

56^e édition de la Biennale de Venise : No future

Bénédicte Ramade

Numéro 111, automne 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/78809ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

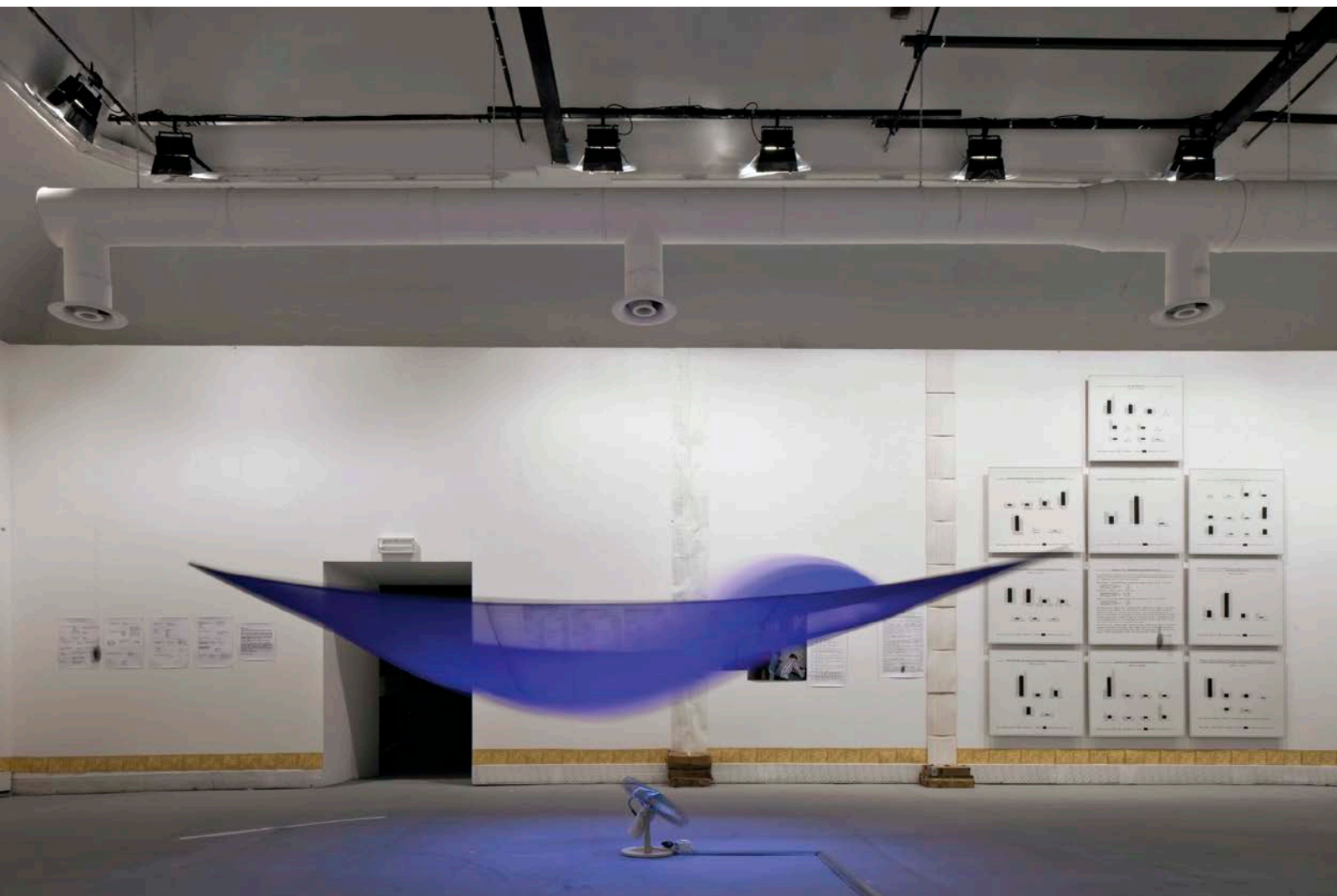
0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ramade, B. (2015). Compte rendu de [56^e édition de la Biennale de Venise : No future]. *Espace*, (111), 101–103.



56^e édition de la Biennale de Venise : No future

Bénédicte Ramade

PAVILLON CENTRAL (GIARDINI)

9 MAI –

22 NOVEMBRE 2015

Que peut bien prédire la Biennale de Venise pour sa 56^e édition avec un titre comme *All the World's Futures* ? Avec pareille invite, on pouvait s'attendre à voir exposer de multiples futurs, mais dans les faits, ce sont les leçons de l'histoire et le passé qui accompagnent les pas hésitants des visiteurs de cette édition sans lustre à la scénographie inutilement compliquée, comme si le labyrinthe était la seule possibilité de traduire physiquement la complexité du présent. La proposition

d'Okwui Enwezor est d'autant plus décevante que le commissaire s'efface à l'excès, n'accordant qu'un mince préambule dans le guide comme aux entrées de l'Arsenal et du pavillon central, aucune médiation aux visiteurs, laissant ceux-ci tricoter leur propre récit. Un retrait qui réduit la fonction curatoriale à un simple échantillonnage exposé sans prise de risque en une succession de monographies dont la pertinence est plus ou moins évidente.

Dans l'ancien pavillon italien des Giardini, l'expérience revendiquée de « Parlement des formes » achoppe tant la galerie d'individualités plastiques ne bâtit aucune communauté : chacun soliloque dans sa salle, comme un aveu d'échec alors même qu'Enwezor entendait organiser sa pensée suivant trois filtres entrecroisés. « The Garden of Disorder », « Liveness : on Epic Duration » et « Reading Capital » se devinent trop rarement au fil d'une visite souvent laborieuse tant le niveau des œuvres n'est pas à la hauteur. De ce premier ensemble d'expositions au parcours inutilement alambiqué, ressortent quelques rencontres comme celle avec Elena Damiani, artiste trentenaire née au Pérou dont les sculptures associent marbre de Breccia, cuivre et fer pour composer des géologies aux formes pures. Modernisme et temps

immémoriaux de la pierre se rencontrent dans cette œuvre qui convoque Borges, une des rares découvertes du parcours, tant le poids des « historiques » écrase l'affaire.

La pertinence d'une salle dévolue à des projets anciens d'Hans Haacke – par ailleurs très intéressante – reste, à ce titre, à démontrer au-delà de l'indéniable intelligence de l'artiste. Il s'y lira en filigrane une nostalgie du commissaire pour un temps où un artiste analysait avec acuité autant la constitution du monde de l'art que l'état du monde politique, et un aveu d'impuissance de l'actuelle scène artistique à ébranler les convenances. Ce sont chez les « sages » comme Haacke ou l'italien Fabio Mauri que se lit donc une foi dans le politique bien plus valable et profonde que les navrants *Nymphéas* de coutelas et sabres disposés dans l'espace introductif à l'Arsenal par Adel Abdessemed, arrangements binaires articulés à des œuvres en néon de Bruce Nauman, devenues alibis décoratifs.

L'intention d'Enwezor n'est jamais claire entre ces choix presque risibles et d'autres, redoutablement précis. Ainsi, Jeremy Deller, dans une extrémité du pavillon central, présente à la fois des cartes de visite photographiques prises en 1865 dans une mine de fer de Galles du Sud montrant des travailleuses hébétées de fatigue et le modèle de manchette électronique WT4000 de Motorola qui surveille la productivité des employés d'Amazon. Une bannière brodée d'un « Today You Have a Day Off » couronne cette pièce d'une perspicacité brillante sur le monde du travail et les codes du libéralisme. Là où Enwezor réclame la nécessité de relire le *Capital* de Marx, certains artistes, à l'instar de Deller, s'en emparent avec nuances. Mika Rottenberg, dans ses vidéos grand-guignol, suit précisément ces traces, mettant en scène dans une logique de production à la chaîne poussée à l'absurde et émaillée d'une esthétique outrancière, la fabrique peu ragoûtante des perles de culture (NoNoseKnow, 2015). Quant à la photographe américaine Taryn Simon, son *Paperwork and the Will of Capital* (2015) associe habilement l'histoire des traités internationaux et les échanges protocolaires de bouquets, le marché globalisé de la fleur et centralisé aux Pays-Bas, à l'art de la nature morte et des herbiers.

Enfin, au détour d'une sortie dans les allées extérieures de l'Arsenal, apparaît l'œuvre performative de Tania Bruguera, comme un écho à son astreinte à résidence ordonnée par le régime cubain, dont la détente n'est que diplomatique. Dans *Untitled*, réalisée la première fois en 2000, lors de la 7^e Biennale de La Havane, Bruguera livrait sa vision du contrôle répressif de Cuba. Dans une salle voûtée au sol recouvert de résidus de canne à sucre (revêtement bruyant et instable) et plongée dans l'obscurité, se détache d'abord une projection de format modeste montrant le leader Maximo conversant avec des journalistes. Puis progressivement, l'attention est attirée par l'attitude d'une silhouette masculine. L'homme, qui s'avère nu à mesure que l'acuité visuelle s'acclimate aux conditions, se frotte, se donne des claques, s'accroupit dans une attitude de soumission. Pas un mot ne sera prononcé. D'autres silhouettes se détachent et observent le spectateur dans une confrontation sous tension au fond de laquelle Castro continue, avec le charme des dictateurs, son opération médiatique de persuasion.

En dehors de telles rencontres, la visite est empreinte d'une réticence désagréable à expliquer les présences, les propos, les intentions. Et à trop laisser le champ libre à l'interprétation, il peut tout simplement ne rien se passer. Le pavillon international des jardins s'est élaboré autour d'une agora censée bouillonner de présences performatives, de projections, d'une authenticité incarnée comme forme de vérité. En lieu et faits, la salle et sa tribune semblent dilettantes tant elles sont désertées, et le spectateur de se sentir en retard ou en avance au fil d'une programmation dont la cohérence peine à s'affirmer depuis une description polyphonique d'images manquantes (sous la direction du duo libanais Joreige/Hadjithomas) à la lecture du *Capital* de Marx, sous la férule d'Isaac Julien.

Qu'attend-on finalement de cette biennale ? Une radiographie du monde de l'art actuel, un état du monde comme il va, un condensé, un guide, une vision prescriptive et novatrice ? Tout le problème vient ici de la prétention du titre à postuler des futurs dont aucun n'est vraiment perceptible. En revanche règne un présent inquiet, sans futurisme ni fantasma, hanté par le passé et rongé par une culpabilité prégnante, qui déploie ses formes multiples, comme indécises ou désorientées. Et le désir que cela s'arrête, vite.

Bénédicte Ramade a consacré son doctorat à la proposition d'une réhabilitation critique de l'Art écologique américain et consacre ses nouvelles recherches aux croisements entre éthique du *care* et pratiques artistiques environnementales. Elle prépare actuellement une exposition sur le changement climatique dans l'ère Anthropocène pour le Ryerson Image Centre de Toronto (*The Climate Conundrum*, septembre 2016) après avoir consacré deux commissariats et leur publication aux phénomènes d'artificialisation de la nature (*Acclimatation*, Villa Arson, 2008-2009) et de recyclage (*Rehab*, Fondation EDF, Paris, 2010-2011). Critique d'art et d'exposition depuis quinze ans en France puis au Québec, elle enseigne l'histoire de l'art à l'UQAM et à l'Université de Montréal.

23

