

David Krasovec

La basilique San Pietro di Castello, antichambre de la Biennale de Venice

Abstract: This essay on the 56th Venice Biennale examines the problem of technical know-how and the creation of artists. These problems are not new. Therefore, in the church San Pietro di Castello, we find some answers to these questions. We also discover beautiful works, including a painting by Francesco Solimena, or intriguing frescoes, those of Girolamo Pellegrini. All the artists, antique or contemporary, are questioning the theme of death, recurring motif in the Biennale.

Key words: Venice, 56th Venice Biennale, contemporary art, San Pietro di Castello, Girolamo Pellegrini, Francesco Solimena

Аннотация: В статье, посвященной 56-й Венецианской биеннале, рассматривается проблема технического знания и творчества художников. Эти вопросы вовсе не новы, именно поэтому в базилике Сан-Пьетро-ди-Кастелло мы находим несколько ответов на них. Здесь мы видим прекрасные произведения искусства, среди которых полотно Франческо Солимены или завораживающие фрески Джироламо Пеллегрини. Все художники, прошлых веков или современные, по-своему интерпретируют тему смерти, частый мотив и на биеннале.

Ключевые слова: Венеция, 56-я Венецианская биеннале, современное искусство, Сан-Пьетро-ди-Кастелло, Джироламо Пеллегрини, Франческо Солимена

Venise a la réputation d’être une ville musée, quittée inexorablement de ses habitants “authentiques”, les “vrais Vénitiens”, mais combien de gens nés à Venise n’y habitent plus, et combien de personnes venues à Venise pour y rester et dûment enregistrées auprès de l’administration pourraient revendiquer cette appellation qui ne serait nullement usurpée¹?

Les Vénitiens, pour le passant d’un jour ou d’une saison, sont ceux qui habitent la cité sans avoir les yeux rivés sur un plan, qui savent où aller d’un pas assuré pour se livrer à une Venise qui essaie de rester populaire, à la quotidienneté réelle, avec ses fêtes d’aujourd’hui, bon enfant et musique rock, grillades, Moretti pression et excellent Prosecco blanc à petits prix dans des bouteilles en plastique. Ces endroits, ou ces mani-

¹ Cet essai prolonge celui publié en décembre 2015 dans la même revue, « La 56^e Biennale de Venise, quand l’Angelus Novus est privé de ses ailes... » (« The 56th Biennale of Venice, when the Angelus Novus is Deprived of its Wings... »), Stephanos 6 (14), филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва 2015, p. 139–147.



III. 1



III. 2

festations d'un jour, loin des masques et costumes de Carnaval qui envahissent la ville en hiver et polluent vitrines et photos toute l'année, on peut retrouver de la vivacité d'un Canaletto, d'un Guardi ou d'un Longhi si l'on sait se mêler aux jean's et T-shirts qui font l'intemporalité de nos jours d'aujourd'hui.

Par un soir de fin juin, sous la pluie, quiconque sort de l’Arsenal, poussé par les gardiens qui ferment les salles de la Biennale, est invité au Campo San Pietro, attiré par les sons et les effluves des cuisines improvisées sous des tentes. La pluie oblige les gens à se serrer sous les tentes, offrant l’image d’un camp de réfugiés devant la façade de la basilique San Pietro di Castello, dessinée par Andrea Palladio (1508–1580) en 1568 et élevée bien plus tard, dans un quartier aujourd’hui moins peuplé que d’autres et peu habitué à cette agitation. Des vigiles, des volontaires qui n’ont qu’un brassard pour faire montre d’autorité, ouvrent les grands battants de la cour de l’ancien couvent, reconverti en poudrière en 1807, pour qu’une partie de la foule puisse se mettre à l’abri dans l’ancien cloître. Quelques baies vitrées éclairées offrent le spectacle de l’intérieur modeste de quelques appartements à la limite de l’insalubrité, dont les habitants s’empressent de tirer les rideaux sans fermer les fenêtres (ill. 1–2).

Les portes de la basilique aussi sont grandes ouvertes, mais peu osent s’y aventurer, soit parce que tenant un verre ou une assiette, soit intimidé par cette masse de marbre. Pourtant, à la journée tombante, l’intérieur sobre n’a rien d’austère, il est aussi accueillant que la bonne humeur de la place (ill. 3). Après l’agitation, on y ressent de la sérénité.



III. 3
68

nité et du réconfort et on commence à y déambuler avec curiosité et respect. Après tant d'art contemporain dans les pavillons des Giardini et les salles en enfilade de l'Arsenal, ce qui surprend le plus dans la Basilique c'est la quiétude des œuvres d'art en nombre, et leur actualité. On aurait pu être blasé de tant de choses vues dans la journée, ici, au contraire, les œuvres d'art reposent, elles respirent, elles ont une histoire, ce qui n'avait pas été ressenti plus tôt dans la journée. Et l'histoire qui est perçue, ce n'est pas celle du passé, c'est celle du déroulement des événements qui entraînent encore le présent; la distinction "contemporain" / "ancien" devient absurde, tout a été contemporain au moment de sa création, et tout devient fatalement ancien.

Au fur et à mesure que l'on se concentre sur les œuvres "exposées" on est surpris par la concentration de noms célèbres et de peintures de qualité d'artistes moins célèbres pour ne pas dire quasi inconnus. Bien des musées pourraient envier cette "collection" constituée pendant quelques siècles, et même si certains musées ont pu rassembler plus de "noms célèbres", il n'est pas certain qu'il y ait autant de qualité. De plus, les musées et les cimaises sont conçus pour les petits formats, il est rare qu'on y ait assez de place pour les longues toiles qui remplissent les chœurs des basiliques, encore moins pour les fresques qui recouvrent les coupes. Sans parler de l'éclairage qui fait partie de l'œuvre, plaie des salles d'exposition. Trop de peintures et de sculptures sont perdues dans les musées, amputées de ce qui fait leur sens, sans l'écrin d'un palais, d'une église, d'un appartement ou d'un jardin qui donnaient du sens, qui avait conditionné tel ou tel choix d'un artiste, qui avait imaginé un ensemble d'harmonie de formes et de couleurs avec l'éclairage du jour, de bougies ou de flambeaux. On a parfois l'impression de traverser une maladroitement macabre danse de toiles claudicantes ou carrément estropiées. Le Caravage est l'un des artistes les plus chanceux, beaucoup de ses œuvres sont encore à leur place d'origine et qui a pu admirer ses tableaux dans les chapelles de Rome peut comprendre leur génie tandis que ces mêmes tableaux sur un mur blanc avec un éclairage électrique ne sont que de bons produits culturels, comme c'était le cas dans la dernière exposition du Musée Pouchkine à Moscou sur le Caravage et ses suivants¹. Les muséographes et les artistes peuvent tenter tout ce qu'ils veulent, on ne se réapproprie pas facilement des œuvres anciennes, ce sont comme des animaux sauvages qu'on veut placer dans un zoo: une cage ne sera jamais un milieu naturel, et une installation artistique ou muséale ne sera jamais la scénographie originelle.

Si l'on prolonge cette pensée, après avoir vu tant d'installations lors de cette Biennale (même des tableaux, des sculptures ou des vidéos autonomes sont exposés comme s'ils devaient imiter les installations), on se demande où est le sens de tout cela. Le sens des installations en 2015 est-il à rechercher dans une recherche d'interactions avec l'environnement proche? Avec le monde? Avec les spectateurs? Veut-on amener le spectateur à entrer en interaction avec le monde de l'œuvre et à sortir du sien propre? Il y a bien sûr une combinaison de tous ces éléments, mais il n'y a là rien de bien nouveau. Ce qui est même navrant, c'est que beaucoup d'œuvres anciennes ont une complexité de relation avec leur environnement beaucoup plus difficile à saisir qu'aujourd'hui car elles n'étaient pas juste transposées dans un espace, mais devaient s'intégrer à de nombreux réseaux sociaux, intellectuels et spirituels.

Dans la basilique San Pietro di Castello, après la Biennale, on pourrait avoir l'impression d'avoir changé de lieu, mais il n'en est rien, si ce n'est d'avoir retrouvé le

¹ "Караваджо и последователи. Картины из собраний Фонда Роберто Лонги во Флоренции и ГМИИ им. А.С. Пушкина", commissaires: Mina Gregori, Maria Cristina Bandera, Viktoria Markova, Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Moscou, du 15.09.2015 au 10.01.2016.

sentiment de liberté. Nous sommes toujours dans les intérieurs intimes de Venise, il y a juste que ce que nous voyons ne fait pas partie du programme officiel et est conçu par les commanditaires anciens pour être une exposition permanente, et non temporaire, en l'honneur de saints célébrés, et avant tout d'eux-mêmes. Pourtant, tous ces lieux sont des espaces d'exposition dans une même ville, ils ne s'excluent pas. Après tout, de célèbres églises comme la basilique San Giorgio Maggiore se veulent des lieux incontournables de Biennale en Biennale, et pour la 56^e édition cette dernière a accueilli des œuvres de l'artiste catalan Jaume Plensa (*1955). Sa formidable tête en treillis d'acier inoxydable s'intègre discrètement, il faut du temps pour comprendre



III. 4

qu'il y a un visage venu d'un autre continent, yeux fermés, qui n'interfère pas avec notre propre regard (ill. 4). Comme le dit Clare Lilley, la commissaire de l'exposition: *«Les œuvres de Plensa destinées à l'île de San Giorgio Maggiore montrent que l'artiste maîtrise parfaitement l'espace et l'échelle. Ses sculptures ne supplantent pas ces espaces historiques. Au contraire, elles captent et reflètent la lumière et les ombres*

qui s'y trouvent pour communiquer dans un langage métaphorique¹. «Quelle lumière et quelles ombres? Ces rayons qui varient avec la course du soleil et ne pénètrent pas certains recoins, ou ces territoires inconnus de secrets ensevelis par le temps, d'anecdotes passagères, de spiritualités inatteignables aux yeux écarquillés? Et quels «*espaces historiques*»? Lilley le pense-t-elle au sens des sciences historiques, ou n'utilise-t-elle qu'un «*langage métaphorique*»? Ces questions sont intéressantes, et légitimes, car trop souvent commissaires et artistes affectionnent une rhétorique qu'ils ne maîtrisent pas, ou ne maîtrisent que trop bien, on aimerait être sûr qu'ils n'en abusent pas.

L'église de San Pietro ne fait pas partie du programme annexe qui profite de la Biennale. Non, c'est juste une église souvent reconstruite, là depuis plus d'un millénaire.



III. 5

Lorsqu'on s'avance vers l'autel, le regard perdu dans la hauteur et la largeur de la nef se recentre sur l'endroit le plus sacré, puis explore à nouveau l'au-delà de cet autel. On cherche une direction vers la voûte et on découvre la fresque de *Saint Laurent Justinien en gloire*, Lorenzo Giustiniani (1380–1456) ayant été le premier patriarche de Venise et dont les reliques sont conservées ici. Nous devons cette œuvre à Girolamo Pellegrini, qui est monté sur des échafaudages vers 1695 pour recouvrir de couleurs cette abside nue née de la pensée et du travail de Baldassare Longhena (1596/1597–1682)² (ill. 5).

Qui est ce Girolamo Pellegrini? On ne sait presque rien de sa biographie, si ce n'est qu'on considère qu'il fait du caravagisme à Rome vers 1674, et qu'on le retrouve ensuite à Venise. Nous disons "on considère", car il faut se méfier des étiquettes qu'on aime appliquer, rien ne le prouve, tant de suiveurs du Caravage ayant emprunté d'autres

¹ Propos rapportés dans «Une installation de Jaume Plensa à la Biennale de Venise 2015», fr.artmediaagency.com/108793/une-installation-de-jaume-plensa-a-la-biennale-de-venise-2015/

² Beaucoup de dates contradictoires circulent sur la naissance de l'architecte, pourtant cela a été élucidé par Lionello Puppi, «*Le case, e il testamento, di Baldassare Longhena*», *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, éd. D. Rosand, Venezia 1984, p. 387–391.

voies pour qui sait les observer. Quelques études récentes lèvent un bout du voile, par exemple celle de Sergio Claut en 1986, mais nous préférons les formulations pleines du mystère des clairs / obscurs du savoir mêlé de jugements¹. Un certain Périès, érudit français membre d'une société savante qui a compilé une biographie universelle antique et moderne (*Opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti*), a dû récupérer quelques éléments dans un livre italien, et lorsque l'encyclopédie a été traduite en italien avec quelques mises à jour et corrections (*ed ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni*), on a pu y lire en 1827:

«*Girolamo PELLEGRINI, pittore, nacque a Roma, e fioriva nel 1674. Imitò la maniera del Carravagio, ed è nominato più d'una volta con lode nella Guida di Roma. Dopo di aver dipinto de'grandi quadri in quella città, dipinse diversi freschi vasti a Venezia. Tali pitture non sono osservabili nè per la scelta, nè per la varietà, nè per lo spirito; ma hanno un carattere di grandezza e di pompa che abbaglia gli occhi di meno intendenti*»².

Et c'est tout. Lorsque nous regardons Lorenzo Giustiniani en gloire, ce qui interpelle ce sont ces corps schématisés, ronds sans être opulents, ces présences évidentes qui rejettent le tourbillon de la virtuosité chérie des traités de peinture, comme si Pellegrini refusait une mode qu'aucun théoricien ne contestait par écrit. Pas plus qu'il n'y a les habituels jeux d'accords de couleurs, fortement contrastés en contrepoint (comme chez Nicolas Poussin, 1594–1665; dans une mesure moindre chez Simon Vouet, 1590–1649, qui avait aussi eu sa période de caravagisme), il y a ici de vastes espaces en tons chauds qui prennent les verts, une bande bleue tranche l'ensemble, nous sommes dans une autre conception de la peinture. Que se racontaient alors les peintres entre eux? Contestaient-ils? Que professait Pellegrini? Que lui répondait-on? Est-on sûr qu'il a le style lourd? N'était-il pas simplement l'un de ces nombreux artistes qui voulaient s'affranchir des conventions et qui trouvent toujours un commanditaire pour les soutenir? Car même si le jugement de Périès est un peu dépréciateur, il lui reconnaît des qualités: «*Ces peintures ne sont remarquables ni par le choix, ni par la variété, ni par l'esprit; mais elles ont un caractère de grandeur et de pompe qui éblouit les yeux moins entendants.*» Et c'est l'évidence de la grandeur qui interpelle aujourd'hui, cette capacité à éblouir les moins "instruits", cela devrait nous amener à repenser ce que nous savons sur la fin du XVII^e siècle au lieu de regarder ces fresques avec condescendance. C'est comme s'il avait voulu explorer des solutions qui son récurrentes mais furtives dans l'histoire de la peinture, lorsque les proportions sont plus monumentales sans montrer les muscles, cela est mieux assumé à partir de la fin du XIX^e siècle chez un Georges Seurat (1859–1891), puis chez Fernand Léger (1881–1955).

Il ne s'agit pas de réhabiliter un artiste, mais d'essayer de comprendre une époque qui nous échappe complètement, cette fresque en est la preuve. Son style ne s'intègre pas à l'histoire officielle aujourd'hui brossée, peu de textes nous permettent d'envisager et d'apprécier les choix de Pelligrini et de ses commanditaires. Car cette basilique étant prestigieuse, les artistes sollicités célèbres, alors pourquoi aurait-on confié la décoration du chœur à un artiste qui n'aurait pas été estimé par ses pairs? Et que dire du fait qu'il a peint une voûte circulaire dans la Scuola Grande di San Rocco vers 1700?

¹ Sergio Claut, «*Girolamo Pellegrini: i dipinti a San Pietro di Cadore e nel convento di SanVittore a Feltre*», *Arte veneta* 40, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1986 (non consulté).

² Périès (P.-s.), *Biografia universale antica e moderna ossia Storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e derlitti*, vol. XLIII, Presso Gio. Batista Missiaglia, Venezia 1827, p. 189.

L'argument économique, qu'il était "moins onéreux qu'un bon peintre" ne tient pas pour qui connaît bien l'époque, rémunérations et talents n'étaient pas corrélés.

Pour ce qui est de cette allusion à la prestigieuse Scuola, on la retrouve chez l'abbé Filippo de Boni en 1840:

«*PELLEGRINI (Girolamo), pittore, nacque a Roma e fiortiva nel 1674. Imitò la maniera del Carravagio, ed operò molto e con lode in patria. Poi venne a Venezia, dove condusse alcuni affreschi assai vasti come a s. Pietro di Castello la cupola della cappella di s. Lorenzo Giustiniani, la gran vòlta della scuola di s. Rocco, ec. Egli usò d'una maniera assai grande, ma non graziosa nè nobile*»¹.

Ailleurs, rien, même dans les ouvrages sur la Scuola c'est à peine si on peut trouver le nom du peintre romain. Pour tout dire, son nom n'existe pas, c'est seulement sur le blog internet d'un amateur éclairé, Jean-Claude Syre, qu'il a été possible de trouver une image et la mention du peintre². C'est comme si on s'acharnait à l'oublier, car n'étant pas au panthéon des artistes, pourquoi perdre son temps à citer cet obscur praticien de la peinture? Cette dépréciation de Girolamo Pellegrini commence très tôt, et à Venise même. Si Périès avait encore pu louer des vertus malgré les défauts, l'abbé de Boni reprend ouvertement un reproche probablement exprimé bien avant lui, c'est-à-dire que Pelligrini ne transmet ni la grâce ni la noblesse. Qu'importe ce jugement, il faut l'ignorer comme tant d'autres; l'œuvre est là et elle a un pouvoir d'émotion même si ce n'est pas un grand chef-d'œuvre. Laurent Justinien est plus absorbé par son apothéose que par nos réflexions. Une croix discrète le suit, portée par un angelot, c'est à peine si on veut l'évoquer elle et sa signification: souffrance sur terre, pardon et rédemption, promesse d'un avenir éternel s'il est subordonné à la morale. Curieusement, on y retrouve une partie du programme de la Biennale, *All the World's Futures*: cataclysmes terrestres et avenir. Il ne s'agit pas des mêmes avènements, des mêmes futurs, des mêmes éternités, c'est néanmoins les mêmes entrelacs d'actualités, de faits, de vanités des choses, de fatuité; les notables en étaient bien conscients puisqu'ils s'empressaient de commander des œuvres d'art avec noms et armoiries; l'immense majorité des commissaires et des artistes de cette 56^e Biennale se veulent plus modestes, mais tout n'est pas conçu pour la beauté de l'art, l'éternité demeure une quête inavouée et égocentrique, celle de la postérité, non une promesse. Dans tout cela, une pointe d'angoisse, qui appelle à son secours symboles et allégories, tantôt ceux de la rédemption et du pardon; tantôt ceux de l'engagement et du questionnement.

*La Croix véhémement, impatiente, qui refuse d'abdiquer malgré les déconvenues terrestres, nous la retrouvons chez Francesco Solimena (1657–1747). Il a d'abord fallu la retrouver, ce qu'a fait l'impératrice Hélène (c. 247/250 – c. 329/330) dans l'*Invention de la Croix*; cette toile, toujours dans la basilique San Pietro di Castello, est attribuée à Solimène vers 1730³, mais il y a peu de raison de douter de cette attribution. Il est vrai que cette toile est faible pour le peintre fantastique, Solimène est mal à l'aise avec les compositions posées, mais son pendant en face, en revanche, en est digne: c'est l'*Exaltation de la Croix*, la fougue est libérée, l'élan porté par les anges – ce ne sont plus les humains qui aspirent à aller vers la croix – va vers un centre désintégré. Car la force de cette toile c'est que les lignes géométriques et les regards vont soit vers le haut soit*

¹ Filippo de Boni (abbé), *Emporeo biografico metodico, ovvero biografia universale ordinata per classi: Biografia degli artisti*, Venezia, Co' del tipi Gondoliere 1840, p. 762.

² Jean-Claude Syre, Parcours originaux dans Venise, <https://sites.google.com/site/parcoursoriginauxavenise/>

³ Mille sources plus touristiques que scientifiques hésitent sur le nom et la date, l'ensemble donne l'impression qu'on ne peut se fier à aucune affirmation.



Ill. 6

vers le bas, les personnages importants de la narration sont sur les marges, les forces se dispersent et éclatent hors du cadre; le centre de la toile est occupé par l'ange de la mort avec sa trompette baissée, comme s'il abdiquait, mais derrière lui tout est sombre, le centre est ténèbres (ill. 6).

Ici, on peut en douter: la mort est-elle désincarnation et pourrissement des chairs, mise à nue du corps, de l'âme, de la vérité? Question individuelle aux réponses collectives. Ce thème a beau avoir été souvent étudié, surtout après les essais de Philippe Ariès sur la mort¹, les explications générales sont encore et toujours invalidées par le particulier. C'est maladroitement qu'on recycle des représentations éculées, dont celle du squelette.

Pour qui a des doutes sur la destinée humaine, il y a la Vierge de Miséricorde qui intercède pour les âmes du Purgatoire – étonnante invention que les théologiens ont réussi à fabriquer à partir de versets nébuleux de la Bible. Dans la chapelle consacrée au patriarche Francesco Vendramin (1555–1618), sur le tableau de Luca Giordano (1634–1705) c'est une simple Vierge à l'enfant qui veille. Le patriarche, plein de confiance et élevé aux honneurs de la hiérarchie du clergé par le pape Paul V (1550–1621), sur le relief de l'autel de gauche, préfère se placer sous la protection du *Triomphe de la Croix* (ill. 7). En bas de cette composition, un squelette porte l'inscription: «*Francesco Vendramin creato da Paolo V degno e pio patriarca della città di Venezia e cardinale della chiesa d'inclito lignaggio e di purissimi costumi porge all'evangelista il simbolo della Croce. La morte ha in quella mano il vessillo di Cristo*». Formule ambiguë, «*La mort a dans cette main la bannière du Christ*», car qui détient les clefs du destin, la Mort ou le Christ? Est-ce une mort menaçante ou une mort vaincue?

Ces deux beaux autels en marbre, nous les devons à Melchior Barthel (1625–1672) et à un mystérieux Michele ou Michelangelo Ungaro. Pour tout connaisseur de l'Europe centrale, et on peut presque considérer que Venise en fait partie, il est évident

¹ En particulier Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Le Seuil, Paris 1977.



III. 7

qu'*Ungaro* n'est pas un patronyme, comme souvent c'est une indication géographique, en l'occurrence la Hongrie. La capitale en était alors Bratislava, où est né notre "inconnu", Michele Fabris (c. 1644–1684)¹. *Il n'est donc pas étonnant qu'il ait travaillé avec le célèbre sculpteur de Dresde, et ces rencontres improbables ont lieu à Venise plus souvent qu'ailleurs, car c'est une constante de la région. Aujourd'hui encore, les délimitations entre les régions voisines aux identités mouvantes ne sont pas claires: la basilique San Pietro di Castello, elle-même, a été tiraillée entre deux destins, entre deux territoires, sans pourtant s'être déplacée d'un centimètre. «Au tournant des VIII^e et IX^e siècles, Venise était le centre de luttes politiques qui ont vu le patriarche de Grado Jean I^{er} (764–804), en opposition avec le doge de Venise Maurizio Galbaio (764–787) et son fils Giovanni; le premier en faveur d'une alliance avec l'Empire byzantin, les seconds en faveur de l'alliance avec l'Empire Franc»². Cela démontre que la région était les deux empires à la fois.*

¹ Paola Rossi, «Fabris, Michele», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1993; www.treccani.it/enciclopedia/michele-fabris_%28Dizionario_Biografico%29/

² «Basilique San Pietro di Castello», *Wikipédia*, fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_San_Pietro_di_Castello (consulté le 21.03.2016).



III. 8

*Cette lutte pour tout englober, et la conscience de cette richesse et de cette diversité, se retrouve chez Francesco de Grisogono (1861–1921), écrivain de Grado qui voulait condenser le monde entier et ses mystère dans quelques formules. Qu'on retrouve aussi dans les *Microcosmi* de Claudio Magris (*1939), et lorsqu'il évoque Grado dans les «Lagunes» de ce livre, voilà ce qu'il dit de Francesco de Grisogono et qui pourrait s'appliquer aux souvenirs des barques échouées sur les îlots inhabités de Venise: «Cette hybris totalisante, qui manie l'omnipotence, met à nu la petitesse et la fragilité de l'individu perdu entre les infinis et plus encore parmi les énigmes du fini, son amour poignant pour la vie, dont il voudrait s'emparer comme un pêcheur rêvant de ramener toute la mer dans ses filets»¹.*

C'est avec ces mots qu'on quitte le Campo di Castello, pour faire quelques pas rétrospectifs vers l'Arsenal et les Giardini. Les os et les squelettes y sont nombreux,

¹ Claudio Magris, *Microcosmi*, Garzanti Editore S.p.A., Milano 1997; traduction française de Jean et Marie-Noëlle Pastureau: *Microcosmes*, éditions Gallimard, Paris 1998, p. 106 dans la collection Folio.

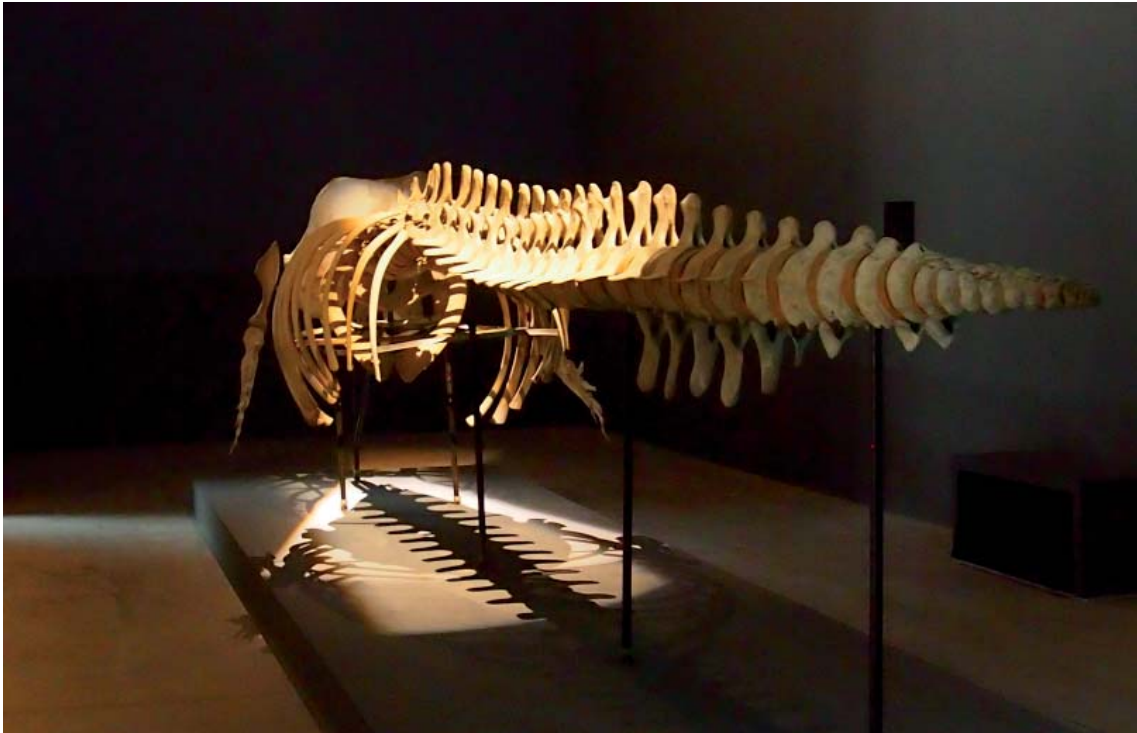
ils sont le sujet d'installations parmi les plus réussies. A commencer par *M'Fumu* de l'italienne Elisabetta Benassi (*1966) dans le pavillon belge (ill. 8). Elle a fait un arrêt de tram en os d'animaux sauvages (ici en matières synthétiques, mais d'après les collections de Bruxelles). Cet «*arrêt fantôme est un abri métaphorique prenant 'les autres' sous sa protection – ceux qui ont disparu dans les marges de l'histoire coloniale – et permettant à leurs fantômes de retourner dans le monde duquel ils ont été exclus*»¹.

Dans l'installation du pavillon australien, *Wrong Way Time*, les ossements de Fiona Hall (*1953) sont partout, sur les murs, suspendus dans l'espace, la mort est sur les objets de consommation, parmi des embryons, il y a multitude de symboles du temps et de la sexualité qui se croisent dans cette version 2015 du cabinet de curiosités et des vanités; pulsions de vie et de mort à la Freud et référence à la *Wunderkammer* que Fiona Hall assume complètement (ill. 9). Même si elle prétend évoquer «*la politique globale, le monde de la finance et l'environnement*» et «*la paranoïa née de la profonde*



III. 9

¹ «*The ghost stop is a metaphorical shelter, taking 'the others' under its protection – those who are disappeared into the margins of colonial history – and letting their ghosts return to the world from which they were once excluded.*», in Vincent Meessen & Guests, *Personne et les autres*, Belgian Pavilion, Biennale Arte 2015, p. 10–11 (livret sans éditeur, ni date, ni ISBN). Voir aussi Giulia Grechi, «*“Colonial Hauntology” o delle potenzialità del vivere fra spettri*», *Roots & Routes: Research on Visual Cultures*, www.roots-routes.org/?p=5785



III. 10

incertitude et de la peur de notre époque»¹, c'est un discours de circonstance qui n'est pas le thème qu'elle traite réellement.

L'Albanais Armando Lulaj (*1980) expose trois œuvres, *Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems*, dont *It wears as it grows*, pauvre cachalot *Physeter macrocephalus* tué en 1971 car on l'a pris pour un sous-marin d'une force hostile (ill. 10). Lulaj dénonce traite l'absurdité des années du culte de la personnalité, et qui n'empêche pas son effacement².

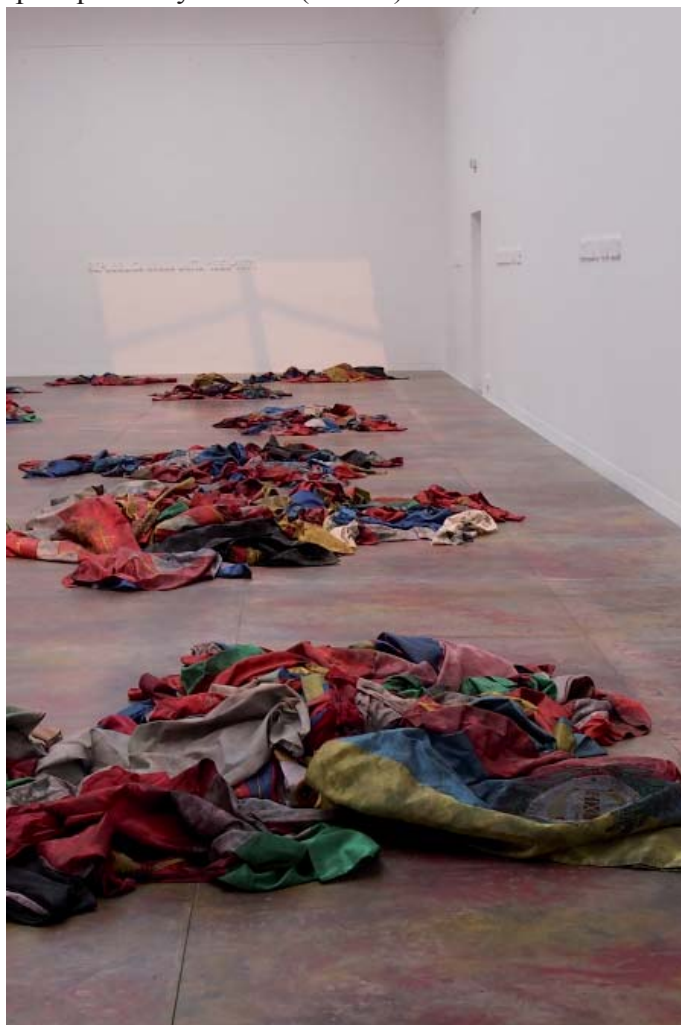


III. 11

¹ «global politics, world finance and the environment», «paranoia born of the deep uncertainty and fear of our times», dépliant dans le pavillon australien; nombreuses illustrations sur www.roslynnoxley9.com.au/artists/17/Fiona_Hall/1615/

² www.albanianpavilion.org/

Enfin, la Sud-Africaine Marlène Dumas (*1953), dans sa série *Skulls* (2013–2015), reprend le motif du crâne¹. Nous le signalons juste pour compléter notre liste, mais ces toiles ne méritent pas qu'on s'y attarde (ill. 11).



III. 12

Dans le pavillon serbe, des drapeaux d'empires et d'Etats disparus jonchent le sol, ils constituent les *United Dead Nations*; ce ne sont pas des ossements, mais c'est tout comme, ce sont des oripeaux, peut-être peut-on y voir des linceuls colorés (ill. 12). C'est en tout cas tout ce qui reste après la mort et c'est un avertissement pour les Etats encore vivants. Nous sommes donc bien là dans le prolongement des précédentes installations. Mais ici, la métaphore est trop évidente. Qu'en dire de plus? On peut y adjoindre tout un discours, et l'auteur Ivan Grubanov (*1976) ne s'en prive pas parlant de son «*approche post-conceptuelle*», mais l'installation elle-même que dit-elle de plus? Absolument rien².

Avec l'installation de Natalia Pershina Yakimansakya (*1969), *Clothes for the demonstration against false election of Vladimir Putin*, on reste dans le même ordre d'idées (ill. 13). Sauf que les oripeaux ne sont plus des drapeaux, mais les vêtements de gens libres dont la liberté a été tuée par le contrôle et la répression. Composition en hommage à la liberté d'expression défunte, certes plus complexe qu'au pavillon serbe parce qu'on y retrouve la dénonciation, la résistance, et – d'un point de vue proprement

¹ craniumcorporation.org/2015/12/10/skulls-2013-15-by-artist-marlene-dumas/

² «*post-conceptual approach*», eng.msub.org.rs/serbian-pavilion-at-56th-la-biennale-di-venezia

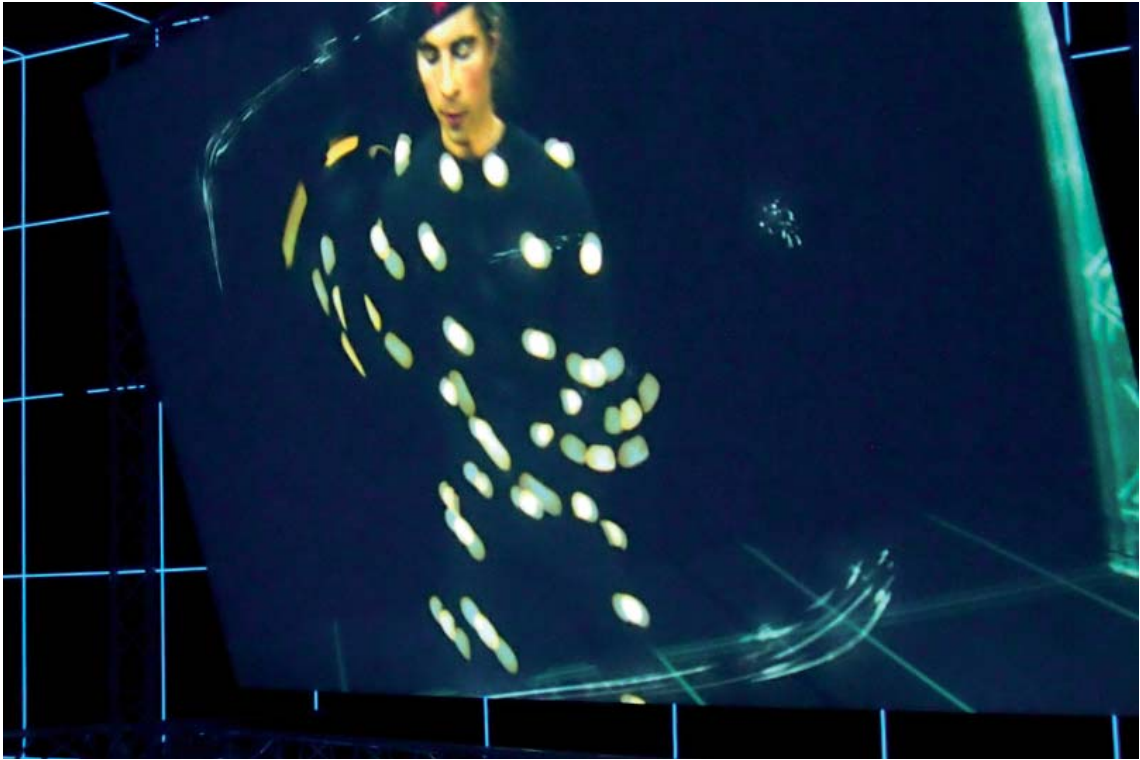
plastique – la technique du réemploi; pourtant, tout compte fait, c'est la même pauvreté conceptuelle, c'est tout aussi simpliste.



III. 13

*Finally, all this reminds me of the piles of life jackets that refugees abandon on the beaches of Greece, composed of cenotaphs much richer than those made by the hands and imagination of artists, much more aesthetically and more poignant. Testimonies, symptoms, plaques, not installations. The photographers of the whole world do not get it wrong. It is even very revealing of a malaise in the plastic arts that refuse the old debate of the imitation of nature when photography engages and invests without states of mind. Without making installations, they do in reality much more complex and much more beautiful. It must be like Ai Weiwei (*1957) for these jackets become the materials of a strong work.*

Nouvelle époque, nouveaux médias. Nouvel art? Rien n'est moins sûr, mais cela permet d'explorer des territoires qui pour sûr sont encore vierges. Serait-ce dans les pavillons coréen et allemand qu'on trouvera de nouvelles voies pour l'art contemporain (*ill. 14–15*)? Il faut concéder une chose aux nouveaux médias, au film et aux outils numériques: il y a un effort réel d'utiliser au mieux ces techniques, à tous les niveaux, de la conception jusqu'à la touche finale, à aucun niveau on ne peut se permettre d'être médiocre. En cela, ils sont dans la continuité de la basilique San Pietro di Castello.



III. 14



III. 15

Pour le fond, les mêmes écueils guettent toujours. L'installation vidéo du pavillon allemand (Hito Steyerl (*1966), *Factory of the Sun*) a l'air bien naïve avec son acteur / danseur en train de s'agiter avec une étoile rouge sur son couvre-chef, on dirait plus la nostalgie du Kreuzberg et du *Friedrichshain* du Berlin des années 1990 que de l'art "contemporain"¹; en tout cas, on n'est pas tourné vers *All the World's Futures*...

Peut-être que si on veut proposer un futur, il ne faut pas seulement proposer de nouvelles techniques, mais aussi de nouveaux motifs. La virtuosité ferait l'une des qualités de l'œuvre d'art, ce qui la rendrait unique ce serait l'impossibilité de la reproduire. Et on ne pourrait la reproduire en raison du génie, de la dextérité et de la technique de l'artiste – et il y a là de nombreux malentendus. Premièrement, avec l'idée de reproductibilité par les médias, idée si bien exploitée par le pop-art, puis idée détournée par certains mouvements antitotalitaires qui ont utilisé la reproduction d'une iconographie défendue par les journaux officiels qui voulaient dénoncer les œuvres incriminées (on l'a vu avec la *Neue Slowenische Kunst* en Yougoslavie). Reproduire l'œuvre et reproduire son image, ce n'est pas la même chose, et ce processus existe depuis très longtemps, bien avant l'invention de l'imprimerie par Johannes Gutenberg. Rien de bien nouveau déjà à l'époque de Walter Benjamin. Deuxièmement, si on exploite une nouvelle technique au service de l'expression artistique mais qu'on recycle d'anciens motifs sans les avoir pensés et compris, qu'a-t-on apporté? On veut faire "moderne" avec des matériaux intellectuels qu'on ne comprend pas parce qu'on les a réduits à de simples formes géométriques et des agencements de couleurs? Que faire ensuite de ces artistes qui justifient la pauvreté de leur savoir-faire technique par la profondeur de leurs pensées et de leurs productions? Il y a parfois le génie de l'instant et de l'inspiration. Mais si intellectuellement c'est tout aussi faible, que reste-t-il? A cette Biennale, presque rien si on oublie de pousser les portes anciennes qui abritent de réelles méditations sur le futur.

Сведения об авторе:

Давид Красовец,
доктор искусствоведения
ИГСУ РАНХиГС
(Москва)

David Krasovec,
Docteur en Histoire de l'art
Académie russe d'Economie nationale et d'Administration publique
auprès du Président de la Fédération de Russie
(Moscou)

David Krasovec,
PhD of Art History
The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
under the President of the Russian Federation
(Moscow)
davidkrasovec@yahoo.fr

ILLUSTRATIONS

1. Fête populaire sur le Campo San Pietro, sous la pluie (photographie D. Krasovec, 2015).
2. Ancien cloître du couvent de la basilique San Pietro di Castello (photographie D. Krasovec, 2015).
3. Intérieur de la basilique San Pietro di Castello (photographie Didier Descouens, s.d.).

¹ www.deutscher-pavillon.org/2015/en/

4. Jaume Plensa, tête en acier inoxydable, 2015, basilique San Giorgio Maggiore (photographie D. Krasovec, 2015).
5. Lorenzo Giustiniani, *Saint Laurent Justinien en gloire*, c. 1695 (photographie D. Krasovec, 2015).
6. Francesco Solimena, *L'Exaltation de la Croix*, c. 1730 (?) (photographie D. Krasovec, 2015).
7. Michele Fabris et Melchior Barthel, *Le Triomphe de la Croix*, 1675 (photographie D. Krasovec, 2015).
8. Elisabetta Benassi, *M'Fumu*, 2015, pavillon belge (photographie Alessandra Bello, 2015).
9. Fiona Hall, *Wrong Way Time*, 2015, pavillon australien (photographie D. Krasovec, 2015).
10. Armando Lulaj, *It wears as it grows*, 2011, pavillon albanais (photographie D. Krasovec, 2015).
11. Marlène Dumas, *Skulls*, 2013–2015, pavillon central des Giardini (photographie D. Krasovec, 2015).
12. Ivan Grubanov, *United Dead Nations*, 2015, pavillon serbe (photographie D. Krasovec, 2015).
13. Natalia Pershina Yakimansakya, *Clothes for the demonstration against false election of Vladimir Putin*, 2011–2015, Arsenal (photographie D. Krasovec, 2015).
14. Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, pavillon allemand (photographie D. Krasovec, 2015).
15. Moon Kyungwon et Jeon Joonho, *The Ways of Folding Space & Flying*, 2015, pavillon coréen (photographie C. A. Xuan Mai Ardia, 2015).