

Nov 1975



georges boudaille avoue tout

Lorsqu'il créa la Biennale de Paris en 1959, Raymond Cogniat savait-il qu'il venait de donner naissance à un monstre tentaculaire dont les multiples bras s'appellent aujourd'hui body-art, land-art, support-surface, art conceptuel, video... ?

Enfant abusive aux mille poussées de fièvre et aux caprices sans nombre, la Biennale devait mettre en quelques années Raymond Cogniat sur le flanc. Jacques Lassaigue qui lui succéda tint bon jusqu'en 1970, avant de se retrouver à l'hôpital. Nous avons demandé à Georges Boudaille, actuel père adoptif du monstre, s'il se sent bien et si l'enfant a des chances de devenir adulte.

BUDGETS COMPARÉS EN FRANCS:

Biennale de Paris 1975

Ministère de la culture	
Service Création artistique	180 000
Service des Expositions	275 000
Ville de Paris	400 000
Ministère des Affaires étrangères	25 000
Entrées	291 000
Vente Catalogue	80 000
Divers	60 000
	1 311 000

Documenta V 1972

Ville de Cassel	1 026 000
Land de Hesse	1 026 000
Gouvernement	1 197 000
Dons	256 500
Entrées	1 026 000
Catalogue	855 000
Divers	256 500
	5 643 000

Je vais donc dire sincèrement ma position face à cette manifestation qui vient, sans que je m'en aperçoive, de dévorer cinq années de ma vie. Pour résumer ce que fut mon action sur la Biennale internationale des jeunes artistes telle que l'avait conçue son fondateur Raymond Cogniat et telle que me la légua son successeur Jacques Lassaigue, force m'est de rappeler la conjoncture culturelle en 1970.

La Biennale de Paris inaugurée modestement en 1959 connut un développement progressif mais irrésistible jusqu'en 1967; après avoir confirmé son utilité et son audience dans le domaine des arts plastiques, elle avait étendu son champ d'action à toutes les autres formes d'expression et de création, théâtre, musique, chorégraphie, cinéma et poésie à l'exception de la littérature, tout en restant cantonnée aux créateurs de moins de trente-cinq ans. 1967 l'avait vue littéralement exploser dans Paris, occupant trois musées et utilisant plusieurs théâtres. L'ORTF lui apportait un appui massif dans la réalisation de toute la partie susceptible de passer à l'antenne. La plupart des pays étrangers invités consacraient un budget de plus en plus important pour que leurs artistes y soient représentés en force. La Biennale de Paris rejoignait celle de Venise et devenait le lieu d'une compétition entre les représentants des divers pays qui se disputaient les places d'honneur dans les musées et les récompenses — pourtant plutôt maigres — qui étaient dispensées par un jury international. Déjà une certaine irritation perçait chez les artistes devant certaines limitations qui leur étaient imposées: Arroyo censuré pour ne pas choquer les ambassadeurs des derniers pays fascistes, les Français à la fois massivement et mal présentés.

En 1969, les travaux entrepris au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris imposèrent des limitations strictes, accentuant le malaise. Une exposition organisée à Galliera à titre de compensation ne fit qu'aggraver le malaise. On vit se déployer sur la façade de ce musée une large banderole portant la mention: « La Biennale pour le pouvoir, le pouvoir pour la Biennale. » Enfin l'atelier du spectateur, organisé par Franck Popper à Galliera même, déclencha un tel désordre qu'il provoqua l'intervention de la police, et l'arrestation de plusieurs exposants qui protestaient contre cette irruption inadmissible. En ce même mois de septembre, quatre jeunes contestataires, au cours d'une sorte de happening, traversèrent les salles déguisés en officiers espagnol, grec, portugais, nazi, et un couple fit l'amour en public sur l'esplanade entre les deux musées. J. Lassaigue fit libérer les artistes arrêtés par la police mais la confiance était partie.

Un cas de conscience

C'est alors que le délégué général Jacques Lassaigue, déjà écorché par les réactions d'un certain nombre d'artistes, fut frappé par la maladie. La Biennale de Paris mourait d'une double mort. En 1970, je pris l'initiative, en tant que président de la section française de l'Association internationale des critiques d'art, de provoquer une réunion pour tenter de sauver la Biennale. Chez Jacques Lassaigue, elle réunit Raymond Cogniat, Bernard Anthonioz et Alain Trapenard.

Si je dis que je fus surpris lorsqu'ils me proposèrent de prendre la succession de Jacques Lassaigue, on ne me croira sans doute pas; et pourtant je connus une réelle crise de conscience. Accepter ce poste, c'était sinon trahir, du moins changer de camp: je passais d'observateur objectif mais critique et parfois sévère que j'avais toujours été depuis mes débuts au journal *Arts* avec Raymond Cogniat en 1947, puis pendant plus de quinze ans aux *Lettres Françaises*, au rôle d'organisateur d'une manifestation officielle subventionnée par le gouvernement.

Ressusciter une manifestation pratiquement moribonde n'était pas non plus une perspective particulièrement encourageante. Je croyais avoir quelques idées sur le problème, mais aurais-je l'autorité pour mener à bien les réformes indispensables?

J'acceptai néanmoins le pari lorsque le conseil d'administration me promit une liberté d'action complète et que je pris conscience que l'organisation d'une telle manifestation pouvait devenir le prolongement du travail de critique d'art que je menais depuis longtemps déjà.

La Biennale de Paris pouvait donc devenir le terrain où poursuivre la défense entreprise dans les *Lettres Françaises* de formes d'art vivantes et actuelles.

Le passif — L'héritage

Il y avait des tâches urgentes. La Biennale de Paris avait été organisée sur le modèle de Venise, c'est-à-dire sur des structures anciennes, surannées et en train de tomber en désuétude. Tous les observateurs avaient constaté les sursauts qui agitaient Venise en 1964, lorsque le jury couronna Rauschenberg, en changeant l'objet du grand prix, en en faisant un prix de révélation et non de consécration.

A São Paulo, la situation se trouvait aggravée par la crise politique. En revanche, Documenta à Kassel, bien que quadriennale, prise en main par une équipe très limitée mais composée de spécialistes internationaux, uniquement financée par diverses autorités allemandes, suscitait un intérêt énorme.

L'objet de ces gigantesques rassemblements d'œuvres d'art demeure sensiblement le même: réunir, confronter, comparer ce qui se fait de mieux, de plus vivant, de plus audacieux, et du même coup informer le public. En fait l'exposition dégénère: elle est l'occasion pour les pays d'imposer leur prestige national (d'où de sordides querelles chauvines) ou de récompenser en les mettant en valeur des artistes qui ont bien mérité de la « patrie ». Venise était devenue une jungle où chacun défend ses compatriotes, ses amis ou ses intérêts.

A Paris comme ailleurs, artistes mécontents, visiteurs déçus, marchands frustrés, le bénéfice devenait nul pour l'art actuel. De ces rassemblements hasardeux ne jaillissait aucune vérité, aucune leçon, sinon l'image d'une société en crise, incapable de dominer le marasme et de créer de nouvelles structures capables de stimuler la vie artistique. Chacun s'appliquait à masquer des intérêts divers, voire contradictoires, éloignés de la cause même de l'art et du progrès.

L'actif

Mon premier objectif fut de rassurer les artistes déçus et méfiants. La plupart refusaient de participer à toute manifestation officielle.

Par son statut d'association sans but lucratif, la Biennale de Paris se devait de rappeler son indépendance aussi bien vis-à-vis des puissances d'argent que du pouvoir politique.

La critique traditionnelle ayant failli à sa mission, il importait de mettre la Biennale dans les mains des jeunes, quelles que fussent leurs options, et de le faire sans complaisance ni démagogie.

Je formai en octobre 1970 une commission de jeunes critiques français réunissant Daniel Abadie, Bernard Borgeaud, Michel Claura, Philippe Conte, Patrick d'Elme, Catherine Millet, Olivier Nanteau, Alfred Pacquement et Philippe Sers, pour étudier la réorganisation. Echec total; pour plusieurs d'entre eux, procéder à une sélection critique, c'était se comporter en « flic de la culture ». Ils songeaient au retentissement qu'aurait un sabotage pur et simple de la Biennale. Pour moi, le sabotage privait les artistes des possibilités d'expression que leur offre la Biennale.

C'était sacrifier l'avenir à un présent éphémère. Pour assurer au plus vite le renouvellement, je fis demander aux pays invités de désigner des commissaires de moins de trente-cinq ans, et je leur imposais les options définies comme les plus significatives en 1970: concept, hyperréalisme, intervention.

Ces directives restèrent lettre morte à 90 %.

Obstinés, bien que sans moyens suffisants, nous présentâmes au parc Floral de Paris, avec l'aide de quelques fidèles passionnés, les premières expositions d'art conceptuel et de peinture hyperréaliste qu'ait vues le public parisien. Et nous accrochâmes les envois d'une Biennale traditionnelle sous le titre de « Option 4 ».

Malgré une grève des transports parisiens qui dura dix jours, malgré l'éloignement du centre artistique traditionnel, malgré un automne froid et pluvieux, nous attirâmes 60 000 visiteurs, dont 50 000 payants, et les artistes bénéficièrent d'une liberté d'expression totale.

La leçon avait été dure et, pour 73, je décidai de franchir le pas. A la commission de jeunes cri-