Document généré le 5 juin 2025 12:26

Espace
Art actuel

À Toronto, la biennale écoute le monde

Bénédicte Ramade

Numéro 124, hiver 2020

URI : https://id.erudit.org/iderudit/92818ac

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. (2020). Compte rendu de [À Toronto, la biennale écoute le monde]. *Espace*, (124), 78–83.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2020

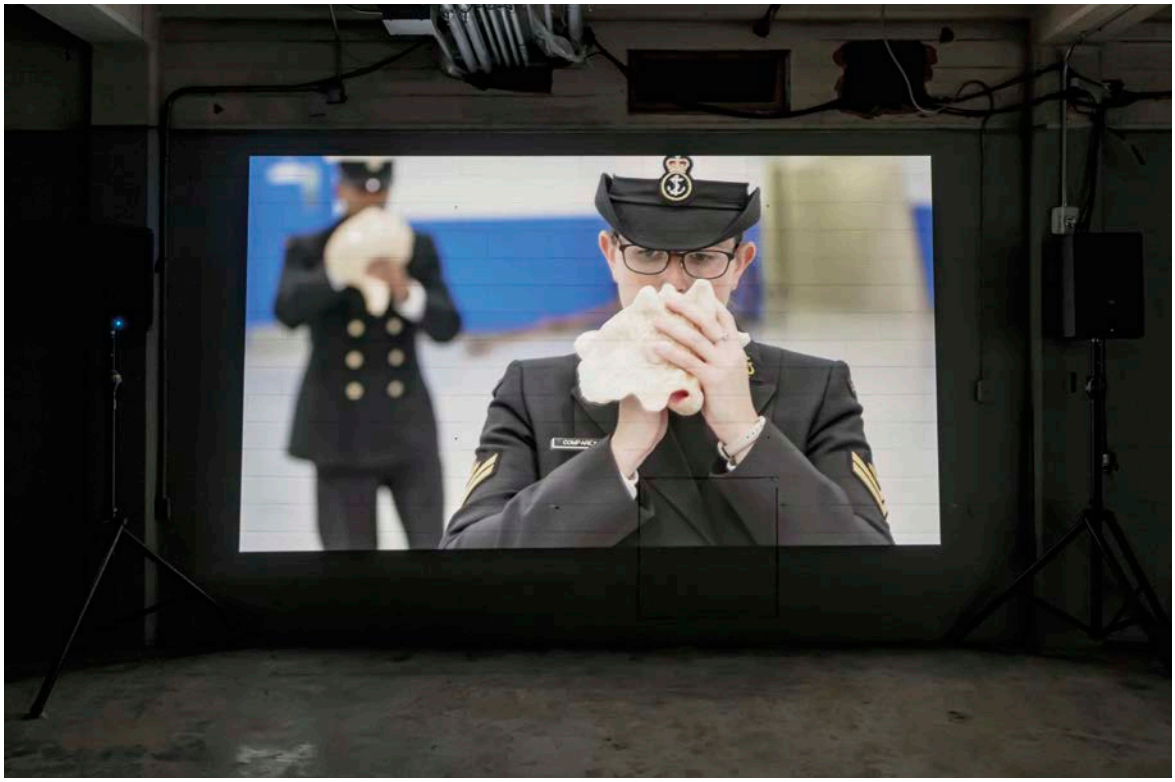
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



Althea Thauberger + Kite, *Battle Cry (Gift to the Shell Ensemble)*, 2019. Deux canaux video et six canaux audio (capture vidéo). Photo : avec l'aimable permission des artistes.

À Toronto, la biennale écoute le monde

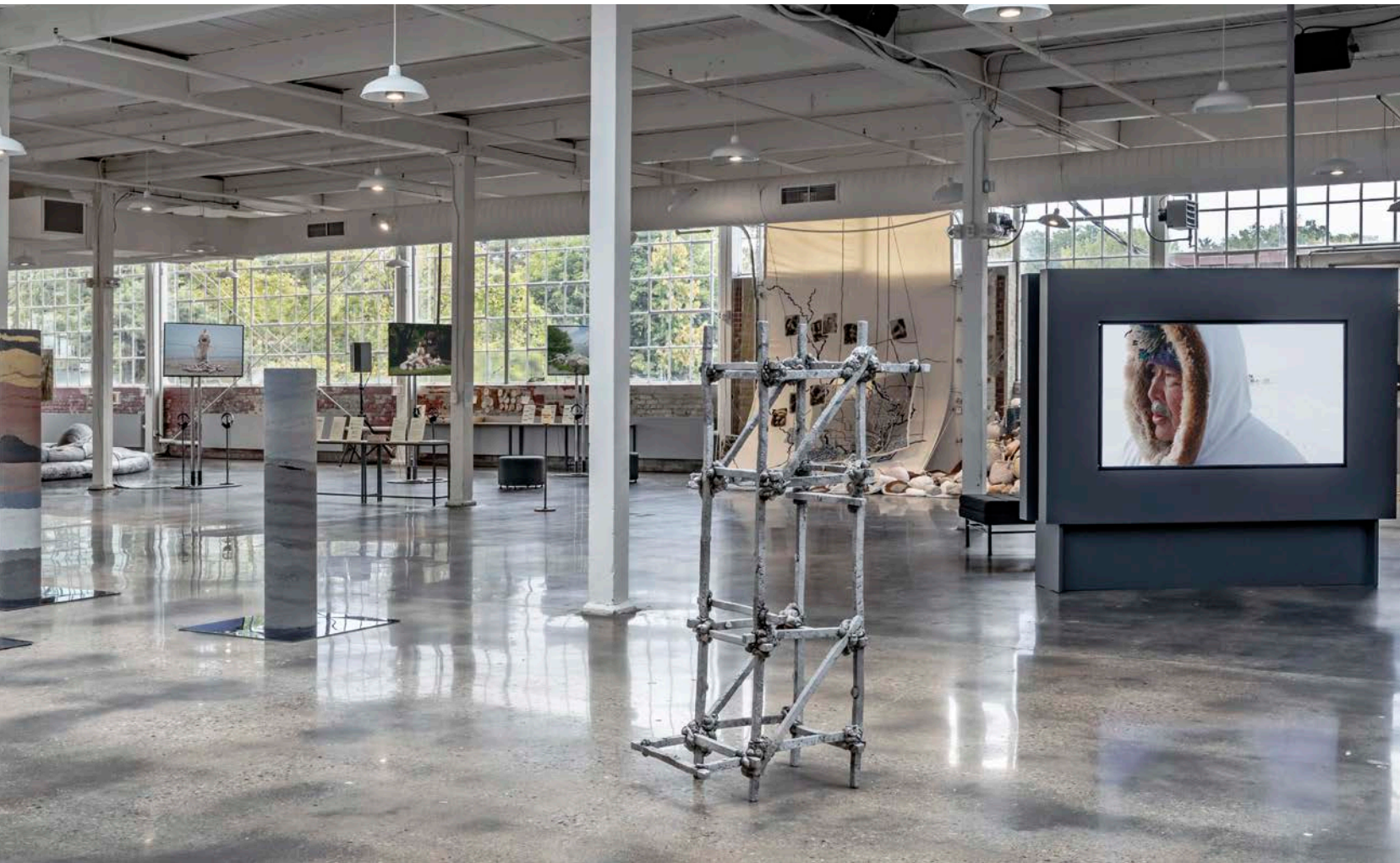
Bénédicte Ramade

TORONTO BIENNIAL OF ART
259 LAKE SHORE E.,
SMALL ARMS INSPECTION BUILDING
ET AUTRES LIEUX
21 SEPTEMBRE –
1er DÉCEMBRE 2019

Inégale, morcelée entre plusieurs sites, très (trop ?) bien intentionnée, attentionnée, si la première édition de la biennale de Toronto offre un bilan perfectible, elle a toutefois globalement réussi son essai. Certes, la thématique de Candice Hopkins et Tairone Bastien, « The Shoreline Dilemna » tient en une page, ramassant pêle-mêle concepts écologiques, culpabilité civilisationnelle et rachat culturel un peu didactiques. La reconnaissance territoriale traduit cette extensivité zélée du souci de l'autre au point de diluer le nécessaire respect aux Premières Nations Huron-Wendat, Haudenosaunee et Anishinaabe en y adjoignant les éléments naturels, les rivières disparues, les abeilles, les arbres, jusqu'au ciel et ses nuages. Pareille assimilation, même bienveillante, frôle alors l'essentialisme. Le souci de l'autre n'empêche pas la fausse note.

Cette réflexion, ouverte par Candice Hopkins, commissaire de la communauté Carcross/Tagish du Yukon, passée par la biennale SITE de Santa Fe et la première édition de Sakahán, en 2013, au Musée des beaux-arts du Canada (avec Greg Hill et Christine Lalonde), et Tairone Bastien, lui aussi commissaire indépendant passé par Performa, puis la Nuit Blanche de Toronto, pose essentiellement la relation sur le terrain de la perte. Disparition des cultures, des environnements, des savoirs… pas étonnant alors qu'Abel Rodriguez, peintre autodidacte membre de la communauté autochtone Nonuya, en Colombie, fin connaisseur de la forêt amazonienne, capable d'identifier des essences inconnues de la recherche occidentale, s'est vu décerner le Prix de la biennale… même s'il ne se considère pas comme artiste. Déraciné, installé à Bogotá, en raison des conflits avec la junte militaire, Rodriguez peint de mémoire des paysages luxuriants, délicatement suspendus dans le bâtiment historique de Small Arms, ancienne fabrique de munitions de Mississauga baignée de lumière, qui accueille, dans une salle non cloisonnée, la meilleure partie de l'exposition-manifeste. Sur le thème du rivage, la pièce sibylline de Kapwani Kiwanga, réflexion textile sur la rencontre future des plaques tectoniques européenne et africaine (*Soft Measures*), dialogue avec la série pyrotechnique historique de Judy Chicago. Jumana Manna déploie *Cache* (*Insurance Policy*), 2018-2019, installation ouverte de structures industrielles de rangement (cloisons grillagées, étagères métalliques) avec des monolithes de tadelakt, un enduit-stuc marocain qui permet d'élaborer ici des caissons imperméables et fongicides, empruntant ses formes aux traditionnels greniers à graines. Manna s'intéresse, en effet, à la préservation des semences, notamment celles menacées par le conflit syrien[1]. Au centre de l'espace, Caroline Monnet offre une sculpture verticale sombre en béton dont la courbe est empruntée à

Vue de l'exposition au Small Arms Inspection Building. Avec l'aimable permission de Toronto Biennial of Art. Photo : Toni Hafkenscheid.



l'oscillation vocale du mot anishinaabemowin « pasapkedijnawong » qui veut dire « rivière qui passe entre les rochers ». Elle évoque ici à la fois la perte des langues (elle-même ne parle pas couramment la langue de sa nation) et l'expédition d'un chef Kitigan Zibi, il y a plus de cent ans, venu à Toronto, en canoë, demander la restitution d'une partie des terres ancestrales. Histoires enfouies, savoirs perdus reconquis, fabrication de nouvelles cultures sur les bribes des anciennes sont légion à Small Arms, et les œuvres qui en découlent n'ont pas oublié de soigner leur présence, loin d'une simple restitution informative. L'exposition s'ouvre et se termine sur l'étonnant *Call to Arms* d'Althea Thauberger et Kite. Ce film montre la répétition du seul sextuor de la marine du pays jouant de la conque musicale en soufflant dans une variété de coquillages sélectionnés pour leur sonorité; interprété par des militaires en uniforme, ce moment surréaliste et fascinant parfait cette partie de la biennale.

Au 259 Lake Shore, l'ancien concessionnaire de voitures, niché le long des piliers de l'autoroute Gardiner, réserve son lot de défis à l'accrochage et à l'intelligibilité de la thématique. Combinant des espaces carrelés et vitrés sur ce paysage urbain pauvre à des zones de réparation plus industrielles et sombres, les salles n'ont pas servi la cohérence du propos qui décline la matérialité du rivage, la rencontre entre les éléments pour s'interroger sur ce que représente le fait d'être en relation avec l'autre, avec la nature, avec le monde. Le parcours commence pourtant

Caroline Monnet, *The Flow Between Hard Places*, 2019. Béton Ductal, 244 x 122 x 61 cm. Avec l'aimable permission de Toronto Biennial of Art. Photo : Toni Hafkenscheid.

Luis Jacob, *The View from Here (Library)*, 2019. Collection de cartes et contenu imprimé publié de 1872 à 2019. Avec l'aimable permission de Toronto Biennial of Art. Photo : Toni Hafkenscheid.

impeccablement avec une galerie de portraits sur caisson lumineux réalisés par Dana Claxton. Elle a photographié des femmes autochtones dissimulées derrière des bijoux, artefacts, coiffes, cadeaux, leur individualité dépassée par la charge identitaire de leur nation. Puis, un important contingent inuit permet de plonger dans une réalité du Nord des plus sombres avec les dessins tristes de Napachie Pootoogook, les odyssées animalières et les aventures des Inugagulligaq de Qavavau Manumie, les sculptures fantastiques de Nick Sikkuark. Cette présence autochtone se fait plus troublante encore dans l'installation croisée des œuvres d'A.A. Bronson (feu General Idea) et d'Adrian Stimson, dont la collaboration revêt une nature symbolique de la situation canadienne actuelle. En plongeant dans les archives familiales, Bronson a découvert qu'un de ses aïeux, pasteur anglican, était parti coloniser la Nation Siksika en Alberta. Stimson, de son côté, descendait du Chef Old Sun de cette Nation et leader de la confédération Blackfoot d'Alberta, personnalité dont le nom sera ironiquement donné par le révérend Tims au pensionnat qui y verra tous les enfants Siksika défiler. Bronson a entrepris un long projet de réparation et d'excuses qui se déploie ici en plus de deux performances, en une vitrine documentaire, un livret à emporter, tandis que Stimson y répond par les portraits des soixante-huit petits résidents marqués à vie par l'expérience d'assimilation et une table de conciliation. Ce sont là les œuvres les plus marquantes de l'exposition, parmi de trop nombreuses vidéos, parfois difficiles à visionner comme celle de Susan Schuppli, austère plongée documentaire dans le monde des carottes glaciaires. Si le sujet est, en soi, passionnant, difficile de s'y adonner pleinement en étant constamment parasité par le voisinage.

Les conditions de visionnage sont, en revanche, parfaites au Cinesphere d'Ontario Place. Ensemble architectural ouvert en 1971, le complexe constitué d'une sphère géodésique blanche et ses satellites flottent au-dessus d'un écran d'eau, lui conférant

une allure de vaisseau spatial. Il s'y déroule l'événement incontournable de la biennale, une programmation audio et vidéo de cinq heures, orchestrée par l'artiste torontois Charles Stankievech. *The Drowned World* emprunte son titre à un des ouvrages de la tétralogie apocalyptique de J.G. Ballard, quatre apocalypses qui s'arriment aux quatre éléments naturels : l'air, l'eau, le feu, la terre, devenus menaçants pour l'homme. Elles ont été publiées de 1962 à 1966 : *Le vent de nulle part* (effacé de sa bibliographie, car trop sentimental), *Le monde englouti*, *Sécheresse*, puis *La forêt de cristal* élaborent la vision d'un monde dévasté où la nature cultive une hostilité véhémente envers les infrastructures humaines et les quelques spécimens qui y déambulent encore. Stankievech répond à cette œuvre visionnaire en alternant des pièces purement sonores avec des films d'artistes. Après un long cheminement accompagné de chants d'oiseaux, de cloches de rennes (Nils-Aslak Valkeapää, *The Bird Symphony*, 1993), prélude à l'expérience immersive dans la salle de cinéma sphérique, le conditionnement se poursuit avec *Solar Drumming*, ponctuation sonore qui met le corps au diapason des pulsations de l'astre, et ce, sans effet *new age* contreproductif. De là, déroule la proposition qui fait œuvre d'un travail remarquable de recherche, déterrant des archives (un enregistrement de Ballard, la sonorité des océans enregistrée en 1973 par l'Université Simon Fraser lors d'une tentative pour répertorier les sons du monde entier) mixées à des pièces performatives comme celle de Marguerite Humeau. Cette artiste française, installée à Londres, a travaillé avec des scientifiques pour imaginer les vocalises d'animaux éteints, en spéculant sur leur organe vocal (*The Opera of Prehistoric Creatures*) ou la voix de Cléopâtre. Stankievech ne projette que son *Cargo Coral (Espiritu Santo)*, travelling filmé dans les fonds des îles Vanuatu, plus grand dépotoir

Napachie Pootoogook, *Untitled*, 1997-1998. Encre, 51 x 66 cm. Avec l'aimable permission de Dorset Fine Arts, Toronto.

Dana Claxton, *Headdress-Shadae*, 2019. Impression chromatique au Lightjet sur film Duratrans monté sur caisson LED. Avec l'aimable permission de l'artiste et de Toronto Biennial of Art.

sous-marin au monde, héritage de mésententes coloniales et géopolitiques, désastre écologique baigné d'une bande-son hypnotique. Une concordance musicale avec le film de Cyprien Gaillard (vu en même temps à la Biennale de Venise), *Ocean II Ocean*, qui tricote des images d'archives montrant des rames du métro de New York jetées dans l'océan avec une déambulation dans le métro moscovite, léchant les parois de pierre truffée de fossiles marins.

Le climat de la projection globale alterne avec intelligence, entre douce paranoïa et effroi nostalgique, des films comme celui de Lisa Rave sur la quête des Occidentaux de l'Europium, un métal rare qui sert à la haute définition de nos écrans, ou les amours d'une pieuvre imaginées par Paul Painlevé. Revital Cohen et Tuur Van Balen, avec *Trapped in the Dream of the Other* (2018), s'enfoncent dans les failles terrestres du Kivu, siège de la guerre éponyme en République Démocratique du Congo. Y explosent des feux d'artifice colorés qui opacifient le paysage et engloutissent les travailleurs qui arpentent les lieux à la recherche du coltan. Cet autre métal précieux est indispensable aux condensateurs et aux fils à ondes de surface de nos téléphones portables. On en trouve aussi dans ces feux d'artifice chinois qui rythment le film. Les artistes sont remontés à la matière originelle, à ses conditions d'extraction, aux ravages sur l'environnement et les hommes qu'elle génère. Sans discours lénifiant, le visionnage tisse patiemment sa toile politique et poétique, et Charles Stankievech réussit la meilleure proposition de la biennale. Intelligente, séductrice, spéculative, elle offre une odyssée de l'Anthropocène, un télescopage d'histoires passées, de présent incandescent et de futur gris comme rarement une exposition y parvient. C'est un coup de maître qui, des jours après l'avoir expérimenté, fait encore réfléchir.

1.
Elle y a aussi consacré un long film visible dans la programmation conçue par l'artiste Charles Stankievech.

Bénédicte Ramade est historienne de l'art, chargée de cours à l'UQAM et à l'Université de Montréal. Critique et commissaire indépendante, elle a développé une expertise sur les problématiques environnementales, écologiques et l'anthropocénisation des savoirs. Elle travaille actuellement à l'édition de sa thèse en sciences de l'art, *Vers un art anthropocène : L'art écologique américain pour prototype*, aux Presses du réel (2020). Son plus récent projet d'exposition, *Apparaître-Disparaître*, a eu lieu à l'automne 2019 à la Fondation Grantham pour l'art et l'environnement.