

L'union dans la poche (Tolia Astakhishvili)
publié sous le nom de Jena Tausen
dans *Flux News*,
n° 98 , Octobre 2025, p.14-15

L'Union dans la poche

A Venise, des dames ayant un soulier dans l'art, un autre dans la mode, ont des projets. Elles font des fondations. D'autres en établissent, alors elles le font aussi. On dirait que c'est un peu comme ça que cela fonctionne dans la bonne société, par émulation. Puisque tout le monde vient tôt ou tard à Venise et que cela ne coûte pas encore si cher, comparé à Paris, Londres ou New York, il est comode d'avoir un lieu où recevoir en toutes circonstances. C'est Muscia Prada qui a commencé, il y a quelques années. Elle a institué sa fondation dans un ancien palais sur le Grand Canal. Lieu qui est devenu, à l'instar de son versant milanaise, un phare pour la scène vénétienne du fait de l'exigence (et de l'excellence, il faut bien le reconnaître) des expositions présentées. L'exposition que réalisa il y a peu Christoph Büchel, ayant toupéoulé l'endroit en un mont de pitié, fut une des plus fabuleuses que Venise ait connu cette dernière décennie. Dont hélas, votre serviteur ne put rendre compte en ces pages. Le stylo étant resté en suspens, sous l'influence sans nul doute de quelque maléfique lagunaire dont il est ardu de se prémunir.

A présent, on annonce un grand projet d'une éminente turinoise, en la personne de Patrizia Sandretto Re Rebaudengo. Sans doute la figure la plus puissante d'Italie. Dans la lagune, elle aurait acheté l'île abandonnée de San Giacomo di Paludo, dit-on, et songerait à y inaugurer tôt ou tard un lieu d'exposition. C'est l'épisode à suivre. Il est dans l'air. Les hullements des goélands locaux, excités par cette perspective, nous en informent déjà.

Enfin, il y a Nicoletta Fiorucci, une collectionneuse d'art étroitement associée à un extravagant commissaire/artiste bien connu du monde de l'art italien, Milovan Farronato. Elle vient d'acheter, elle aussi un édifice dans les environs du campo San Barnaba. Et elle ne fait ni une, ni deux : elle l'ouvre dans l'état dans lequel elle l'a acquis, à savoir un état quelque peu décrépi. Elle y donne accès pour une expo avant travaux, un geste qui semble désormais un classique dans notre cher monde de l'Art Comme en témoigne par exemple ce que nous avons connu avec le Wicli à Bruxelles il y a des années, et plus récemment avec Kanal Pompidou, toujours à Bruxelles.

Il est incroyable que Venise recèle encore des lieux de ce genre, en plein centre. Comme si la Sérénissime ne cessait d'être fidèle à sa réputation, nonobstant les assauts en tout genre qu'elle subit, à savoir : être ce meuble de marquetterie à tiroirs secrets. Il s'agit d'un édifice qui n'a pas le prestige de celui que Prada a acquis sur le Grand Canal. Mais il n'en reste pas moins que c'est un lieu qui a une âme et qui a de l'ampleur. Ce bâtiment remontant au 14ème siècle aurait été occupé par un peintre dans les années 1920. Un certain Ettore Tito. Sur la porte figure par ailleurs un panneau signifiant que se tenait également là autrefois une dépendance du Ministère de la santé, en son service « d'assistance sanitaire aux navigateurs ». Attribution dont on trouve encore quelques traces dans le bâtiment même, sous la forme de restes de sanitaires communs, ou encore de l'apparition, au détour d'une salle, d'une affiche didactique nous expliquant « ce qu'est l'asthme ». Ce qui vous dit combien en soi, dans ce parfum de lagune oubliée, rehaussé d'une valeur d'usage, la moitié du job poétique est déjà accompli avant même d'avoir posé la main objet. Reste simplement à inviter quelqu'un qui a la sensibilité pour percevoir ce que le lieu donne et emble. Et a priori, tout artiste digne de ce nom possède la dite sensibilité. Que les autres aillent se rhabiller ! Et dire qu'ils ambitionnent de faire des travaux par la suite, ce qui devrait certainement ôter une bonne part de la valeur impalpable qui recouvre pour l'instant les lieux, tout un fin élevage de poussière. Ce qui n'a pas de prix. Mais c'est ainsi, le désordre n'est supporté que momentanément par ces dames. Quoi qu'on en dise, il faut reconnaître que leurs diverses initiatives ont le mérite de dynamiser la scène vénétienne, qui sait s'en débarrasser facilement sur ses lauriers, une fois la biennale passée. Quand elle ne cède pas aux sirènes de la vulgarité, avec cette qualification de lieux dédiés à un art si inviolable, que ce n'est pas même la peine de le regarder. En témoignent encore l'installation récente, à vingt mètres à peine de l'Accademia, où reposent les illustres Bellini et autres Giorgione, d'une dépendance de la galerie Bartoux. Sorte de pinacle tragicomique du mauvais goût. Ce qui n'est pas du tout le cas de nos dames, qui ne boivent pas le thé avec la première madeleine venue.

En l'occurrence, l'artiste dirige de ce nom qui a été conviée à se prêter à cet exercice de l'exposition avant travaux en ce nouveau lieu qu'est la fondation Nicoletta Fiorucci, est Tolia Astakhishvili, une ex-ratrice géorgienne née en 1974. Aux commandes de cet épisode, on retrouve ni plus ni moins qu'Hans-Ulrich Obrist qui sait éprouver les galeries de glaces, de parquets, de tentures, où évoluent les dames à souliers et s'y faire bien voir. Comme tout ce beau monde de la bouteille, on ne s'ennuie évidemment pas.

Notre fine équipe commence par déployer une exposition qui ne définit pas de parcours et qui opte pour la pénonomie. Il y a très peu de lumière dans les salles sombres de la demeure dans laquelle on nous invite à pénétrer: ce très peu étant savamment contrôlé pour attirer discrètement l'attention, jeter une lueur blafarde dans les espaces, maintenir le suspense ainsi qu'une atmosphère volontiers cinématographique. Nous entrons dans un lieu abandonné et ne nous



guideront que votre instinct, vos craintes, votre curiosité, votre attention, ainsi que votre jugement quant à ce que vous estimerez être de l'art ou plus simplement une trace archéologique du lieu, fut-elle prosaïque, ne portant point le parfum d'un temps romantique, mais bien celui d'un temps muet, sourd, sans atours. Le bâtiment se développe sur deux étages, ainsi qu'en une cour arrière. Il propose de nombreuses salles et des zones de circulation en l'espèce de couloirs et d'escaliers. C'est évidemment un choix d'emblée efficace puisque, comme dans le judo on exploite les forces de l'adversaire, à savoir celles du lieu. Tout ce qu'il donne, on le prend. Et plus encore : on en vient à jouer son propre jeu. On le mime, histoire de troubler davantage l'expérience du visiteur. En effet, on a tout fait remarquer, dans le lieu, la présence récurrente de parois ou de volumes réalisés en plaques de gyproc, hâtivement jointes avec du plâtre : petits murs ou parois plus vastes, volume semblable à un podium... Sont-ce là des velléités de gros oeuvre d'autrefois, ou son-ce des aménagements à la va-vite qu'on a réalisés dans le lieu pour le convertir à tel ou tel usage, en un temps ancien, mais là aussi sans prestige ? Ou est-ce déjà ce que la fondation ambitionne d'édifier pour le futur ? Ou encore, est-ce une scénographie d'exposition, construite à dessin pour l'artiste ? On nage d'embûche en ces eaux chronologiques incertaines. Se mouvoir physiquement dans cette exposition consiste à évoluer métaphoriquement dans une sorte de droma enclavée des états variés du bâtiment, s'apparentant à des états de transit, mais sans qu'on puisse se repérer sur la ligne du temps.

Cette sensation, de ressort architectural, émotif, transhistorique, se trouve comme confirmée dans la vision de deux vidéos, plus ou moins semblables dans leurs visées, que l'on découvre dans deux salles du rez-de-chaussée. L'une propose un travelling latéral faisant voir des salles de bâtiments indistincts en chantier, travelling régulièrement troublé par des voiles colorés obstruant le champ de vision, comme si la caméra était soudain trop proche de tel objet devant lequel elle serait passée, toute occupée qu'elle aurait été à balayer un espace du regard. Ces passages à vide ont en réalité une fonction stratégique. A chaque fois qu'ils adviennent, on glisse subitement d'un espace à un tout autre espace. Tout se passe sans heurts, au fil du glissement lent du travelling qui ne va pas sans résonner avec le parcours qu'on peut effectuer en barque dans Venise, au rythme lent de l'eau, sujet que nous sommes alors au spectacle des façades accotées défilant majestueusement sur les flancs de l'embarcation. Dans le film, n'interrompt ce défilé que ces brèves cédilles faisant passer d'un monde à un autre. On semble être une fois dans une ville, aussitôt dans une autre. Comme si le film proposait des sauts quantiques, voire comme, s'il accentuait cette nausée que l'on peut éprouver à découvrir combien le néolibéralisme (ou est-il le communisme, ou une version hybride de ces deux régimes?) a produit des espaces stérilisés, peu propices à la vie, en tous points génériques, qu'on qu'on aille. Tous les espaces que nous voyons défilés se ressemblent, non sans se distinguer très légèrement. Un tel est un peu plus typé du fait de la présence de tel ou tel détail : un échafaudage, un tuyau en plastique tombant du plafond d'une certaine manière... ce qui unifie ces différentes salles floues semble être l'état intermédiaire. On travaille ici ou du moins on a

travaillé, animé par quelque visée. Plane de facto la valeur travail qui a cours dans le communisme comme dans le néolibéralisme. Un travail cependant interrompu. Les ouvriers ne sont là, mais ils devraient revenir tôt ou tard... Le conditionnel est de mise.

L'autre film exploite également une prise de vue en travelling latéral, mais on le voit passer de l'examen d'une ancienne photographie au balayage d'un espace réel où serait suspendue la dite photographie. Le tout avec des curieux effets de distorsion 3D de l'image. On comprend que certaines des images que l'on voit dans le film renvoient à l'exposition même, comme s'il en était le compte-rendu en réalité augmentée. A moins que ce n'en soit le making-of ? Le trouble temporel ressurgit ici. Dans ce film, on voit notamment apparaître un personnage semblant tout droit sorti des années 1970 ou 1980. On dirait qu'il s'entraîne à délier les lois de l'attraction en vue de quelque voyage dans l'espace, tout harnaché qu'il est.

Ces deux films ont tout fait d'arriver en notre cerveau les petites cases qui concernent l'Union Soviétique, notamment en ses ambitions spatiales. U.R.S.S. sous l'emprise de laquelle évolua la Géorgie de 1921 à 1991, pays d'origine de l'artiste. L'atmosphère du lieu à la Tarkovsky, partagé entre grandes aspirations et décadence, gonfle cette même voile. Tout.e artiste emmène avec elle/lui, partout où elle/il va, son monde. Ce monde, aussi grand soit-il, entre dans une valise. Dans une poche même. Et le succès de ce projet est certainement à chercher dans la connivence que l'Union Soviétique et Venise peuvent soudain avoir, en matière de grandeur et de décadence.

Une autre surprise de taille connotée par Tolia Astakhishvili est que, contrairement aux apparences, son exposition n'est pas monographique mais bien collective. Une série d'autres artistes sont à l'oeuvre ici, malgré la grande homogénéité de l'ensemble, certes renforcée par la puissance du lieu qui fait beaucoup pour unifier le tout. Il s'agit de Ketuta Alexi-Mekshishvili, Zurab Astakhishvili, Thia Djordjadze, Heike Gallmeier, Rafik Greiss, Dylan Peirce, James Richards et Maka Sanadze. On apprend en lisant l'interview réalisée par Hans-Ulrich Obrist, imprimée dans le catalogue de l'exposition, qu'il s'agit là d'un trait récurrent de la pratique de l'artiste. Plus, une fois, elle joue cette carte de l'artiste qui collabore, qui conçoit, notamment avec des personnes très proches, comme ses propres père et mère, aussi artistes. Son père ayant la particularité d'être « devenu » artiste, sous l'influence de sa fille. Après avoir mené une carrière de médecin, il se serait mis au collage avec une certaine application, lit-on dans l'interview présente dans le catalogue. Généalogie créative inversée en soi assez troublante. Tout cela fait que le travail de Tolia Astakhishvili met la critique à l'épreuve : quand bien même on nous distribue un pli à l'entrée qui nous indique peu ou prou qui a fait quoi, on se trouve comme invité à estimer que ce que l'un ou l'autre a fait vaut pour l'autre. Les amis de mes amis sont mes amis. Les oeuvres de mes amis sont mes oeuvres, et les miennes sont les leurs. Telle est l'originale ligne de conduite qu'on nous invite à emprunter ici, et que donc, on emprunte, se tenant pour dit que telle oeuvre réalisée par un autre artiste, est sienne, partage un esprit.

Dans l'homogénéité, paradoxale, de cette exposition, on serait tenté de relever là aussi des traces inattendues de communisme. Et si pas, de voir confirmer comment la pratique de l'artiste progresse sur une fine ligne de cète séparant le générique du particulier, le collectif de l'individuel. Le tout avec un souffle, avec une profondeur quasi psychanalytique. Car tout son projet est latéralement hanté : par les présences déclarées des autres artistes, par l'aspect du lieu, par une force qui nous fait dériver, nous fait perdre la rive ferme du langage, dont une des premières fonctions est d'identifier et donc de circonscrire.

Il faut conserver ce terme de psychanalyse et voir comment l'exposition semble en user, non pas tant à l'échelle d'un individu (encore que l'engagement du père et de la mère de l'artiste dans ses propres projets puisse nourrir cette approche), mais à celle d'un groupe dont le dénombrement serait confus. Si diffus que ce pourrait être soudain l'humanité même. La psychanalyse contaminée en quelque sorte le communisme dans cette pratique, et vice-versa. On le remarque également dans la présence, récurrente de photographies de personnes qui sont égarées ici et là dans les salles d'exposition, voisinant des objets qui sont tantôt des ready-made non déclarés, les traces archéologiques du passé du lieu, tantôt des oeuvres d'art, cependant plus centrées que centrifuges, oeuvres ne vitupérant pas leur statut, mais le murmurant. Apparaissent sur ces photographies des visages qui nous sont inconnus, même si on se reconnaît facilement en eux. Visages connus du photographe cependant, et nous, témoins invisibles de cette connivence, nous trouvons de facto inclus dans cet espace à la fois rassurant et inquiétant de la photographie, espace à la fois solidaire et nihiliste (ce qui signe bien les deux extrêmes du communisme). La photographie prise équivaut ici à la photographie observée. Où observer vaudrait pour faire. Ce sont souvent des tirages 10 x 15 cm, ceux qui racontent des histoires de famille. Mais ces histoires ne tiennent que le temps de la vie des témoins. Les témoins à peine disparus.e.s, voilà ces récits basculant dans l'abîme (ou accueillis dans le commun, si l'on prend un angle moins dramatique). Dans l'abîme d'un genre humain sans point d'attache. Un genre humain en général. Genre humain « communiste », au sens historique aussi, tant on est tous rendus sériels, subsumés par quelque système politique sans responsables, sans visages, qui dérape, est sujet à l'entropie, à la dystopie, nous dépasse.

Une autre question consistant à troubler les contours de la personnalité tient dans le fait que l'artiste, dont on apprend également dans le catalogue qu'elle a pour médium principal le dessin, conjugué dans des installations, se plaît à exposer parfois des travaux qu'elle a réalisés enfant ou adolescent. Sans que ne soit établie, là non plus, une hiérarchie. A quel âge de notre vie est-on sensé s'identifier, semble-t-elle dire ? Pourquoi faudrait-il créer une hiérarchie des âges ? Pourquoi ne pas persister un communisme de l'âge, à plus forte raison dans le champ créatif, qui est volontiers sans âge ? Telles sont les questions qui découlent de ses choix.

On dirait qu'elle agit aussi sur les catégories de l'art, non seulement entre art et non art, comme expliqué précédemment, mais aussi sur ce qu'elle serait considérée comme un art classique d'une part et un art d'avant garde de l'autre. Et Dieu sait si le monde soviétique aura su, au vingtième siècle, alterner ces deux formes d'art, que l'on songe au réalisme soviétique d'une part, et au constructivisme de l'autre. Cette équivoque sur les catégories semble intervenir chez elle d'abord dans cette conjonction de l'installation et du dessin. Quand on s'approche de ses dessins, on note comment ils peuvent relever d'un certain classicisme, sans être pour autant du réalisme soviétique, on s'entend. On suggère ici que ses dessins dévalent souvent des corps, soumis à des tensions psychiques, voire sexuelles. Un peu comme s'ils empruntaient à Antonin Artaud, Unica Zürn ou Alberto Giacometti. Des ressorts désormais classiques, diraient-ils, d'expressivisme. Cependant, l'artiste a des manières assez alternatives d'encadrer et/ou d'exposer ces dessins. Dans l'exposition, il y a notamment une salle où des dessins encadrés dans des boîtes de plexiglas sont nonchalamment épilés sur le sol, au risque qu'on marche dessus. Dans d'autres cas, on découvre des encadrements inhabituels en bois très épais, ou des dessins sur des bâches en plastique. Il y a de tout d'abord un geste (classique) de dessin, et ensuite une décision qui les propulse dans un registre d'installation bien moins classique, plutôt grunge. Une autre particularité de ses dessins, qui se reflète à plus large échelle dans le projet, est que ce sont des dessins à peine esquissés sur le support, laissant le loisir à celui-ci de faire montre de sa matérialité, avant d'être image. Dans le cœur du dessin, il y a donc déjà cette dynamique entre quelque chose qui est posé et quelque chose qui fuit, s'éroie, s'évade. Quelque chose qui relève de l'art et de l'émotion et quelque chose qui est si brut et prosaïque (ici la feuille vierge, ailleurs l'espace abandonné même) qu'elle s'exclut de toute émotion. C'est ce qui accentue la sensation de hantise, de fanôme : ce contraste émotionnel, cette dichotomie dans l'incarnation.

Toujours dans l'interview d'Obrist reproduite dans le catalogue, on apprend que l'artiste a commencé méthode de passer un temps long dans le lieu préalablement à l'exposition. Littéralement d'y séjourner, d'y faire une résidence. On croit comprendre ici qu'elle a vécu dans ce palais vénitien au mois de janvier 2025, pendant plusieurs semaines. Comme si pour exposer, il fallait hanter. Ce séjour d'im-



prégation vénétienne semble s'être mué, dans l'exposition, en un propos additionnel sur la ville. C'est tout le second versant du projet qui semble s'ouvrir là. Comme si dans le revers du gant, elle s'était aussi penchée sur la question vénétienne en général, au-delà de tout ce que le palais lui donnait déjà. Bien entendu, ce n'est pas un discours continu ou attendu sur Venise qu'on perçoit ici. Mais un propos de la même teneur que le reste : un propos fait d'imprégnations, de dilutions. S'imprégner de soi, y compris des parts de soi qu'on ignore, qui nous remue ; s'imprégner des autres ; s'imprégner du lieu ; et enfin s'imprégner de la ville. Comme si, pour raconter la ville, il s'agissait de relater les moments lors desquels la ville aurait habité le corps de l'artiste, s'y serait diluée. Dans l'exposition, cela semble prendre une dimension topographique et architecturale. Quoi de plus logique, puisque Venise nous stimule spontanément sur ces deux plans. Relations ici quelques situations de l'exposition qui, mises bout à bout, disent Venise.

Au rez-de-chaussée, dans l'espace principal fait de deux pièces formant un volume continu, traversant, on parvient d'abord dans une salle baignée d'une lueur jaunâtre, provoquée par la disposition sur le support, laissant le loisir à celui-ci de faire montre de sa matérialité, avant d'être image. Dans le cœur du dessin, il y a donc déjà cette dynamique entre quelque chose qui est posé et quelque chose qui fuit, s'éroie, s'évade. Quelque chose qui relève de l'art et de l'émotion et quelque chose qui est si brut et prosaïque (ici la feuille vierge, ailleurs l'espace abandonné même) qu'elle s'exclut de toute émotion. C'est ce qui accentue la sensation de hantise, de fanôme : ce contraste émotionnel, cette dichotomie dans l'incarnation.

rains de jeux favoris des jeunes footballeurs de la ville (ce que les ballons dégonflés rappellent). Sur le côté de cette installation, une porte s'ouvre sur un espace d'où émane une autre lumière jaunâtre, plus forte. On pénètre dans ce qui s'apparente à un cabigi, courant jusque sous l'escalier qui monte à l'étage. Au mur de cet espace exigu est accrochée une grande oeuvre encadrée, classiquement dirait-on. Sauf que son emplacement est paradoxal quant à sa taille. L'oeuvre ne peut réellement être appréhendée avec du recul. Ce faisant, d'oeuvre encadrée, elle semble passer au statut de fresque, tant elle fait corps avec l'architecture au lieu de s'en distinguer. Cette allusion à l'art de la fresque, ou disons de la peinture murale, si répandue à Venise, est confirmée par la nature de l'oeuvre même (ici un C-Print contrôlé et encadré de 1910 intitulée *Prospective dream* d'Heike Gallmeier). On dirait qu'on est en présence de la photographie d'une peinture. La sensualité de la matière peinte est mise à distance par une impression. Comme si on rêvait ou hallucinait une fresque. Des spots lumineux sont dirigés vers le dessous de l'escalier, qu'un muret complète. Et le vide ainsi créé, en son éclairage, vient stimuler notre imagination et y faire naître l'idée d'une crypte...

Dans l'espace adjacent, nous faisons face au podium en plaques de gyproc, évoqué plus haut. Un examen plus attentif de ce volume dévoile la présence incongrue de couverts, non pas posés sur le volume, alors envisagé comme une table, mais intégrés à celui-ci. Fourchettes, cuillères, couteaux sont incrustés dans la plâtre, affleurant à ras de celui-ci. Le tout étant voisiné par une impression sur tissu, tombant tel un rideau coloré, diaphane, devant l'une des baies vitrées de cet espace (une oeuvre de Ketuta Alexi-Mekshishvili). Cet ensemble évoque cette fois un banquet, dont Venise est et fut coutumière. Mais aussi, en quelque sorte, cela évoque la pétrification de ce même banquet. Comme si l'objet portait d'emblée deux passés. D'abord un passé plus ou moins proche (les restes d'un dîner de la veille ou d'une veille plus ou moins éloignée dans le temps). Ensuite un passé quasi renaissant, où tel repas, théâtre d'une réunion de personnages influents, aurait été immortalisé dans la pierre par quelque sculpteur. Et Venise, avant même sans doute d'être une ville emplit de peintures, est constellée de sculptures et de bas-reliefs de pierre et de plâtre.

Un détail encore mérite d'être mentionné : on apprend, dans le feuillet d'exposition cette fois, qui ne contient que le plan avec les oeuvres et leurs légendes, ainsi qu'un bref texte introduisant d'Obrist, que ce podium en gyproc fut réalisé ici avec des plaques issues d'une précédente installation de l'artiste, intitulée *when the others are within us*, présentée en 2024 à New-York. Dans une logique de réemploi donc. Ce qui surprend, dans la mesure où une plaque de plâtre est le matériau le plus pauvre et le plus répandu qui soit. Ce qui n'inviterait nullement au réemploi, mais plutôt à un nouvel achat. Le coût d'un transport entre New York et Venise pour de vulgaires plaques de plâtre devant être réutilisées. Mais bien sûr, l'artiste ne fait pas ces calculs basement économiques. Elle semble vouloir miser sur l'énergie ésoérique dont se charge un matériau, ayant une valeur à ses yeux. D'où ce réemploi qui, dans le même temps, parle intimement de Venise. En effet, cette puissante ville de marins est connue pour ses pillages à travers la Méditerranée. Un lion sculpté flanquant l'entrée de l'Arsenale est connu pour avoir été pris à Constantinople et ramené à Venise. Il a même sur son épaule des signes vikings, gravés autrefois par ces flibustiers du nord, descendant jusqu'en cette lointaine Turquie et ayant marqué ce lion de leur empreinte, sans qu'ils n'emportent toutefois la sculpture. Ce que firent plus tard les vénitiens, emmenant fortuitement avec eux cette arrogante marque d'un précédent conquérant. Du reste, au sein de la lagune même, le démantèlement pour réemploi fut un sport local très répandu. Le lile de Torcello par exemple, emplacement primitif de l'habitat lagunaire, était autrefois bien plus bête. Mais ses débris furent utilisés pour permettre la construction d'attraitsions et palais à Murano et Venise qui se développèrent à sa suite. La lagune porte donc toute une mémoire cumulative, faite de transplantations successives, les corps fantasmagiques de bâtiments se trouvant masqués en d'autres constructions.

Les allusions à Venise, en une fine lecture de son état passé et actuel se poursuivraient tout au long de cette subtile exposition, dont l'un des mérites est de nous montrer que la notion d'écosystème, ou des éléments se chevauchant, se mêlent, se dynamisent, ne recouvre finalement pas seulement le monde naturel, mais aussi ce qu'on pourrait nommer le tissu humain, fait de ces connivences secrètes qui nous lient, dans ce que nous sommes, ce que nous faisons, ce que nous avons été, ce que nous sommes, par delà toute morale exclusive, toute narration univoque.

Jena Tausen

Tolia Astakhishvili
to love and devour
8 Mai-23 novembre 2025
Nicoletta Fiorucci Foundation
Dorsodoro 2829, Venezia
<https://nf.foundation/>



A Venise, des dames ayant un soulier dans l'art, un autre dans la mode, ont des projets. Elles font des fondations. D'autres en établissent, alors elles le font aussi. On dirait que c'est un peu comme ça que cela fonctionne dans la bonne société, par émulation. Puisque tout le monde vient tôt ou tard à Venise et que cela ne coûte pas encore si cher, comparé à Paris, Londres ou New York, il est commode d'avoir un lieu où recevoir en toutes circonstances. C'est Miuccia Prada qui a commencé, il y a quelques années. Elle a institué sa fondation dans un ancien palais sur le Grand Canal. Lieu qui est devenu, à l'instar de son versant milanais, un phare pour la scène vénitienne du fait de l'exigence (et de l'excellence, il faut bien le reconnaître) des expositions présentées. L'exposition que réalisa il y a peu Christoph Büchel, ayant tourneboulé l'endroit en un mont de piété, fut une des plus fabuleuses que Venise ait connu cette dernière décennie. Dont hélas, votre serviteur ne put rendre compte en ces pages. Le stylo étant resté en suspens, sous l'influence sans nul doute de quelque maléfice lagunaire dont il est ardu de se prémunir.

A présent, on annonce un grand projet d'une éminence turinoise, en la personne de Patrizia Sandretto Re Rebaudengo. Sans doute la figure la plus puissante d'Italie. Dans la lagune, elle aurait acheté l'île abandonnée de San Giacomo di Paludo, dit-on, et songerait à y inaugurer tôt ou tard un lieu d'exposition. C'est l'épisode à suivre. Il est dans l'air. Les hululements des goélands locaux, excités par cette perspective, nous en informent déjà.



Enfin, il y a Nicoletta Fiorucci, une collectionneuse d'art étroitement associée à un extravagant commissaire/artiste bien connu du monde de l'art italien, Milovan Faronato. Elle vient d'acheter, elle aussi un édifice dans les environs du campo San Barnaba. Et elle ne fait ni une, ni deux : elle l'ouvre dans l'état dans lequel elle l'a acquis, à savoir un état quelque peu décrépi. Elle y donne accès pour une expo avant travaux, un geste qui semble désormais un classique dans notre cher monde de l'art. Comme en témoigne par exemple ce que nous avons connu avec le Wiels à Bruxelles il y a des années, et plus récemment avec Kanal Pompidou, toujours à Bruxelles.

Il est incroyable que Venise recèle encore des lieux de ce genre, en plein centre. Comme si la Sérénissime ne cessait d'être fidèle à sa réputation, nonobstant les assauts en tout genre qu'elle subit, à savoir : être ce meuble de marquetterie à tiroirs secrets. Il s'agit d'un édifice qui n'a pas le prestige de celui que Prada a acquis sur le Grand Canal. Mais il n'en reste pas moins que c'est un lieu qui a une âme et qui a de l'ampleur. Ce bâtiment remontant au 14ème siècle aurait été occupé par un peintre dans les années 1920. Un certain Ettore Tito. Sur la porte figure par ailleurs un panneau suggérant que se tenait également là autrefois une dépendance du Ministère de la santé, en son service « d'assistance sanitaire aux navigants ». Attribution dont on trouve encore quelques traces dans le bâtiment même, sous la forme de restes de sanitaires communs, ou encore



de l'apparition, au détour d'une salle, d'une affiche didactique nous expliquant « ce qu'est l'asthme ». Ce qui vous dit combien en soi, dans ce parfum de lagune oubliée, rehaussé d'une valeur d'usage, la moitié du job poétique est déjà accompli avant même d'avoir posé là un objet. Reste simplement à inviter quelqu'un qui a la sensibilité pour percevoir ce que le lieu donne d'emblée. Et a priori, tout artiste digne de ce nom possède la dite sensibilité. Que les autres aillent se rhabiller ! Et dire qu'ils ambitionnent de faire des travaux par la suite, ce qui devrait certainement ôter une bonne part de la valeur impalpable qui recouvre pour l'instant les lieux, tel un fin élevage de poussière. Ce qui n'a pas de prix. Mais c'est ainsi, le désordre n'est supporté que momentanément par ces dames. Quoi qu'on en dise, il faut reconnaître que leurs diverses initiatives ont le mérite de dynamiser la scène vénitienne, qui sait s'endormir facilement sur ses lauriers, une fois la biennale passée. Quand elle ne cède pas aux sirènes de la vulgarité, avec cette constellation de lieux dédiés à un art si inavouable, que ce n'est pas même la peine de le regarder. En témoigne encore l'installation récente, à vingt mètres à peine de l'Accademia, où reposent les illustres Bellini et autres Giorgione, d'une dépendance de la galerie Bartoux. Sorte de pinacle tragicomique du mauvais goût. Ce qui n'est pas du tout le cas de nos dames, qui ne boivent pas le thé avec la première madeleine venue.

En l'occurrence, l'artiste digne de ce nom qui a été conviée à se prêter à cet exercice de l'exposition avant



travaux en ce nouveau lieu qu'est la fondation Nicoletta Fiorucci, est Tolia Astakhishvili, une créatrice géorgienne née en 1974. Aux commandes de cet épisode, on retrouve ni plus ni moins qu'Hans-Ulrich Obrist qui sait arpenter les galeries de glaces, de parquets, de tentures, où évoluent les dames à souliers et s'y faire bien voir. Comme tout ce beau monde a de la bouteille, on ne s'ennuie évidemment pas.

Notre fine équipe commence par déployer une exposition qui ne définit pas de parcours et qui opte pour la pénombre. Il y a très peu de lumière dans les salles sombres de la demeure dans laquelle on nous invite à pénétrer: ce très peu étant savamment contrôlé pour attirer discrètement l'attention, jeter une lueur blafarde dans les espaces, maintenir le suspense ainsi qu'une atmosphère volontiers cinématographique. Nous entrons dans un lieu abandonné et ne vous guideront que votre instinct, vos craintes, votre curiosité, votre attention, ainsi que votre jugement quant à ce que vous estimerez être de l'art ou plus simplement une trace archéologique du lieu, fut-elle prosaïque, ne portant point le parfum d'un temps romantique, mais bien celui d'un temps mat, sourd, sans atours. Le bâtiment se développe sur deux étages, ainsi qu'en une cour arrière. Il propose de nombreuses salles et des zones de circulation en l'espèce de couloirs et d'escaliers. C'est évidemment un choix d'emblée efficace puisque, comme dans le judo on exploite les forces de l'adversaire, à savoir celles du lieu. Tout ce qu'il donne, on le prend. Et plus encore : on en vient à jouer son propre jeu. On le mime,



histoire de troubler davantage l'expérience du visiteur. En effet, on a tôt fait de remarquer, dans le lieu, la présence récurrente de parois ou de volumes réalisés en plaques de gyproc, hâtivement jointes avec du plâtre : petits murets ou parois plus vastes, volume semblable à un podium... Sont-ce là des velléités de gros oeuvre d'autrefois, ou sont-ce des aménagements à la va-vite qu'on a réalisés dans le lieu pour le convertir à tel ou tel usage, en un temps ancien, mais là aussi sans prestige ? Ou est-ce déjà ce que la fondation ambitionne d'édifier pour le futur ? Ou encore, est-ce une scénographie d'exposition, construite à dessein pour l'artiste ? On nage d'emblée en ces eaux chronologiques incertaines. Se mouvoir physiquement dans cette exposition consiste à évoluer métaphoriquement dans une sorte de diorama enchâssant des états variés du bâtiment, s'apparentant à des états de transit, mais sans qu'on puisse se repérer sur la ligne du temps.

Cette sensation, de ressort architectural, émotif, transhistorique, se trouve comme confirmée dans la vision de deux vidéos, plus ou moins semblables dans leurs visées, que l'on découvre dans deux salles du rez-de-chaussée. L'une propose un travelling latéral faisant voir des salles de bâtiments indistincts en chantier, travelling régulièrement troublé par des voiles colorés obstruant le champ de vision, comme si la caméra était soudain trop proche de tel ou tel objet devant lequel elle serait passée, toute occupée qu'elle aurait été à balayer un espace du regard. Ces passages à vide ont en réalité une fonction stratégique. A chaque fois qu'ils



adviennent, on glisse subrepticement d'un espace à un tout autre espace. Tout se passe sans heurts, au fil du glissement lent du travelling qui ne va pas sans résonner avec le parcours qu'on peut effectuer en barque dans Venise, au rythme lent de l'eau, sujet que nous sommes alors au spectacle des façades accotées défilant majestueusement sur les flancs de l'embarcation. Dans le film, n'interrompent ce défilé que ces brèves cécités faisant passer d'un monde à un autre. On semble être une fois dans une ville, aussitôt dans une autre. Comme si le film proposait des sauts quantiques, voire comme s'il accentuait cette nausée que l'on peut éprouver à découvrir combien le néolibéralisme (ou est-ici le communisme, ou une version hybride de ces deux régimes?) a produit des espaces stérilisés, peu propices à la vie, en tous points génériques, où qu'on aille. Tous les espaces que nous voyons défiler se ressemblent, non sans se distinguer très légèrement. Untel est un peu plus typé du fait de la présence de tel ou tel détail : un échafaudage, un tuyau en plastique tombant du plafond d'une certaine manière... Ce qui unifie ces différentes salles filmées semble être l'état intermédiaire. On travaille ici ou du moins on a travaillé, animé par quelque visée. Plane de facto la valeur travail qui a cours dans le communisme comme dans le néolibéralisme. Un travail cependant interrompu. Les ouvriers ne sont pas là, mais ils devraient revenir tôt ou tard... Le conditionnel est de mise.

L'autre film exploite également une prise de vue en travelling latéral, mais on le voit passer de l'examen d'une



ancienne photographie au balayage d'un espace réel où serait suspendue la dite photographie. Le tout avec des curieux effets de distorsion 3D de l'image. On comprend que certaines des images que l'on voit dans le film renvoient à l'exposition même, comme s'il en était le compte-rendu en réalité augmentée. A moins que ce n'en soit le making-of ? Le trouble temporel ressurgit ici. Dans ce film, on voit notamment apparaître un personnage semblant tout droit sorti des années 1970 ou 1980. On dirait qu'il s'entraîne à défier les lois de l'attraction en vue de quelque voyage dans l'espace, tout harnaché qu'il est.

Ces deux films ont tôt fait d'aviver en notre cerveau les petites cases qui concernent l'Union Soviétique, notamment en ses ambitions spatiales. U.R.S.S. sous l'emprise de laquelle évolua la Géorgie de 1921 à 1991, pays d'origine de l'artiste. L'atmosphère du lieu à la Tarkovsky, partagé entre grandes aspirations et décadence, gonfle cette même voile. Tout.e artiste emmène avec elle/lui, partout où elle/il va, son monde. Ce monde, aussi grand soit-il, entre dans une valise. Dans une poche même. Et le succès de ce projet est certainement à chercher dans la connivence que l'Union Soviétique et Venise peuvent soudain avoir, en matière de grandeur et de décadence.

Une autre surprise de taille concoctée par Tolia Astakhishvili est que, contrairement aux apparences, son exposition n'est pas monographique mais bien collective. Une série d'autres artistes sont à l'oeuvre ici, malgré la grande homogénéité de l'ensemble, certes renfor-



cée par la puissance du lieu qui fait beaucoup pour unifier le tout. Il s'agit de Ketuta Alexi-Meskhishvili, Zurab Astakhishvili, Thea Djordjadze, Heike Gallmeier, Rafik Greiss, Dylan Peirce, James Richards et Maka Sanadze. On apprend en lisant l'interview réalisée par Hans-Ulrich Obrist, imprimée dans le catalogue de l'exposition, qu'il s'agit là d'un trait récurrent de la pratique de l'artiste. Plus d'une fois, elle joue cette carte de l'artiste qui collabore, qui convie, notamment avec des personnes très proches, comme ses propres père et mère, aussi artistes. Son père ayant la particularité d'être « devenu » artiste, sous l'influence de sa fille. Après avoir mené une carrière de médecin, il se serait mis au collage avec une certaine application, lit-on dans l'interview présente dans le catalogue. Généalogie créative inversée en soi assez troublante. Tout cela fait que le travail de Tolia Astakhishvili met la critique à l'épreuve : quand bien même on nous distribue un plan à l'entrée qui nous indique peu ou prou qui a fait quoi, on se trouve comme invité à estimer que ce que l'un ou l'une a fait vaut pour l'autre. Les amis de mes amis sont mes amis. Les oeuvres de mes amis sont mes oeuvres, et les miennes sont les leurs. Telle est l'originale ligne de conduite qu'on nous invite à emprunter ici, et que donc, on emprunte, se tenant pour dit que telle oeuvre réalisée par un autre artiste, est sienne, partage un esprit.

Dans l'homogénéité, paradoxale, de cette exposition, on serait tenté de relever là aussi des traces inattendues de communisme. Et si pas, de voir confirmer comment la pratique de l'artiste progresse sur une fine ligne



de crête séparant le générique du particulier, le collectif de l'individuel. Le tout avec un souffle, avec une profondeur quasi psychanalytique. Car tout son projet est littéralement hanté : par les présences déclarées des autres artistes, par l'aspect du lieu, par une force qui nous fait dériver, nous fait perdre la rive ferme du langage, dont une des premières fonctions est d'identifier et donc de circonscrire.

Il faut conserver ce terme de psychanalyse et voir comment l'exposition semble en user, non pas tant à l'échelle d'un individu (encore que l'engagement du père et de la mère de l'artiste dans ses propres projets puisse nourrir cette approche), mais à celle d'un groupe dont le dénombrement serait confus. Si diffus que ce pourrait être soudain l'humanité même. La psychanalyse contamine en quelque sorte le communisme dans cette pratique, et vice-versa. On le remarque également dans la présence, récurrente de photographies de personnes qui sont égarées ici et là dans les salles d'exposition, voisinant des objets qui sont tantôt des ready-mades non déclarés, les traces archéologiques du passé du lieu, tantôt des oeuvres d'art, cependant plus centripètes que centrifuges, oeuvres ne vitupérant pas leur statut, mais le murmurant. Apparaissent sur ces photographies des visages qui nous sont inconnus, même si on se reconnaît facilement en eux. Visages connus du photographe cependant, et nous, témoins invisibles de cette connivence, nous trouvant de facto inclus dans cet espace à la fois rassurant et inquiétant de la photographie, espace à la fois solidaire et nihiliste



(ce qui signe bien les deux extrêmes du communisme). La photographie prise équivaut ici à la photographie observée. Où observer vaudrait pour faire. Ce sont souvent des tirages 10 x 15 cm, ceux qui racontent des histoires de famille. Mais ces histoires ne tiennent que le temps de la vie des témoins. Les témoins à peine disparu.e.s, voilà ces récits basculant dans l'abîme (ou accueillis dans le commun, si l'on prend un angle moins dramatique). Dans l'abîme d'un genre humain sans plus d'attache. Un genre humain en général. Genre humain « communiste », au sens historique aussi, tant on est tous rendus sériels, subsumés par quelque système politique sans responsables, sans visages, qui dérape, est sujet à l'entropie, à la dystopie, nous dépasse.

Une autre opération consistant à troubler les contours de la personnalité tient dans le fait que l'artiste, dont on apprend également dans le catalogue qu'elle a pour médium principal le dessin, conjugué dans des installations, se plaît à exposer parfois des travaux qu'elle a réalisés enfant ou adolescent. Sans que ne soit établie, là non plus, une hiérarchie. A quel âge de notre vie est-on sensé s'identifier, semble-t-elle dire ? Pourquoi faudrait-il créer une hiérarchie des âges ? Pourquoi ne pas penser un communisme de l'âge, à plus forte raison dans le champ créatif, qui est volontiers sans âge ? Telles sont les questions qui découlent de ses choix.

On dirait qu'elle agit aussi sur les catégories de l'art, non seulement entre art et non art, comme expliqué précédemment, mais aussi sur ce qui serait identifié



comme un art classique d'une part et un art d'avant garde de l'autre. Et Dieu sait si le monde soviétique aura su, au vingtième siècle, alterner ces deux formes d'art, que l'on songe au réalisme soviétique d'une part, et au constructivisme de l'autre. Cette équivoque sur les catégories semble intervenir chez elle d'abord dans cette conjonction de l'installation et du dessin. Quand on s'approche de ses dessins, on note comment ils peuvent relever d'un certain classicisme, sans être pour autant du réalisme soviétique, on s'entend. On suggère ici que ses dessins dévoilent souvent des corps, soumis à des tensions psychiques, voire sexuelles. Un peu comme s'ils empruntaient à Antonin Artaud, Unica Zürn ou Alberto Giacometti. Des ressorts désormais classiques, dirait-on, d'expressionnisme. Cependant, l'artiste a des manières assez alternatives d'encadrer et/ou d'exposer ces dessins. Dans l'exposition, il y a notamment une salle où des dessins encadrés dans des boîtes de plexiglas sont nonchalamment éparpillés sur le sol, au risque qu'on marche dessus. Dans d'autres cas, on découvre des encadrements inhabituels en bois brut très épais, ou des dessins sur des bâches en plastique. Il y a donc d'abord un geste (classique) de dessin, et ensuite une décision qui les propulse dans un registre d'installation bien moins classique, plutôt grunge.

Une autre particularité de ses dessins, qui se reflète à plus large échelle dans le projet, est que ce sont des dessins à peine esquissés sur le support, laissant le loisir à celui-ci de faire montre de sa matérialité, avant d'être image. Dans le cœur du dessin, il y a donc déjà cette dynamique entre quelque chose qui est posé et



quelque chose qui fuit, s'étirole, s'évade. Quelque chose qui relève de l'art et de l'émotion et quelque chose qui est si brut et prosaïque (ici la feuille vierge, ailleurs l'espace abandonné même) qu'elle s'exclut de toute émotion. C'est ce qui accentue la sensation de hantise, de fantôme : ce contraste émotionnel, cette dichotomie dans l'incarnation.

Toujours dans l'interview d'Obrist reproduite dans le catalogue, on apprend que l'artiste a comme méthode de passer un temps long dans le lieu préalablement à l'exposition. Littéralement d'y séjourner, d'y faire une résidence. On croit comprendre ici qu'elle a vécu dans ce palais vénitien au mois de janvier 2025, pendant plusieurs semaines. Comme si pour exposer, il fallait hanter. Ce séjour d'imprégnation vénitienne semble s'être mué, dans l'exposition, en un propos additionnel sur la ville. C'est tout le second versant du projet qui semble s'ouvrir là. Comme si dans le revers du gant, elle s'était aussi penchée sur la question vénitienne en général, au-delà de tout ce que le palais lui donnait déjà. Bien entendu, ce n'est pas un discours continu ou attendu sur Venise qu'on perçoit ici. Mais un propos de la même teneur que le reste : un propos fait d'imprégnations, de dilutions. S'imprégner de soi, y compris des parts de soi qu'on ignore, qui nous remue ; s'imprégner des autres ; s'imprégner du lieu ; et enfin s'imprégner de la ville. Comme si, pour raconter la ville, il s'agissait de relater les moments lors desquels la ville aurait habité le corps de l'artiste, s'y serait diluée. Dans l'exposition, cela semble prendre une dimension topographique

et architecturale. Quoi de plus logique, puisque Venise vous stimule spontanément sur ces deux plans. Relations ici quelques situations de l'exposition qui, mises bout à bout, disent Venise.



Au rez-de-chaussée, dans l'espace principal fait de deux pièces formant un volume continu, traversant, on parvient d'abord dans une salle baignée d'une lueur jaunâtre, provoquée par la disposition sur les vitres de feuilles de papier de type calque, maculées de signes apparentés à des graffitis. De derrière ces voiles semi opaques, agit une source lumineuse dont on ne sait exactement dire au vu de sa tonalité si elle est artificielle ou naturelle. Même la lumière, en somme, est sujette à l'ambiguïté. Dans cet espace jaunâtre plutôt dégagé, on note la présence de morceaux de tôle d'aluminium ondulées, découpées sommairement, et dressés à la verticale (en réalité, une oeuvre de Thea Djordjaze, mais qu'importe l'autrice spécifique de tel versant de l'installation, nous l'expliquions plus haut). Ces volumes sont rassemblés le long d'un mur latéral et on y trouve également des ballons de football dégonflés. Toute la « scène » a tôt fait d'évoquer l'un de ces campos en bordure desquels s'élève telle ou telle église que les flèches d'aluminium ici présentes incarneraient. Le campo de San Giovanni e Paolo par exemple. Quiconque arpente Venise sait aussi que ces campi sont en été les zones où le soleil vous étreint (d'où cette lumière jaune, envahissante) et les terrains de jeux favoris des jeunes footballeurs de la ville (ce que les ballons dégonflés rappellent). Sur le côté de cette installation, une porte s'ouvre sur



un espace d'où émane une autre lumière jaunâtre, plus forte. On pénètre dans ce qui s'apparente à un cagibi, courant jusque sous l'escalier qui monte à l'étage. Au mur de cet espace exigu est accrochée une grande oeuvre encadrée, classiquement dirait-on. Sauf que son emplacement est paradoxal quant à sa taille. L'oeuvre ne peut réellement être appréhendée avec du recul. Ce faisant, d'oeuvre encadrée, elle semble passer au statut de fresque, tant elle fait corps avec l'architecture au lieu de s'en distinguer. Cette allusion à l'art de la fresque, ou disons de la peinture murale, si répandu à Venise, est confirmé par la nature de l'oeuvre même (ici un C-Print contrecollé et encadré de 2010 intitulée *Prospective dream* d'Heike Gallmeier). On dirait qu'on est en présence de la photographie d'une peinture. La sensualité de la matière peinte est mise à distance par une impression. Comme si on rêvait ou hallucinait une fresque. Des spots lumineux sont dirigés vers le dessous de l'escalier, qu'un muret complète. Et le vide ainsi créé, en son éclairage, vient stimuler notre imagination et y faire naître l'idée d'une crypte...

Dans l'espace adjacent, nous faisons face au podium en plaques de gyproc, évoqué plus haut. Un examen plus attentif de ce volume dévoile la présence incongrue de couverts, non pas posés sur le volume, alors envisagé comme une table, mais intégrés à celui-ci. Fourchettes, cuillers, couteaux sont incrustés dans le plâtre, affleurant à ras de celui-ci. Le tout étant voisiné par une impression sur tissu, tombant tel un rideau coloré, diaphane, devant l'une des baies vitrées de cet



espace (une oeuvre de Ketuta Alexi-Meskhishvilli). Cet ensemble évoque cette fois un banquet, dont Venise est et fut coutumière. Mais aussi, en quelque sorte, cela évoque la pétrification de ce même banquet. Comme si l'objet portait d'emblée deux passés. D'abord un passé plus ou moins proche (les restes d'un dîner de la veille ou d'une veille plus ou moins éloignée dans le temps). Ensuite un passé quasi renaissant, où tel repas, théâtre d'une réunion de personnages influents, aurait été immortalisé dans la pierre par quelque sculpteur. Et Venise, avant même sans doute d'être une ville emplie de peintures, est constellée de sculptures et de bas-reliefs de pierre et de plâtre.

Un détail encore mérite d'être mentionné : on apprend, dans le feuillet d'exposition cette fois, qui ne contient que le plan avec les oeuvres et leurs légendes, ainsi qu'un bref texte introductif d'Obrist, que ce podium en gyproc fut réalisé ici avec des plaques issues d'une précédente installation de l'artiste, intitulée *when the others are within us*, présentée en 2024 à New-York. Dans une logique de réemploi donc. Ce qui surprend, dans la mesure où une plaque de plâtre est le matériau le plus pauvre et le plus répandu qui soit. Ce qui n'inviterait nullement au réemploi, mais plutôt à un nouvel achat. Le coût d'un transport entre New York et Venise pour de vulgaires plaques de plâtre devant être rédhibitoire. Mais bien sûr, l'artiste ne fait pas ces calculs basement économiques. Elle semble vouloir miser sur l'énergie ésotérique dont se charge un matériau, ayant une valeur à ses yeux. D'où ce réemploi qui, dans le



même temps, parle intimement de Venise. En effet, cette puissante ville de marins est connue pour ses pillages à travers la Méditerranée. Un lion sculpté flanquant l'entrée de l'Arsenale est connu pour avoir été pris à Constantinople et ramené à Venise. Il a même sur son épaule des signes vikings, gravés autrefois par ces flibustiers du nord, descendu jusqu'en cette lointaine Turquie et ayant marqué ce lion de leur emprise, sans qu'ils n'emportent toutefois la sculpture. Ce que firent plus tard les vénitiens, emmenant fortuitement avec eux cette arrogante marque d'un précédent conquérant. Du reste, au sein de la lagune même, le démantèlement pour réemploi fut un sport local très prisé. L'île de Torcello par exemple, emplacement primitif de l'habitat lagunaire, était autrefois bien plus bâtie. Mais ses édifices furent démantelés pour permettre la construction d'autres maisons et palais à Murano et Venise qui se développèrent à sa suite. La lagune porte donc toute une mémoire cumulative, faite de transplantations successives, les corps fantasmatiques de bâtiments se trouvant masqués en d'autres constructions.

Les allusions à Venise, en une fine lecture de son état passé et actuel se poursuivent tout au long de cette subtile exposition, dont l'un des mérites est de nous montrer que la notion d'écosystème, où des éléments se chevauchent, se mêlent, se dynamisent, ne recouvre finalement pas seulement le monde naturel, mais aussi ce qu'on pourrait nommer le tissu humain, fait de ces connivences secrètes qui nous lient, dans ce que nous sommes, ce que nous faisons, ce que nous avons été,

ce que nous avons fait, par delà toute morale exclusive,
toute narration univoque.

