

C U L T U R E

De la peinture à la musique, la Biennale de Paris

ACADÉMISME FIN DE SIÈCLE

GONFLÉE AUX DIMENSIONS DE LA HALLE DE LA VILLETTE, LA BIENNALE SENT POURTANT DAVANTAGE LA RÉTROSPECTIVE QUE L'ART FRAIS

Il était grand temps que la France se soucie de se tailler une meilleure place parmi les grandes manifestations artistiques internationales. Faute de lieu adéquat, la Biennale de Paris s'essouffait. En 1985, la voici installée dans la grande halle de La Villette, l'ancien abattoir, vidé de son passé, mis à neuf, superbe sous sa charpente métallique, libéré pour la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture.

Sous ce vaste toit doublé de métal et éteint, la Biennale aurait pu se fier, trouver des accents neufs, un air, un dynamisme nouveaux. Elle a, au contraire, pris un coup de vieux. Toute limite d'âge abolie, elle fait surtout appel aux valeurs sûres, aux artistes confirmés, aux tendances reconnues sur le marché.

Même les flamboyements de la figuration libre, qu'ils soient italiens, allemands ou français, s'atténuent. Garouste, entre la référence historique, le retour aux sources et l'incertitude, entraîne le courant dans ses questionnements sans réponse et les jaillissements inachevés de ses compositions. Hélon, 61 ans, exemple glorieux d'un retour à la figuration après une longue pratique de l'abstraction, illustre une remise en question, un retour sur soi-même, il ouvre davantage une rétrospective qu'un panorama de la création d'aujourd'hui.

Désir d'attirer grâce à des artistes reconnus « un public neuf dans un lieu neuf », volonté d'« éclairer la situation actuelle en montrant par quelles voies l'art est parvenu aux formes qui sont les siennes aujourd'hui » : les arguments de Georges Boudaille, délégué général de la Biennale depuis 15 ans, n'empêchent pas que dans ce lieu du XIX^e siècle le XX^e finissant signe son académisme. La méduse larmoyante d'Anne et Patrick Poirier, enfermée dans sa cage dorée, le signifie avec un certain pathétique.

Cette Biennale évoque la difficile remontée de la France au tout premier plan de la création et aussi l'équilibre

malaisé à établir entre les pays invités plus qu'une proposition de talents pour demain. Il a donc fallu faire appel à des artistes dont les premiers succès datent des années 70 sinon de périodes plus lointaines encore.

Au centre de la halle, Buren tend une immense pyramide renversée faite de toile rayée, blanc et rose, et qui semble rendre hommage à la charpente métallique. Buren célèbre l'espace, il appelle un élargissement, une libération des structures. Son geste rejoint celui de Baselitz qui reconstruit « L'image de la rue » dans une série de 18 tableaux où s'alignent des personnages à leur fenêtre, la tête en

bas. Buren rejoint encore Martial Raysse, Hockney, Arroyo, Le Gac, etc., qui hésitent entre le silence, la méditation et une réalité distanciée.

Un certain succès de l'ensemble devrait tout de même se trouver assuré grâce à la couleur omniprésente, aux longues allées dérivantes, à l'énorme porte en bronze d'Immendorf posée comme une masse mi-guerrière, mi-familiale. Grâce surtout à quelques artistes qui associent art, technique et jeu.

Takis renouvelle ses habituels assemblages de constructions métalliques et d'aimants qui maintiennent la

sculpture même monumentale dans un équilibre fragile. Boltanski fait appel à la lumière pour animer de petites figurines suspendues au centre d'une salle, au ras du sol et pour projeter leurs ombres sur les murs pour une danse macabre d'une légèreté fantomatique.

Tinguely rend hommage à Renault. Il assemble des débris de voiture, y mêle des lampes et des projections d'images de voitures et de courses automobiles. Comme Takis et Boltanski, il propose une image démultipliée, médiatisée, il évoque une mesure qui manque à cette Biennale.

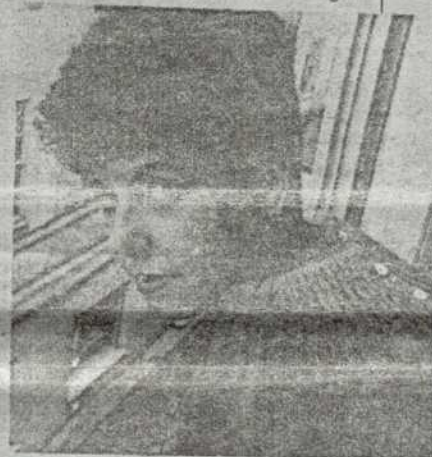
Jeanine BARON

Une Colombienne : « Nous sommes ailleurs »

MARIA TERESA VIECO EXPOSE A LA BIENNALE

Pour la première fois, des artistes latino-américains participent à la Biennale de Paris : existe-t-il selon vous des liens entre leur travail, le vôtre et les nouveaux modes d'expression des Européens ?

— Nous avons été choisis en effet en raison de certains aspects qui peuvent sembler communs aux uns et aux autres. Mais nos images, notre iconogra-



■ Maria-Teresa Vieco : « Une œuvre d'art figurative ou non ne peut être que l'expression d'une violence intérieure. » (Photo Ignacio Gomez-Pulido.)

phie, notre symbolisme, nos références culturelles sont profondément différentes. Les Latino-Américains sont plus proches de Matta et des muralismes sud-américains que des Européens.

Personnellement, je suis plus intéressée par la peinture et par le rythme que par l'image ou le graphisme. Je n'appartiens pas à l'univers des jeunes Européens : bande dessinée, extra-terrestres, rock. Mes tableaux n'ont pas cette actualité. En France, l'image est intellectualisée. Nous, nous n'entretenons pas de discours entre la conception et la pratique. Pour moi, une œuvre d'art, figurative ou non, ne peut être que l'expression d'une violence intérieure.

— Le retour à la figuration qui se manifeste ici vous semble-t-il, malgré tout, prometteur d'un renouveau de la peinture ?

— Les tendances qui se manifestent ici circulent déjà depuis au moins quatre ans. Le marché en a fait le tour. Déjà une nouvelle abstraction se prépare. Une reprise aussi, très enrichie, de l'art conceptuel des années 70, par la jeune sculpture anglaise, Woodrow, notamment, avec un sens plus aigu du dérisoire. Et il y a l'ordinateur qui promet une explosion très étonnante de l'image.

Recueilli par J. B.



■ Jean Tinguely : Pit-stop, étude pour un sculpture animée. En hommage à Renault.

Orfeo, en trompe-l'œil

MONTEVERDI EN FANFARE ET BERIO, MAESTRO EN FÊTE

Sous la grande halle de La Villette, un énorme podium est posé autour duquel le public va et vient, dans une ambiance de kermesse heureuse, de braderie de Foire du trône. Mais, déjà, Raymond Rouleau et Bruno Maderna avaient voulu ce rassemblement populaire pour l'Orfeo du Festival de Hollande 1968.

Pareillement, le regard de Berio veut la célébration et la fête, tous styles et époques confondus, en montrant que l'opéra a toujours été une histoire de cœur et de tripes. Opinion toute personnelle et subjective, mais

point de départ séduisant pour une adaptation placée sous le signe des lazzaroni et du petit peuple des rues de Naples.

Reste à présent que le musicien-adaptateur Berio déçoit, jugé, bien sûr, du seul point de vue de la musique. De relecture point n'est question ici, bien qu'on ait voulu nous donner l'illusion d'un travail complexe où, curieusement, l'imagination serait restée en sommeil. Signe de respect symptomatique : la musique de cet Orfeo 2 a été pré-enregistrée telle que Monteverdi l'a écrite, avec en surimpression

les marques timides du réviseur moderne. Ici, un chœur madrigalesque qui dérape sur un ostinato de mandolines. Là, un accordéoniste de trattoria qui, savoureusement, encanaille les tenues du continuo ou de l'orgue régale.

Ou encore, le plus hasardeux de l'entreprise : les fanfares sans grâce de deux orchestres d'harmonie pour les traits de la toccata d'ouverture et les sinfonias et ritournelles de liaison. Et le contresens est flagrant quand l'Orphée de Mario Bolognesi détache, ma foi fort bien, les ornements à l'ancienne que la conception populiste de

Berio prétendait gommer expressément !

Soyons assez honnêtes cependant pour retenir le bonheur visuel et les gadgets, les mille astuces et trucages de cet Orphée en trompe-l'œil. Et les effets de lumière très sophistiqués comme les « coups de gueule » de la sono qui sont là pour rappeler la Fiesta tous azimuts que Berio n'a pas écrite. Quant au maestro traduttore, faute d'avoir rien prouvé, on l'acquittera au bénéfice du doute et d'un amour évident pour le sujet.

Roger TELLART