

25 Sept. 1975



PHOTO ANDRE MORANI

Chacallis,
l'influence
de l'archéologie

ARTS

LA 9^e BIENNALE DE PARIS

par Jean Clair

Postures et impostures

La Biennale de Paris se présente comme une « manifestation internationale des jeunes artistes ». C'est, tous les deux ans, la plus imposante exposition d'œuvres d'avant-garde. La IX^e Biennale se tient jusqu'au 2 novembre au musée National d'art moderne et au musée d'Art moderne de la ville de Paris. Une présentation de peintures chinoises contemporaines au musée Galliera s'y ajoute cette année. Nous avons demandé à Jean Clair qui fut le rédacteur en chef de « l'Art vivant » de couvrir cet événement pour « le Quotidien ».

● Au moment où les autres Biennales dans le monde — São Paulo, Venise, Cracovie — marquent le pas ou s'interrogent sur le jeu stérile qui consiste à dresser les jeunes artistes les uns contre les autres, à les sélectionner comme dans des haras, et, ce faisant, à alimenter les combinaisons du marché de l'art, la Biennale de Paris, imperturbable, continue de croire qu'il existe, en 1975 encore, une telle chose que « l'avant-garde », avec des courants qu'elle aurait pour mission de définir et des représentants qu'elle aurait pour but de dénicher. Pour l'avoir cru trop longtemps, elle connaît cette année l'échec. Rarement autant d'hommes — la liste des seuls correspondants de la Biennale tient quatre pages du catalogue grand format — parmi lesquels quelques amis qui eussent mieux fait d'user leur énergie à d'autres fins, n'auront dépensé autant d'efforts — ne parlons pas des crédits — pour accoucher d'un tel monument de conformisme et d'ennui.

A première vue, c'est la copie de la Biennale 73 : les mêmes choses s'y retrouvent aux mêmes endroits et l'impression de déjà vu va jusqu'au malaise, ou à la cocasserie. A gauche en entrant, là où, il y a deux ans, se dressaient les phallus de Wolfgang Weber, s'érigeant cette année les phallus de Pierre Keller. Un peu plus loin, où se trouvaient les dessins kitsch de la « Scène de Düsseldorf », voici les dessins kitsch de Carmen Almon ou de Christian Attersee. Dans les couloirs, à la place des vitrines ethnologiques de Jaccard, les vitrines ethnologiques de Bard Breivik. De l'autre bord, à la place des tentures de Louis Cane et consorts, les tentures d'Isnard et consorts. Dans les sous-sols du musée National, au lieu des mises en scène horribles de Mark Prent ou de Perr Wolfram, les mises en scène horribles de d'Armagnac ou du groupe Coum, etc. Tout se passe comme si les envois avaient été sélectionnés en fonction de rubriques a priori, esquissées dès la VII^e Biennale et institutionnalisées dès la VIII^e : une section travesties et exhibitionnistes, une section bricoleurs en tout genre, une section kitsch et fanfreluches, une section peinture-peinture. Bref,

après la peinture-peinture, la Biennale-Biennale. Faute d'avancer, on répète.

LE MYTHE DU DERNIER TABLEAU

Voyons donc cette peinture-peinture, décidément nommée par antiphrase. S'y trouvent d'une part les nièmes avatars du groupe Support/Surface, d'autre part, quelques exemples d'un groupe hollandais, déjà présenté en avril de cette année à Amsterdam, dans l'exposition « Fundamental Painting ». On veut faire croire qu'après la vague de l'anti-art, il s'agirait là de la renaissance de la peinture. En fait, une fois débarrassée de l'amphigouri critique qui l'accompagne, et pour qui veut bien ouvrir enfin une bonne fois les yeux, toute cette mercerie de calicots, batiks et toiles érrées ne montre qu'impuissance à peindre, maladresse, ennui mortel et, plus banalement, laideur extrême. Là où, par exception, se révèle une véritable tentation de la peinture, chez un Berghuis ou un Pincemin, l'ignorance du métier les fait tout aussi bien retomber dans le pire des académismes « rétro », genre modelé Ecole de Paris ou « haute pâte » tachiste... En fait, dans cet engouement pour une peinture dite « fondamentale », minimale, post ou hyperminimale, dans ce mirage d'une « peinture-peinture » qui atteindrait son essence dans l'espace de son redoublement, comme le mystique atteint son Dieu à force de litanies, je vois à l'œuvre deux des grandes mystifications de notre temps. La simplification d'abord des moyens. Tous ces peintres qui, à la suite de Matisse, prétendent simplifier la peinture me semblent la proie d'une même illusion que ces pauvres paysans qui troquent leur vieux buffet de chêne contre un placard en formica sous prétexte de se simplifier la vie. On ne simplifie pas la vie, on l'appauvrit, jusqu'au point où elle ne vaut plus d'être vécue. Et il en va de la qualité de la « peinture » comme de la qualité de la vie aujourd'hui : plus on en parle et moins elle est là ; peinture arasée, peinture dévastée, peinture désolée, peinture qui, à force d'économiser ses moyens avec l'appréciation d'un avare, est morte sans avoir joui de ses trésors. C'est ensuite le mirage du « dernier tableau » ; chaque soir la peinture mourrait d'avoir épuisé le champ du possible, chaque matin, elle renaitrait de n'avoir pas dit l'essentiel. Poussant ce nouveau rocher de Sisyphe, c'était avant-hier Malevitch, c'était hier Reinhardt. Aujourd'hui, c'est X, Y ou Z qui, chaque jour, pénètre dans son atelier et se dit *in petto* : « Aujourd'hui, je vais peindre mon 318^e tableau... » Imposture de mystique en chômage.

Il y eut un temps, pas si éloigné, c'était les années 50, où l'artiste rêvait d'exposer un « fait pictural » brut ; on supprimait les socles, on enlevait les cadres. Les sculptures montaient directement du sol, les peintures s'accrochaient à cru sur les murs ; dans le vocabulaire phénoménologico-existentialiste du temps, l'œuvre « s'affirmait » par soi et en soi, dans sa pureté d'être-au-monde. On assiste aujourd'hui au phénomène inverse. Beaucoup d'œuvres ne tiennent ici que par leur cadre, ne se désignent à l'attention que par leur environnement. Présentations de grand style, encadrements sophistiqués, écrins en peau, vitrines exquises : les époques de décadence artistique ont connu ces déplacements d'intérêt de l'objet vers son entour. Mais qu'on supprime ce dernier, et l'objet disparaît.

LE TRIOMPHE DE LA MUSÉOGRAPHIE

L'un des membres du jury a eu, à cet égard, une réflexion pertinente. Si la Biennale a, cette année, marqué tant de retard dans ses préparatifs, c'est que jamais il n'y eut tant de travaux de menuiserie, chaque artiste exigeant ses présentoirs, sa boîte bien close, son lieu à lui. D'où une prolifération de cloisons et de chicanes. « On cite et on s'enferme », remarquait-il. On cite en effet, car 90 % des œuvres présentées ne sont que des redites d'œuvres déjà bien connues. Et parce que leur auteur sait qu'il ne s'agit là que d'emprunts — Chacallis plagie Claudio Costa comme Pierre Keller plagie Boltanski, ou les Poirier, pour ne citer que deux exemples particulièrement voyants — il est contraint, pour authentifier son travail, de l'enclouer dans des frontières matérielles, de poser un « ceci est à moi » pour faire oublier que ce n'est qu'un emprunt. Aussi bien, alors que les artistes contestent le musée, jamais l'appareil muséal, jamais l'appareil muséographique n'auront été si nécessaires à les qualifier en tant qu'artistes, eux qui, sans cela, ne seraient rien.

Mais cet enfermement, ce cloisonnement sont symptômes aussi d'autre chose : l'impuissance de l'avant-garde, aujourd'hui, à constituer une langue cohérente et commune. Les tenants de la peinture, d'une part, faute de se donner les moyens de leur pratique, puisqu'ils l'ont réduite à un simplisme consternant, ne font que bégayer. Les tenants de l'objet ou des actions, de l'autre, s'épuisent dans des attitudes de plus en plus singulaires. De dispersion en dissémination, on aboutit à des comportements parfaitement autistiques, incompréhensibles à tout visiteur, y compris au critique le plus averti, si les clefs ne lui ont, préalablement, été fournies. Ces postures régressives — qui sont, encore une fois, des impostures face au concept d'*« avant-garde »* qu'elles sont censées incarner — trouvent une illustration immédiate et facile dans le grand nombre d'œuvres vouées au thème du narcissisme et de l'auto-erotisme, et

il y aurait long à dire sur cette complaisance chez les jeunes artistes à s'enfermer dans ce stade primaire de la libido, sur cette énergie libidinale qui ne prend même plus la peine de se chromatiser, comme dirait Lyotard, mais s'exhibe tout droit... L'éphémisme, notait Focillon à propos de la culture alexandrine, est un trait des civilisations fatiguées. Et il s'agit bien d'alexandrisme, tant par la décadence des pratiques que par l'inflation des théories ; plus l'œuvre se veut minimale ou singulière, plus l'exagération se fera prolixe et universelle.

L'INSTITUTIONNALISATION DES MODELES

Tout n'est pas, bien sûr, à ce niveau de grisaille. Mais il faut bien dire que les rares œuvres intéressantes sont convenues. Pourquoi avoir sélectionné Boltanski, qui est loin d'être un jeune artiste inconnu ? Pourquoi les Leisgen, qu'on a souvent pu voir ? Pourquoi Simonds, déjà sélectionné lors de la précédente Biennale ? Pourquoi des cinéastes comme Barbara Linkovich, Guy Fihman, Tsuneo Nakai, qui firent naguère les beaux soirs du Festival de Knokke ?

Face à ces redondances, on peut se demander si la Biennale n'est pas en train de prendre la place du défunt Salon des galeries-pilote : offrir en raccourci ce que l'on peut voir de plus dans le vent dans la vingtaine de galeries d'avant-garde qui se répartissent entre Paris, Amsterdam, Cologne et New York. Et de jouer le même rôle : soutenir un certain marché...

Il est de fait que, depuis 1968, à travers les manifestations internationales comme les Biennales, comme *Documenta* à Cassel, comme *Projekt* à Cologne, comme les Foires de l'art, à travers également les revues spécialisées comme « Flash Art », « Art Press », « Artforum », « Heute Kunst », « Data », « Art international », « Studio », etc., ce à quoi l'on assiste, c'est à une institutionnalisation accélérée des modèles proposés par la nouvelle avant-garde. D'un côté, pas de jeune étudiant d'école des Beaux-Arts, de Marseille à Lille et de Bordeaux à Strasbourg qui, aujourd'hui, rassemblant ses souvenirs de louveteau, ne fasse ses exercices de nœuds et d'épissures à la Viallat ou ne s'entaille le corps à la Gina Pane. D'un autre côté, voici quatre ans, six pour certains, que siègent au jury de la Biennale les mêmes personnes et qu'est ainsi dévolu au même petit groupe le

privilège exorbitant de décider du sens de l'art actuel. Les conditions sont ainsi réunies pour que la machine tourne en circuit clos : institutions publiques et galeries privées proposent des modèles ; les revues les colportent ; les artistes s'en inspirent ; envoient des dossiers de leurs travaux aux membres du jury, qui se trouvent être les mêmes qui dirigent les institutions, conseillent les galeries et écrivent dans les revues susnommées ; ces membres retiennent les dossiers en raison de leur conformité aux modèles proposés. Voilà qui évoque une Maffia, avec ses parrains et ses pauvres cousins de province. Avec aussi ses victimes.

Car il serait dangereux et malhonnête de croire que la création contemporaine chez les jeunes artistes se résume à cela. De plus en plus nombreux sont-ils à ne plus lire les revues, à ne plus fréquenter les manifestations internationales de l'avant-garde, à ne pas envoyer de dossiers aux Biennales. Ce sont évidemment les plus difficiles à dénicher, et à faire sortir de leur solitude. Ce n'est cependant pas impossible ; il suffit de visiter les ateliers.

On peut se demander alors si, au lieu de montrer pour la nième fois les petits malins qui sont toujours dans le coup, le courage n'aurait pas été de montrer cette fois ces oubliés, ces naïfs, ces jeunes cons, ces laissés-pour-compte, et parmi eux, tous ces jeunes artistes qui se remettent à la peinture ou qui n'ont pas cessé d'en faire, en tout lucidité, et qui annoncent qu'après le temps ingrat des théoriciens sans pratique va venir le temps des praticiens sans théorie, gens heureux de manier un pinceau sans éprouver le besoin de se justifier. Cela supposait évidemment d'aller à contre-courant des idéologies régnantes dans le petit milieu des esthètes, de heurter les habitudes du marché établi et de s'aliéner la sympathie d'un certain nombre de galeries. Et alors ? C'était aussi courir le risque de montrer des choses médiocres ? Elles n'auraient pu, à tout prendre, être pires que ce qui est ici montré. Puisqu'il suffit, après tout, de quelques gouaches naïves et laborieuses exécutées par des paysans chinois (1), pour d'un seul coup nous faire oublier tout ce cirque et nous faire croire que, peut-être...

J.C.

(1) Peintres paysans du district de Housien, au musée Galliera, comme « invités spéciaux » de IX^e Biennale.