

Je me souviens...

Biennale de Venise, novembre 2013

Jean-Michel Saussois
Sociologue

On entend souvent dire que la culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié. J'ai essayé alors de me demander ce qui restait d'une Biennale d'art contemporain en ayant passé deux jours à Venise en novembre 2013. Sans tricher¹, j'ai essayé de sauvegarder par écrit, un mois après, quelques traces encore actives dans ma mémoire. Cette année je me prêterai au même exercice mais je n'attendrai pas un mois, l'exercice est trop douloureux...

1. Seules la présente note et les références bibliographiques, en fin d'article, ont été rajoutées après coup.

Pavillon de la Grèce (*Role of money ownership*)

Trois écrans dans trois salles. Trois écrans qui racontent trois histoires : l'artiste demande au spectateur de faire le lien entre ces trois histoires qui peuvent, d'ailleurs, se voir sans ordre prédéfini.

Écran 1

Une femme sexagénaire élégante, visiblement d'apparence bourgeoise comme l'appartement dans lequel elle vit, est en train de confectionner avec grande minutie non pas des cocottes en papier mais des fleurs avec du papier mais pas n'importe quel papier ; je découvre rapidement qu'il s'agit de billets de banque, des billets de banque de cinq cents euros pour être précis, ces billets qui sont dans les malles des voyageurs entre Genève et Paris ou dans les valises des porteurs d'argent sale. Dans l'appartement, rien n'est sale, tous les meubles cossus sont à leur place, des gros plans sur des statuettes montrent le goût sûr de la dame pour l'art et nous sommes témoin d'un entretien téléphonique avec une personne dont nous comprenons qu'il s'agit d'un gérant de galerie ; la galerie lui indique que ce qu'elle a commandé est prêt ; nous sommes dans un appartement de la haute bourgeoisie grecque qui a su faire fortune apparemment du temps des colonels et qui n'a pas connu la crise. La crise ne semble pas atteindre cette femme qui prend tout son temps pour faire un bouquet de fleurs en papier, des fleurs qu'elle met dans un vase en cristal. Le temps n'a rien à voir avec l'argent. *Time is not money*. Le bouquet de billets est un bouquet de fleurs et donc les fleurs se fanent et doivent être remplacées par des fleurs fraîches ; ce qu'elle fait avec soin d'ailleurs. Le spectateur voit alors la femme mettre dans un sac en plastique les fleurs fanées qu'elle retire d'un vase. Les dizaines de billets de cinq cents euros termineront donc leur vie dans une grande poubelle que l'on voit au pied de son immeuble.

Écran 2

Un champ de gravats dans un lieu indéterminé mais en ruine ; deux hommes, un blanc et un noir, essaient de trier du chaos les pépites qui ont de la valeur à leurs yeux ; les deux se précipitent en même temps sur un bout de tuyau en plomb, le blanc aura le dernier mot. L'homme noir sort de ce lieu improbable en tirant une charrette brinquebalante, entassement d'objets les plus hétéroclites mais triés avec soin quand même pour leur valeur supposée. Cet homme s'arrête devant une poubelle et se met à fouiller à tout hasard. Le spectateur comprend vite qu'il s'agit de la poubelle de l'immeuble de la dame et sait ce que l'homme noir va découvrir ; après un temps de fouille minutieuse, il tombe sur le bouquet de fleurs qu'il identifie assez vite comme des billets de cinq cents euros. L'homme laisse alors sa charrette sur-le-champ et se met à courir à grandes enjambées en empochant la magot et en vérifiant que personne ne l'a vu.

Écran 3

La scène se passe dans un superbe appartement à Athènes avec vue sur le Parthénon. Un homme jeune, la trentaine, est au bout du fil avec un interlocuteur, en fait une femme tenant une galerie manifestement. Le spectateur se trouve devant un artiste aux allures d'homme d'affaires. Il réalise alors que ce dernier discute avec une galerie allemande, de Stuttgart peut-être, ou d'ailleurs, à laquelle l'artiste doit fournir des pièces pour sa prochaine exposition. La discussion est en anglais, la langue de la mondialisation. L'homme doit « délivrer », *to deliver* verbe clef dans le langage du business. Entendre « *this guy does not deliver* » est une condamnation à mort ! À la recherche d'inspiration, on le voit sortir de son appartement avec son appareil photo et déambuler dans les rues d'Athènes, photographiant tout ce qui bouge. Les graffitis sont photographiés avec énergie. Tout d'un coup, l'artiste tombe sur la charrette de l'homme noir et le spectateur comprend alors que cette charrette deviendra l'objet à exposer dans la galerie. L'homme saisit la charrette, assez content de sa trouvaille. La commande va pouvoir être honorée et certainement à un fort bon prix. La bourgeoise grecque du premier écran sera peut-être l'acheteuse puisqu'on se rappelle la conversation indiquant que la pièce commandée est prête. Boucle bouclée.

Que nous dit l'artiste ? Dans ce pays perçu comme le berceau de l'Europe mais miné par la crise liée à un euro trop fort par rapport à la structure économique, l'argent est en train de faire exploser la société grecque. Pour ceux qui ont de l'argent, *money is not an issue* et on pourrait même dire en regardant cette femme que les billets de banque ne font pas son bonheur ; ces billets, elle ne les voit pas comme des billets qui représentent une valeur. Tout montre dans son appartement qu'elle recherche la tranquillité et la paix pour une fin de vie tranquille et que la course à l'argent ne l'intéresse pas. La métaphore du bouquet exprime finalement le mépris pour l'argent. Le temps pour elle n'est pas de l'argent et elle met d'ailleurs beaucoup de temps à plier billet sur billet.

Rien à voir avec ce jeune artiste entrepreneur ; pour lui, le temps est de l'argent, c'est un artiste inscrit dans le temps de la mondialisation, il signe des contrats à terme avec des galeries et il doit assurer une production. Des artistes comme Damien Hirst ou Jeff Koons sont implicitement visés dans cette histoire. Si une charrette est sans valeur aux yeux de celui pour lequel des billets d'euros constituent une chance de survie, rien de tel pour qui se rue vers l'art. Pour le jeune artiste grec qui a compris ce que signifie l'opportunisme sur le marché de l'art, la charrette sera au contraire monnayable. La

force de l'artiste est de nous dire tout cela et de nous faire découvrir ce qui lie ses trois histoires : leur point de raccordement est l'argent. Échanger de l'argent contre de l'argent, cette « *putain universelle* » pour citer Shakespeare, une façon de dire que seul l'argent est capable d'effacer le lien émotionnel par son seul pouvoir d'abstraction.

Alfredo Jaar (*Venezia, Venezia*)

Lors des analyses comparatives, un sociologue comme Ulrich Beck (2001/1986) bien connu pour ses écrits sur la place du risque dans nos sociétés modernes, parle du risque d'une méthodologie nationaliste. Que faut-il comprendre par-là ? Dans une comparaison par exemple entre la France et l'Allemagne, on va comparer effectivement deux entités perçues comme homogènes et bien sûr la conclusion du chercheur risque de conduire à un savant équilibre entre ce qui se rapproche et ce qui s'éloigne des deux pays, les fameux points communs et les différences. C'est aussi le vieux débat qui a toujours traversé la sociologie entre les culturalistes et les structuralistes. La culture nationale contre la structuration a-culturelle. Il n'y a pas si longtemps, la bataille faisait rage en France entre les sociologues et les culturalistes sur précisément une comparaison France-Allemagne dans le domaine des entreprises et plus largement dans le domaine de l'éducation et de la formation (Maurice *et al.*, 1982). De cette bataille est né un courant, l'école dite d'Aix-en-Provence, avec comme chef de file le sociologue Marc Maurice, opposé vivement à Philippe d'Iribarne (Maurice *et al.*, 1992). Ces temps belliqueux sont aujourd'hui révolus, et aucun jeune chercheur ne se risquerait à déterrer la hache de guerre dans la mesure où l'État-nation est un concept en crise ; cette visite au pavillon chilien m'a fait repenser aux dérives de la méthodologie nationaliste. Je ne parlerais pas alors de nationalisme méthodologique mais de nationalisme artistique et c'est à un artiste chilien que je dois cette hypothèse risquée.

La maquette présentée dans le pavillon chilien est en effet une critique du nationalisme artistique. L'hymne de l'État-nation remonte loin dans le temps, puisqu'il faut revenir au traité de Westphalie, c'est-à-dire ce moment décisif où la souveraineté d'un État sur un territoire s'affirme en Europe. Ce mouvement se fait au détriment de l'empire et de la papauté. C'est donc bel et bien de nationalisme dont nous parle l'œuvre de Alfredo Jaar, artiste chilien vivant aux États-Unis, un artiste sans territoire, sans domicile fixe. Un artiste cosmopolite en quelque sorte. Il se saisit de l'espace consacré à la Biennale de Venise pour en faire une critique forte de la topologie des jardins. Là où le visiteur voit des bâtiments avec un nom de pays comme dans n'importe quel parc des expositions, l'artiste y voit toute autre chose : l'inscription d'un pouvoir de domination. Le pavillon allemand fait face au pavillon français. L'architecture parle d'elle-même : bâtiment aux allures des architectures nazies de Speer pour le pavillon allemand et bâtiment plus en courbe pour le pavillon français, le pavillon anglais, étant à égale distance entre les deux qui se font face. Ce sont les puissances coloniales européennes qui occupent les jardins et la petite Belgique tient également son rang avec un bâtiment qui est là pour nous rappeler le rôle qu'elle a joué au



*Composition abstraite,
Serge Poliakoff (1966)*

Congo. Ce classement du lieu par nation renvoie à un nationalisme artistique puisque les pavillons nationaux vont exposer leurs artistes nationaux. Comme les artistes sont exposés, l'État doit les défendre. Les artistes français dans le pavillon français ?



*Composition rose,
Serge Poliakoff
(1955)*

Rien de plus normal, et cela depuis le début de la Biennale de Venise. C'est précisément ce constat « apparemment normal » qui servira de point de départ à l'artiste Alfredo Jaar. La normalité du nationalisme.

Donc que fait l'artiste ? Il reconstruit une maquette de tous les bâtiments de la Biennale de Venise. Le spectateur, après avoir monté quelques marches, la regarde comme il le ferait pour n'importe quelle exposition de maquettes de concours et puis, après quelques minutes où rien ne se passe, lentement mais sûrement, cette maquette est envahie par de l'eau, une eau noire qui vient tout submerger. Ce n'est pas l'eau qui risque à tout moment d'envahir Venise, mais une eau qui engloutit tous ces pavillons nationaux.

Métaphore de la disparition des grandes puissances nationales dans leur capacité à affirmer un goût artistique national ? Certainement. À l'heure de la mondialisation, que signifient, semble nous dire l'artiste, ces regroupements d'artistes par leur pavillon d'appartenance ? L'art n'échappe-t-il pas à l'identité nationale par son universalité ? Comme si

les pavillons français et allemands avaient entendu la question, cette Biennale 2013 a été l'occasion d'une invitation croisée entre France et Allemagne : le pavillon français est allemand et le pavillon allemand est français, histoire de tordre le cou à l'art revendiquant l'appartenance à une nation, le pavillon allemand va encore plus loin puisqu'aucun artiste allemand n'y est représenté. L'entrée est l'œuvre de l'artiste Ai Weiwei, sculpture vivante de tabourets enchevêtrés dans l'espace. Comme si la critique d'Alfredo Jaar avait déjà été absorbée par les responsables des politiques culturelles nationales.

Charles Ray (*Fall '91 the Freudian Big Lady*)

Du couloir de la grande halle centrale au milieu des pavillons nationaux, vous ne pouvez pas ne pas voir une grande statue de type Musée Grévin avec une tête blonde qui dépasse de celle des visiteurs groupés autour d'elle. Vous voyez, sans la distinguer précisément, une femme visiblement blonde vêtue d'un tailleur bleu. Vous vous approchez alors un peu intrigué, car le mannequin est encerclé par des visiteurs tout aussi curieux. Par la hauteur d'abord, un mannequin de trois ou quatre mètres de haut au moins, rien à voir avec les marionnettes à visage humain que l'on peut voir lors de défilés dans les villes du Nord de la France ou du Sud de la Belgique. L'exécution est parfaite, avec une tête en cire, et le mannequin est habillé d'une jupe et d'une veste de couleur bleue, celle utilisée par les peintres italiens pour le manteau de la Vierge. En fait, ce mannequin que l'on pourrait voir dans les grands magasins au rayon femme ne ressemble pourtant pas à un mannequin. Il en a l'apparence mais n'en est pas un. La hauteur étonne, les têtes des visiteurs n'atteignent que le niveau

de ses bras, le sourire ambigu du visage surprend aussi, la manière dont les mains sont tournées vers le public également. En fait le titre proposé par Charles Ray, *Fall '91*, met la puce à l'oreille du visiteur, cela veut dire collection, collection d'automne. C'est un mannequin de grand magasin pas comme les autres. L'artiste nous met un peu sur la piste ou il essaie du moins de nous y mettre. Il veut nous dire qu'il s'agit de la sainte en bleu, la sainte de la grande consommation. L'artiste, lui, nous parle de *Freudian Big Lady*, allez savoir pourquoi.

Maria Lessing

Le choc visuel a été violent et les images restent. L'artiste parle de *body awareness painting*, ce qui semble vouloir dire que, née en 1919, elle prend son corps comme un objet de peinture mais pas exactement à la manière d'un autoportrait comme aiment le faire de nombreux peintres. Elle s'intéresse à la dégradation de son corps de femme, pas à sa mutilation comme le ferait Orlan. Elle-même consciente de la lente dégradation du corps que sa peinture donne à voir, comme on disait en 1968, elle veut rendre celle-ci publique. Elle semble nous dire : je sais que je sais et vous le savez aussi. Le corps nu est peint sans complaisance et la main droite pointe un revolver sur le spectateur tandis que sa main gauche pointe un revolver sur sa propre tempe et le tableau s'intitule *du oder ich? ou you or me?* La réponse est nous. Elle veut nous tuer avec ses yeux revolver. On a l'impression que l'arme est d'avantage prête à tirer sur celui qui regarde que sur la tempe de l'artiste. Les peintures de Maria Lessing ne peuvent laisser indifférent, même si (et peut-être parce que) la provocation est délibérée. Ce n'est pas le message gaullien – le fameux : « *la vieillesse est un naufrage* » – qu'il faut retenir, mais plutôt une sorte de recherche minutieuse et un peu morbide sur la lente décomposition du corps, un corps qui reste toutefois vital. Une peinture montre d'ailleurs le corps de l'artiste dansant avec un squelette joyeux. Une danse macabre certes, mais joyeuse. Maria Lessing ne s'intéresse ni au visage, ni aux détails, elle surligne seulement à coups de couleur rouge, bleue, verte, et les petits yeux verts sont là pour vous regarder malicieusement. Elle a des yeux revolver, elle a le regard qui tue.

Jimmie Durham (*Jesus. Es geht um die Wurst – Jesus. It is about the sausage*)

Une sculpture pour le moins étrange, et qui elle non plus ne peut vous laisser indifférent, porte un titre étrange, mêlant Jésus à une histoire de saucisse (*Wurst* en allemand), ce qui renvoie à l'archétype de la cuisine allemande. La sculpture est en bois, du matériau pauvre, la cuisse de la jambe gauche se fond dans un bras de brancard et le bout de jambe pend en l'air sans pied apparent, ce qui n'est pas le cas de la jambe droite ; ce n'est d'ailleurs pas une jambe mais une esquisse de jambe, un bout de bois – rien n'est sculpté en fait – ; le torse peint en noir de goudron est assis sur le brancard, la main gauche tient une image pieuse et la main droite est tournée vers le ciel et puis dans ce visage de borgne, il y a cet œil en pierre qui vous scrute. « *L'œil était dans la tombe et regardait Caïn* », disait Victor Hugo. Mais où est donc la saucisse et pourquoi en faire une histoire ? On voit alors un petit bout de bois, sexe peint en rouge qui pointe. Et Jésus là-dedans ? L'artiste a visiblement de l'humour et sait jouer au naïf : la sculpture est fragile, insolite, dérangeante mais en même temps il y a quelque chose de religieux là-dedans. Et nul besoin de recourir à Jésus.

Patrick van Caeckenbergh (*old trees*)

Vu de loin, on dirait des photographies d'arbres comme on en voit souvent sous l'œil de grands photographes et vu de près on s'aperçoit qu'il s'agit en fait de dessins. Des dizaines de dessins en noir et blanc. On sait bien que les troncs d'arbres ont toujours inspiré les artistes, que l'arbre parle, souffre, pleure, qu'il a une âme. On sait tout cela lorsque l'on aime les arbres, qu'on les regarde pousser, qu'on observe les racines des mélèzes qui s'encastrant dans un rocher de montagne. Pourtant, les dessins de Patrick van Caeckenbergh font oublier tout ce que l'on connaît des arbres et Dieu sait si la connaissance ne manque pas. La minutie du trait, la précision du crayon est telle que l'on oublie tout ce que l'on savait et ressentait face à une racine, à un tronc d'arbre. On regarde modestement le travail d'un grand artiste.

Ellen Altfest (*male nudes*)

Ellen Altfest est une jeune peintre américaine qui nous dit qu'elle travaille huit heures par jour pour peindre un tableau et cela pendant 3 à 15 mois. Apprendre cela ne nous dit rien sur le résultat, sinon que nous sommes en face d'un peintre très travailleur. Mais la question n'est pas là, seul le résultat compte et il est impressionnant. Une femme peint des hommes nus, ce qui n'est pas si fréquent. Les poils des aisselles sont peints avec une très grande minutie, comme si les aisselles étaient transformées en pierres griffées par l'érosion, les poils deviennent des griffes sur de la pierre. Ces nus d'hommes peints par une femme ne sont pas des nus de femmes peints par un homme : nulle pause lascive d'une femme nue sur une méridienne, ni ouverture touffue largement offerte. Plutôt des cadrages serrés sur un morceau de poitrine poilue ou sur la raie des fesses s'échappant d'un pantalon mal enfourné.

Berlinde de Bruyckere (*kreupelhout – cripplewood*)

Se souvenir du travail de Berlinde de Bruyckere n'est pas trop difficile tellement son œuvre la distingue : impossible de ne pas associer son travail à son nom, un peu comme Picasso. Qui pourrait ne pas se souvenir d'une tête dessinée par Picasso ? Là ce ne sont pas des têtes dont on se souvient en prononçant les mots Berlinde de Bruyckere avec l'accent flamand, en roulant les « r », mais d'étranges carcasses d'animaux qui n'en sont pas, des corps tordus sans tête, pliés et dépliés. La matière employée pour les sculptures est également étrange : cire, graisse ? On ne sait pas très bien et on n'a pas envie de savoir. Les corps, ni hommes ni bêtes, sont comme pendus à des crocs de boucher imaginaires. Un cheval qui ressemble à un cheval, mais n'en est pas un, est empalé. Bref, rien qu'à l'évocation de Berlinde de Bruyckere, prononcé à la flamande ou à la française, les sculptures apparaissent immédiatement à la mémoire, rançon du succès de l'artiste.

À Venise, dans le pavillon de la Belgique, ce qui reste de son travail est finalement plus difficile à saisir un mois après. D'abord le spectateur est plongé dans le noir, et le passage de la lumière à l'ombre est ce dont je me souviens, un peu comme dans une arène de corrida où les places au soleil (*sol*) sont beaucoup moins chères que les places à l'ombre (*sombra*). Il faut du temps pour s'habituer à l'ombre d'autant plus que ce jour-là le soleil de novembre était de la partie et faisait l'éblouissant. On a le sentiment alors de rentrer dans une église et l'artiste nous demande de faire un effort de recueillement, elle nous demande de nous asseoir pour regarder son œuvre. Prendre du temps, son temps.

On comprend bien qu'il ne s'agit ni d'un corps humain ni d'un squelette de cheval ou de bœuf. On voit quelque chose allongé sur un lit de coussins avec une couleur rouge qui rappelle peut être le rouge des peintres de Venise, pourquoi pas. Ce qui me reste, c'est l'émotion de rentrer dans un espace sombre et de voir là, étendu, un corps qui n'en est pas un. On devine peu à peu un arbre, en fait, ou plutôt un tronc d'arbre avec ses ramifications. Pas un tronc d'arbre évidé, tel qu'aurait pu le faire un artiste comme Penone, mais un tronc qui a des allures de corps avec l'apparence de la chair. Le tronc d'arbre est parmi des branches ramifiées qui ont l'air blessées, rafistolées par des pansements dérisoires. Ce que l'on retient finalement, c'est un sentiment de sacré, le titre ayant aussi une capacité évocatrice : *cripplewood*, bois handicapé ou mieux bois avec des béquilles. En écrivant le mot béquille, je pense tout d'un coup à ce courrier qu'une ONG, Handicap International, envoyait pour se procurer des appareils pour équiper les jambes des enfants victimes de bombes à fragmentation. L'amateur d'art redevient pour un temps professeur de gestion. Une petite béquille en bois était collée en haut et à gauche de la lettre, une lettre fort bien écrite qui demandait une aide financière. Était demandé surtout de ne pas rompre la chaîne de solidarité en envoyant cette lettre à trois personnes de confiance à même de répondre favorablement et surtout soucieuses de ne pas rompre la chaîne en envoyant, etc. Plus tard, on découvrira que cette lettre servait à construire un réseau réputationnel considéré comme fiable et marchandisable. Retour à l'art.

Petite conclusion

Ce petit exercice de rafraîchissement de la mémoire permet de se rendre compte que ce qu'on se rappelle le mieux est ce sur quoi on est en train de réfléchir. Ce n'est pas hasard si le film grec m'a le plus marqué, en plein débat sur la crise, et s'il est resté dans ma mémoire, de même que le travail de Jaar, comme une métaphore de la marchandisation des émotions. Comme le dit mon collègue et ami Romain Laufer, on ne peut voir Dieu que si l'on chausse les lunettes de la religion. Je vois l'art avec mes lunettes de sociologue et du coup je vois de la sociologie dans l'art ■

Références

- Beck Ulrich (2001/1986) *La Société du risque : Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier [trad. franç. de *Risikogesellschaft*, Berlin, Suhrkamp].
- Maurice Marc, Sellier François & Sylvestre Jean-Jacques (1982) *Politique d'éducation et organisation industrielle en France et en Allemagne : essai d'analyse sociétale*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Maurice Marc, Sellier François & Sylvestre Jean-Jacques (1992) "Analyse sociétale et cultures nationales : réponse à Philippe d'Iribarne", *Revue Française de Sociologie*, vol. 33, n° 1, pp. 75-86.



Composition, Serge Poliakoff (1950)