il serait l'héritier respectueux, le débiteur aux petits pieds. Impression doublée d'une interrogation : quelle modernité artistique entend-on voir valorisée, en 2017, dans l'ancienne capitale des Gaules ? Tous les modernes y trouveront-ils leur place ? Évidemment non. Quid de l'expressionnisme ? De l'art brut ? De l'art engagé ? De *street art* – un demi-siècle à présent, 1967, tout de même, avec Cornbread ? Pas de place entre Rhône et Saône pour ces formules vaincues, étendues raides mortes ou peu s'en faut sur le champ de bataille de l'art académique version XX^e siècle.

Cette donnée s'impose de concert, du coup, éclatante, mais dérangeante aussi : l'histoire de l'art institutionnelle existe bel et bien et elle sait montrer ses muscles. Cette histoire-là a ses fétiches, exhibés en gloire comme autant de trophées – le terme *trophée*, signifiant à l'origine le monument que l'on dresse sur un champ de bataille, n'est en rien déplacé : autant les vainqueurs sont ici vus, autant les vaincus ont dû déserrer le champ mémoriel, renvoyés dans la nuit de l'oubli. Emma Lavigne opère pour la circonstance une sélection épurée, réduite aux acquêts de la bienséance historiciste. Un bon nombre des œuvres modernes montrées dans la Biennale, précisons-le, émane des collections du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, institution dont Emma Lavigne en personne est une des conservatrices. On n'est jamais aussi bien servi(e) que par soi-même.

LA FORME, PLUTÔT QUE L'IDÉE

Et le « contemporain », demandera-t-on ? Ne boudons notre plaisir. Pour dire les « mondes flottants », il reste à l'art d'aujourd'hui les deux tiers du programme de la Biennale, ce qui représente bien plus, convenons-en, que le minimum.

Premier point notoire – et de qualité : la contraction. Dans ce genre d'événements « maousses » que sont devenues les biennales d'art contemporain de prestige – Lyon en fait partie et est, en vérité, la biennale d'art française –, le pire réside dans l'enflure et l'accroissement perpétuels : toujours plus d'artistes, de sections, le *off* en plus du *in*, sans oublier le *in-off* et le *off-in*, jusqu'au dépassement en général non négocié du seuil critique et, pour le spectateur, cette double conséquence corrélée, la nausée d'abord, le désintérêt ensuite – plus, parfois, le sentiment subsidiaire qu'on se fiche de lui. Emma Lavigne, par bonheur, ne souscrit

pas à cette inflation démonstrative. Tout au contraire, elle entend que son propos soit clair et qu'il le reste tout au long de la visite, clarté qui passe à dessein par la limitation des artistes invités et une présentation circonscrite des œuvres exposées. Une quarantaine d'artistes contemporains, tout au plus – sans souscription qui plus est au *mainstream*, autre élément de qualité de l'événement –, voilà qui rend cette biennale lisible, d'une clarté devenue rare, d'une *généreuse modestie* même, pourrait-on dire en usant de l'oxymore ! Les artistes conviés à exposer, en outre, sont réunis là non par hasard, au gré du carnet d'adresses ou pour servir un réseau, mais bien d'abord parce que leur production plasticienne se montre convergente dans ses contenus comme dans ses objectifs. Cette limite mise à la prolifération n'est pas un mince cadeau fait au visiteur. Enfin, l'on comprend quelque chose. Un propos construit, un point de vue argumenté et bien débattu, se développent pour nos sens avec cohérence, soutenus par un achalandage d'œuvres d'art en rapport. Lequel ?

Dominique Blais, *Sans titre (Melancholia)* : de vieux appareils électroniques, suspendus au plafond, détruits, laissent encore passer un filet de musique. Jorinde Voigt, *The Shift I-VII* et *The Blue Shift* : des calligraphies aux signes subtils et précieux retranscrivent de la musique, celle de Mahler, celle que peuvent engendrer les algorithmes mathématiques. Hamid Maghraoui, *23 tonnes* : la ville d'Avignon, sur cette vidéo filmée à la GoPro depuis une grue mécanique au travail, apparaît de façon subreptice et fragmentée, comme en un ballet postcubiste. Susanna Fritscher, *Flügel* : cette installation, faite de verre transparent, de film plastique et de Plexiglas, joue comme une modulation des lumières du lieu d'exposition, en un hommage discret à l'immatérialisme. Philippe Quesne, *Welcome to Caveland !* : cette caverne vide, faite de plastique tendu, convie le spectateur à errer tout à sa guise, seul avec lui-même, dans un milieu dévolu à la méditation. Berger & Berger, *No Tears for the Creatures of the Night* : dans cet environnement de type chambre secrète, où l'on trouve un labyrinthe, se dévide le son d'une pièce radiophonique... Toutes les œuvres proposées à appréciation, ou peu s'en faut, sont le résultat d'un rapport distancié au monde : pas trop de proximité, l'individualité du créateur ne devant pas se fondre dans la masse. Ces mêmes œuvres, encore, entendent générer une forme intense, une forme plus intense

à l'évidence que le fond – le signifiant plutôt que le signifié, dirait un linguiste saussurien – est une façon déclarée de dire que les arts plastiques sont avant tout plastiques et qu'ils doivent le rester sans sacrifier à tout ce qui n'est pas plastique, qu'il s'agisse de l'inflexion textuelle, de la théorie ou de la démonstration politique.

RESSENTIR, ET APRÈS ?

Enfin, et tel est là le point le plus fort de l'offre d'Emma Lavigne, l'œuvre d'art doit être l'occasion d'un échange transfusionnel avec son spectateur ; elle doit produire un effet sensible, séduire, même. Le goût avéré de la commissaire pour les arts plastiques et musiciens, à cette entrée, est révélateur. Musicaliser l'œuvre d'art plastique, c'est amplifier, prolonger son pouvoir de captation sensorielle ; c'est mobiliser les affects pour concevoir l'art comme une expérience privée, plus que publique et unanime, d'une caresse intime.

Plus que bien d'autres, cette biennale est *habitée*. Par quoi ? Par la sensibilité. Ce terme désuet, *sensibilité*, souvent agrégé à celui, péjoratif, de *sensiblerie*, trouve pour l'occasion une déclinaison forte, si forte même qu'elle en vient à minorer toute critique – celle, suspectant l'officialité d'abus de pouvoir, par laquelle s'est ouverte cette chronique, notamment. Plutôt qu'assigner à la création artistique une destination ou un destin, Emma Lavigne attend en vérité d'en *jouir*. Elle se met à nu sans fard sous l'espèce de cet être doux, plus que dur, et romantique pour le meilleur, qui attend de l'art une émotion, un ressenti profonds, et ce, quelque forme que prenne cet art, brutale (Lara Almarcegui et son énorme tas de mâchefer, à la Sucrière) ou raffinée (Damian Ortega et ses sculptures d'objets de consommation ouvrant à des significations multiples et complexes). L'intitulé de la Biennale, « Mondes flottants », s'éclaire alors. Il ne s'agit pas ici de parler de tout ce qui, en notre monde à la dérive, flotte (l'identité, les frontières, la sécurité, le rapport environnemental aux écosystèmes, l'argent...), mais bien de cet autre lieu de flottaison qui est à sa mesure, aussi, un « monde », à savoir le corps de l'artiste et nos corps d'amateurs d'art, corps pris dans les rets d'une incertitude à la fois singulière (*moi*, c'est-à-dire « qui ? ») et globale (*notre monde*, c'est-à-dire « quoi ? »).

L'écueil qui guette une esthétique de la sensibilité, on le sait, est la relativité des ressentis et des affects. Le sensible de l'un(e) peut ne pas être celui de l'autre. Si l'on peut

vibrer, ainsi, à la mise en commun de créations signées Arp et Ernesto Neto, se continuant l'une l'autre (dans l'espace du MAC, au 2^e étage), on peut en revanche se montrer plus rétif devant certains rapprochements du genre « heureux selon toi mais niais selon moi ». Le doute, par exemple, est de mise place Antonin-Poncet, dans le vieux Lyon, au regard de la curieuse copule Richard Buckminster Fuller-Céleste Boursier-Mougenot « castée » ici : dans un dôme géodésique, *Rådome* (1957), signé du premier (à qui l'on n'a pas demandé son avis, qu'il aurait fallu aller quérir dans les limbes de la mort), le second a installé *Clinamen v3* (2017), un bassin où l'eau mise en mouvement fait se déplacer des assiettes qui tintent en s'entrechoquant. Ce mariage entre une œuvre qui tutoyait la plus haute utopie (Buckminster Fuller) et une autre qui goûte les sensations de pacotille (Boursier-Mougenot) paraît tenir de l'alliance de la carpe et du lapin, plus que de l'alliage fédérateur. Cette appréciation n'étant, il va de soi, qu'un point de vue esthétique que l'on peut juger critiquable et, en toute légitimité, tenir pour non avenue. Tout dépend en l'occurrence de quoi l'on jouit, ou, pour le dire autrement, dans quel monde à soi l'on flotte. ◀

Paul Ardenne est historien de l'art, écrivain et commissaire d'exposition. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence sur la création moderne et contemporaine : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'art dans son moment politique* (2000), *L'image corps* (2001), *Un art contextuel* (2002), *Art, le présent* (2009), *Cent artistes du street art* (2011), *Heureux, les créateurs ?* (2016)... Dernier ouvrage paru : *Roger-pris-dans-la-terre* (roman, 2017). À paraître : *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène* (essai, éditions Actes Sud, septembre 2018).



> Jorinde Voigt, *The Shift I-VII*, 2017. Photo : courtoisie de l'artiste, de la Biennale de Lyon 2017, Studio Jorinde Voigt, König Galerie. © Blaise Adilon © Adagp