

10 • CULTURE

Types d'environnement

Sculpture et photographie à la 10^e Biennale de Paris

A la X^e Biennale de Paris, si la nouvelle peinture, par le déploiement sériel de surfaces souvent monochromes, cherche à investir l'espace réel et nous amène à nous situer dans son champ d'expansion, il en va pareillement d'une partie de la sculpture actuelle, qui ne tend plus à se cacher dans les trois dimensions mais à faire jouer la nature de son matériau dans la nature du lieu qu'elle occupe (1). Par les dispositifs qu'elle met en œuvre, elle entre en rapport avec l'environnement pour s'y intégrer, le transformer ou le contredire, pour produire même son propre environnement.

On regrettera, toutefois, que certains choix de la Biennale en ce domaine n'offrent qu'un médiocre intérêt : tels ces câbles tendus par l'Américain Schwebler entre les colonnades du Palais de Tokyo et qui n'ajoutent rien à l'usage qu'en a déjà fait par ailleurs Klaus Rinke, alors que l'on a dû renoncer à présenter les plaques d'acier dépoli que le Canadien Rabinowitch ajuste à même le sol selon une géométrie mentale.

En revanche, on retiendra la démarche curieuse de l'Allemande Dorothee von Windheim qui détache les panneaux de crépi d'un mur cloisonné comme on dépose une fresque, de même que l'étrange relation physique et purement arbitraire établie par le Japonais Haraguchi entre une feuille de métal dressée et le bac d'huile qui la réfléchit. Un autre Japonais, Maita, met en situation des objets réels et des agrandissements photographiques, dont la conjonction délibérée accentue la conscience que nous avons de deux temps différents. Ce travail sur notre perception de l'environnement est encore précisé par l'Américaine Suzanne Harris au moyen d'installations temporaires géométriquement déterminées par les conditions de leur emplacement.

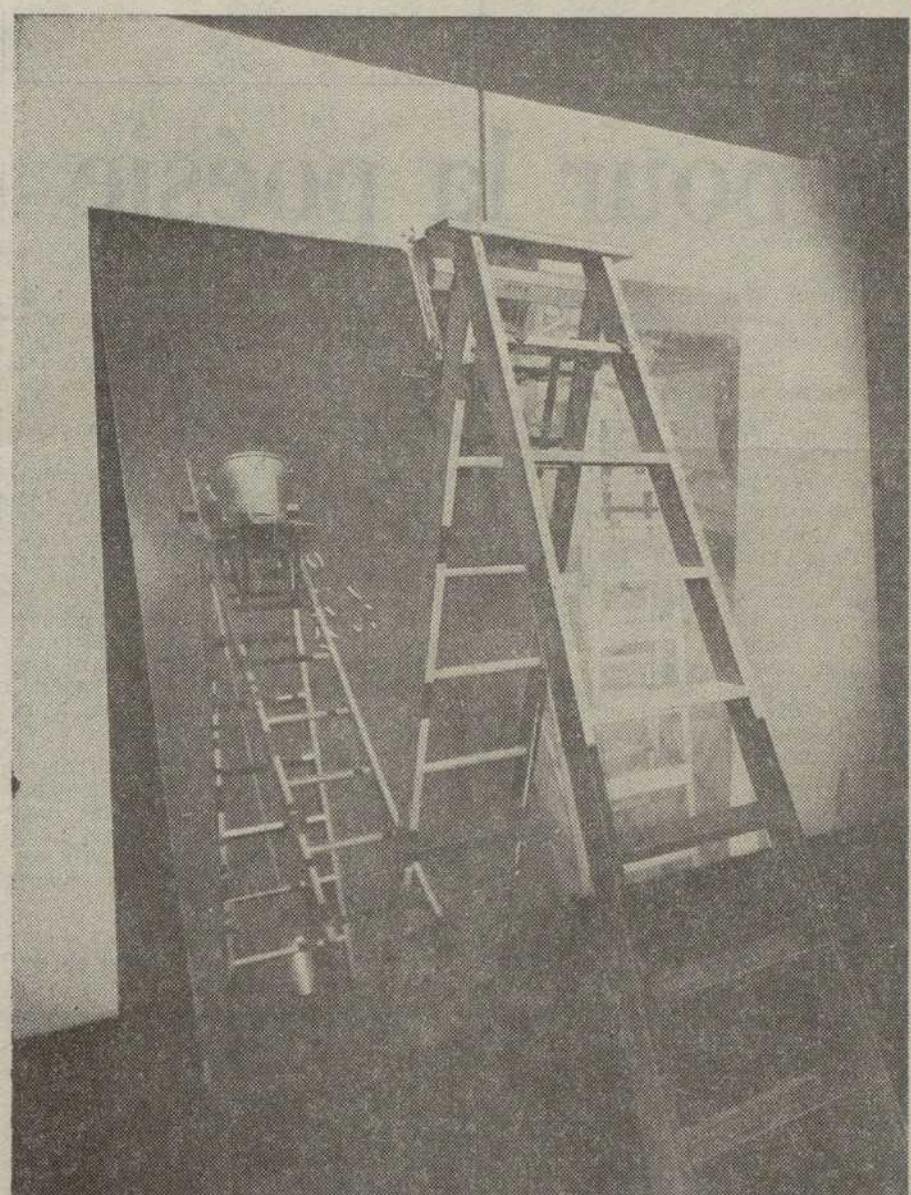
Mais le plus remarquable de ces dispositifs est sans doute celui de l'Anglais Tim Head, qui opère une démonstration visuelle de sa problématique, en confrontant dans la même perspective la présence réelle d'un certain nombre d'accessoires à leur image projetée par diapositive sur un mur, sans que celle-ci corresponde pour autant à leur ombre portée.

La photographie tient d'ailleurs une place importante dans cette Biennale et s'avère souvent plus efficace que la vidéo, à la fois comme support d'une documentation établissant le constat d'une performance et comme support d'une communication ou d'un discours sur l'image, sur sa capacité de représentation.

L'Allemand Ulay, l'Israélien Rozenblatt se servent de la photo pour enregistrer une action, un événement. Avec le Coréen Chong elle implique une manière de voir, de capter ce qu'une plaque de verre peut réfléchir d'un paysage. Avec les Américains Canole et Gossage elle préleve dans la nature sa matière première, que l'Anglais Hilliard multiplie par séries répétitives. Cependant qu'elle donne l'illusion d'une preuve lorsqu'elle s'applique aux objets spécialement construits par l'Américain Robert Cumming pour illustrer sa réflexion sur les ambiguïtés de la perception.

Cette évolution du travail photographique dans une voie post-conceptuelle caractérise également les recherches de plusieurs Allemands. Celles de trois d'entre eux portent sur la fonction idéologique de la photo : Albrecht D. à partir de la violence, Dieter Hacker à partir des albums de famille, Hilmar et Renate Liptow à partir des « images d'espoir » publiées par la presse, les agences de tourisme ou de publicité.

Quant à Edmund Kuppel, contrai-



Tim Head, « Dislocations » 1977 (installation d'accessoires en rapport avec leur image réfléchie par un miroir et leur image projetée par diapositive sur le mur).
(Photo André MORAIN.)

rement à ce que l'on croit voir au premier regard, il ne photographie pas des paysages mais les photos de paysages qui décorent certains cafés parisiens, comme le relève un miroir-témoin placé devant l'objectif. En photographiant la photographie, il veut mettre en doute « l'autenticité d'un médium qui est incapable de distinguer la réalité de son reflet », dit-il.

Les démarches particularistes ou marginales — comme nombre de performances — sont bien souvent décevantes. A l'exception, toutefois, des « images modèles » d'Annette Messager, du théâtre intime de Colette, ou des livres à peintures de Barbara et Gabriele Schmidt-Heins, dont chaque exemplaire contient son propre système, sa propre poétique, progressant par la trace, la tache, la maculation, la déchirure, ou tout autre procédé...

Enfin les extensions de l'activité artistique dans la réalité d'aujourd'hui peuvent emprunter la méthode d'une enquête socio-politique, comme on le constate avec le travail du groupe Untel sur « la vie quotidienne en milieu urbain ». Dans un espace de démonstration conçu à la manière d'un magasin à grande surface, les trois protagonistes de ce groupe fondé en 1974, Albinet, Cazal, Snyers, exposent sur des présentoirs appropriés le matériel documentaire prélevé sur le terrain — en l'occurrence Paris, entre janvier et juin 1977 — soit toute une gamme de produits visuels et sonores de grande consommation, identifiés, normalisés et conditionnés en fonction de dix-huit thèmes, pour

nous inciter à une réflexion critique sur les modes d'aliénation et d'oppression qui composent l'ordinaire de notre environnement actuel. Exercice pédagogique auquel chacun peut apporter ses propres perspectives.

RAOUL-JEAN MOULIN.

(1) « L'Humanité » du 20-9-1977 : « Persistance de la peinture-peinture ».

Biennale de Paris, Palais de Tokyo et Musée d'Art moderne de la ville de Paris, avenue du Président Wilson, jusqu'au 1er novembre.