

Biennale de Berlin pour l'art contemporain. Du 5 septembre au 1er novembre 2020

Érika Nimis

Number 116, Winter 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95198ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Nimis, É. (2021). Review of [Biennale de Berlin pour l'art contemporain. Du 5 septembre au 1er novembre 2020]. *Ciel variable*, (116), 81–82.

périlleux. Mais les séries de Bertrand Carrière sont souvent composées de nombreuses images. Alors, l'exercice est exigeant. Or, cette exposition à l'Université de Sherbrooke pige dans deux voies, familières à l'univers du photographe. L'un est davantage personnel, tient de l'album familial et de l'autobiographie. Cela concerne les séries *Les Images-Temps*, *Signes de jour* et *Le capteur*. L'autre touche au second versant de sa pratique. On y retrouve des manifestations de *Dieppe/Caux*, *Après Strand* et *Miroirs acoustiques*. On ne sent guère ce clivage entre les deux moments. Sans doute parce que l'approche est pareillement délicate, que l'artiste se fasse le témoin de lieux marqués par l'histoire ou de moments plus ténus de son intimité et de son entourage immédiat. *Les Images-Temps* forment peut-être le liant par excellence. Les préoccupations de cette série, sur le temps et sur la scansion des images qui cherchent à en reconstituer la trame, suffisent à nous convaincre de la pertinence de montrer de concert ces différents corpus. En chacun de ceux-ci se manifeste, en même temps que l'effort d'arraisonner le temps qui fuit, le travail de la mémoire qui cherche à tout reconstruire pour que rien ne s'évanouisse tout à fait.

En plus, il fallait veiller à un certain équilibre et, ici, le nombre d'images retenues est suffisant pour donner une idée de la trame complète. Aucun des blocs ne vient voler la vedette, même si la taille des impressions de *Miroirs acoustiques* retient l'attention. Devant cette série, on s'interroge sur les masses montrées, dont les tons de gris se perdent dans les alentours et les végétations. Ce sont des constructions paraboliques qui faisaient office de radars sur les côtes britanniques lors des deux guerres mondiales. On plaçait des microphones au point le plus cavé de leur concavité et on pouvait détecter les avions approchant. Certains se trouvent à Dungeness, en face de Dieppe, qui a aussi été un lieu



Vue de l'exposition, Galerie d'art Antoine-Sirois de l'Université de Sherbrooke, 2020, photo : François Lafrance

d'investigation créatrice pour Bertrand Carrière, comme le prouve la série placée devant *Miroirs acoustiques*.

Passons au livre ! Son nombre de pages, ses dimensions générales, sont impressionnants. Ce sont ici trente séries qui sont mises en album, dont certaines ont déjà fait l'objet d'une publication. Il y avait d'ailleurs là un certain danger ! Comme c'est autour de douze livres (plus ou moins, si on compte les ouvrages où d'autres artistes l'accompagnent !) qu'a publié Bertrand Carrière, la répétition était à craindre. Mais non ! On trouve avec intérêt des images connues, familières, jumelées à d'autres qui nous avaient peut-être, à l'époque, moins frappés. Les images qui ont fait l'objet de publications sont sans doute en nombre suffisant pour n'avoir comme

effet que de nous inciter à nous replonger dans les pages de ces dernières.

Le fait de pouvoir apprécier les toutes premières images du photographe, prises alors qu'il était jeune, y est aussi pour quelque chose. Elles accompagnent une confession du photographe, un texte de formation qui évoque un parcours d'artiste déterminé à vivre par et pour l'image. C'est pourquoi on éprouve le sentiment d'avoir entre les mains un ouvrage total, où nous pouvons voir naître une vocation dont on ne peut évidemment douter de la profondeur tant elle a donné lieu à de nombreux et cohérents ensembles d'images. On en ressort convaincu que le photographe est doté d'une soif du regard, comme il l'écrit si bien, reprenant le titre d'un livre de Gilles Mora et John T. Hill ; soif que l'on

comprend insatiable ! On ne peut que s'incliner devant cette soif et suivre, dans leurs considérations, les essayistes qui ont été invités à y trouver sens : Pierre Rannou, Mona Hakim (dont le texte d'entrée est si juste !), Robert Enright. Le livre, grâce à eux aussi, parvient à donner un sens à cette soif.

—
Sylvain Campeau collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais *Chambres obscures : photographie et installation*, *Chantiers de l'image et Imago Lexis*, de même que de sept recueils de poésie. Il a aussi dirigé des ouvrages collectifs, tant en arts visuels qu'en littérature. En tant que commissaire, il a réalisé une quarantaine d'expositions.

Biennale de Berlin pour l'art contemporain

Du 5 septembre au 1^{er} novembre 2020

Avant qu'une seconde vague ne balaye toute l'Europe début novembre, les milieux artistiques ont connu un répit estival permettant à certaines capitales comme Berlin de vivre une véritable rentrée culturelle. La photographie était au rendez-vous, y compris pendant l'événement Berlin Art Week, alors que la foire Positions, logée dans les anciens hangars de l'aéroport de Tempelhof, la mettait à l'honneur. La galerie C/O Berlin présentait une rétrospective de l'œuvre argentine noir et blanc d'Harald Hauswald, chroniqueur du

vrai visage du régime est-allemand. La Fondation Reinbeckhallen proposait, quant à elle, *Berlin, 1945–2000: A Photographic Subject* avec plus de 200 œuvres de 23 artistes, parmi lesquels Sibylle Bergemann, cofondatrice de la mythique agence Ostkreuz, Arno Fischer, son célèbre époux, mais aussi Nan Goldin, Will McBride ou encore les excellentes photographes allemandes Evelyn Richter et Maria Sewcz. Le Martin-Gropius-Bau offrait aussi une très belle programmation avec l'exposition *There's No Such Thing as Solid Ground* d'Otobong Nkanga.

Les questions soulevées par l'artiste d'origine nigériane avec une installation composée de plantes et de leurs images imprimées faisaient écho aux thématiques de la Biennale de Berlin, l'autre événement phare de la rentrée culturelle.

Le quatuor de commissaires de cette 11^e édition (María Berríos, Renata Cervetto, Lisette Lagnado et Agustín Pérez Rubio) a amené un dialogue ouvert avec la ville de Berlin et ses milieux artistiques. Il a proposé une série d'événements (expositions, discussions, ateliers) appelés « expériences », en



Cian Dayrit, *Anatomy of Aggression I*, 2020, techniques mixtes sur textile / mixed media on textile, photo : Mathias Völzke



Harald Hauswald, *Manifestation du 1^{er} mai 1987 sur l'Alexander Platz, Berlin*

référence à l'œuvre avant-gardiste et prolifique du Brésilien Flávio de Carvalho (1899–1973), fil conducteur de cette biennale-manifeste qui a débouché sur un « épilogue », c'est-à-dire la présentation finale d'œuvres conçues et choisies au terme d'un long processus. D'une durée plus courte en raison de la pandémie, l'épilogue intitulé *The crack begins within* citait un recueil de la poétesse Iman Mersal où elle explore la maternité comme une métaphore du monde humain et de sa violence intrinsèque. Au final, quelque 260 œuvres de plus de 70 artistes et collectifs du monde entier se sont donné la réplique lors de la biennale berlinoise.

À l'instar de Carvalho dont les peintures, écrits et performances ont dialogué avec les artistes de la Biennale, la programmation mettait de l'avant des œuvres le plus souvent collectives et performatives, portées par des voix majoritairement féminines, issues de minorités. Quatre lieux déclinaient chacun un chapitre de l'épilogue : des « archives vivantes » à l'ExRotaprint, une « vitrine pour les corps dissidents » à la daadgalerie, une « Antichurch » à l'Institut d'art contemporain KW et un « musée inversé » au Gropius-Bau. La Biennale offrait ainsi des pistes pour lutter joyeusement, depuis les marges et à travers des initiatives artistiques d'inspiration queer, contre le capitalisme extractiviste et toutes ses dérives. De nombreux artistes présentés ont choisi la performance comme espace de discussion et de résistance, tel Maximiliano Mamaní, alias Bartolina Xixa, *drag queen* aymara originaire des Andes argentines. La vidéo *Ramita Seca, La Colonialidad Permanente* (2019) montre la chorégraphie que Mamaní performe au milieu d'une décharge à ciel ouvert, sur un hymne militant signé Aldana

Bello, pour fustiger le capitalisme écocide en Amérique latine.

En ouverture du musée inversé au Gropius-Bau, *The Museum of Ostracism* (2018) de la Péruvienne Sandra Gamarra Heshiki déployait des figurines des périodes inca et pré-inca, peintes sur des feuilles de plexiglas de façon hyper-réaliste, comme s'il s'agissait de copies, marquées au dos des termes péjoratifs « nativo » ou « primitivo ». À l'autre bout du parcours, une réponse émouvante à cette installation attendait le public avec une salle dédiée au Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Santiago du Chili, créé avant le coup d'État de 1973 et aujourd'hui l'une des plus importantes collections d'art moderne et contemporain d'Amérique latine.

Dans la même veine que Gamarra, l'artiste afro-descendante Deanna Bowen (objet actuellement d'une

exposition en circulation au Canada) est partie du scénario d'une pièce de théâtre de 1919, *The God of Gods* de Carroll Aikins, mettant en scène des personnages autochtones caricaturaux joués à l'origine par des acteurs blancs. Dans l'installation *The God of Gods: A Canadian Play* (2019–2020), Bowen utilise des images et des documents d'archives pour mettre à jour les réseaux qui, dans le monde politique et artistique canadien, ont usé de leur influence pour maintenir la suprématie blanche au Canada.

L'artiste philippin Cian Dayrit, quant à lui, interroge l'héritage colonial de son pays soumis à un régime militariste violent envers les communautés paysannes et indigènes. Réalisées à partir de photographies et de cartes, ses tapisseries, magnifiquement brodées, puisent dans l'imagerie spirituelle et révolutionnaire du *Anting-anting*, une sorte d'amulette

populaire philippine, et contiennent, pour certaines, des codes QR qui redirigent vers des pages d'information sur la situation tendue aux Philippines, entre la campagne anti-drogue sanglante menée par le gouvernement et la menace militaire chinoise.

Enfin, dans l'installation *Null-Defizit (in Ablehnung)* (2020), Aykan Safoğlu revient sur son adolescence et son éducation au lycée public germanoturc İstanbul Erkek Lisesi, connu sous le nom de lycée de garçons d'Istanbul, l'un des plus anciens et des plus réputés de Turquie. Dans ce tissage de bandes photographiques se déployant dans un mouvement ondulé sur des grilles métalliques, Safoğlu, tout en revisitant de manière critique son éducation allemande, a voulu imbriquer son histoire familiale complexe dans la grande histoire, en particulier l'intérêt colonial que l'Allemagne portait à l'Empire ottoman au tournant du 20^e siècle.

Au final, cet épilogue berlinois aura été, pour reprendre un extrait de la déclaration d'intention des commissaires de la Biennale, « un exercice de reconnaissance mutuelle, une reconnaissance des fissures du système, de celles et ceux qui sont brisés par lui et de leurs luttes. Au fur et à mesure que se fissurera la politique de cloisonnement, l'art ne disparaîtra pas dans le néant, mais coulera dans tout ».

Photographe et historienne de l'Afrique, **Érika Nimis** enseigne au Département d'histoire de l'art de l'UQAM. Elle est l'auteure de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest, dont celui tiré de sa thèse, *Photographies d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba* (Paris, Karthala, 2005). Elle collabore activement à plusieurs revues et a fondé, avec Marian Nur Goni, un blogue dédié à la photographie en Afrique.



Vue de l'installation *Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, Berlin Biennale, 2020, photo : Mathias Völzke