

LA CINQUIÈME BIENNALE DE PARIS

UN ART EN PLEIN ÉCLATEMENT

Solidarité de l'architecture

Par M. CONIL LACOSTE.

On pouvait, depuis plusieurs années déjà, s'interroger sur les chances que les élaborations les plus saugrenues de l'avant-garde — mobiles en feraille, collages, poubelles, nylons carbonisés — conserveront, dans un demi-siècle, d'être reconnues comme des œuvres d'art lorsque nos petits-enfants les découvriront parmi la brocante d'un grenier ou le tohu-bohu d'une cave, à supposer même qu'elles leur parviennent intactes.

Quelle longévité, quelle espérance de vie culturelle pouvons-nous assigner aux corps de pompe et aux chasses d'eau retouchées par Tinguely, aux lingots de billes de

visieux, aux « compressions » de l'excellent César ou même aux éponges bleues du célèbre Yves Klein, quelle que soit leur justification dans un contexte donné et si légitime que puisse être notre adhésion quand la sublimation des ingrédients en cause dépasse suffisamment le désir d'étonner ? Et combien, déjà, parmi ces produits extrêmes ne sont-ils pas tombés dans les fourrières de l'oubli par la distraction d'un camionneur ou l'obscurantisme d'un douanier ? Les exemples savoureux ne manquent pas.

L'œuvre et son emballage

Encore s'agissait-il le plus souvent, dans ce passé récent, de matériaux de réemploi détournés de leur fonction initiale par l'auteur du montage : et l'on s'était habitué à cette nouvelle forme de sculpture. Les choses vont plus loin aujourd'hui : désormais, c'est dès leur sortie de l'atelier, ou plus exactement dès le stade de leur fabrication première que les réalisations, flambant neuves, des officines les plus « dans le vent » de New-York, de Londres et de Paris encouragent cette équivoque, si d'aventure elles s'égarent hors du circuit de la consommation artistique. Il suffit, pour s'en convaincre, de transiter par les sous-sols du Musée d'art moderne à la veille de la Biennale des jeunes artistes : en certains cas, on déferait les plus éclairés de nos conservateurs de distinguer l'œuvre à exposer de son emballage.

Cela était vrai, sans doute, dès le temps des ready-made de Marcel Duchamp : mais justement, par le sens qu'il leur conférait, Duchamp entendait leur faire assumer cette équivoque. On peut douter, au contraire, que, par exemple, le sculpteur MacCracken l'entende de cette oreille lorsqu'il dédie précieusement à ceux qui savent la différence (c'est le titre d'un de ses envois) une simple planche de « fibreglass » de couleur vive et uniforme, appuyée au mur à la façon d'une échelle. Voyez encore l'interminable bod jaune qui,

sous la désignation de « sculpture » (« émail sur métal, collection Galerie La Tartaruga ») et la signature, au catalogue, de l'italien Mattiacci, déroule ses anneaux jusqu'au seuil de l'exposition : partout ailleurs que sur la terrasse du Musée d'art moderne on le prendrait pour une conduite de pétrole ou un flexible de soufflerie. Quant à l'oreille géante en polyester rose (2 m. 70 de hauteur) présentée sous vitrine par le japonais Tomio Miki, elle pourrait venir tout droit du Musée d'hygiène de Dresde.

L'ambiguïté atteint son comble au niveau de ces volumes élémentaires — cubes, lames, parallélépipèdes — présentement en honneur à New-York et à Los Angeles sous l'étiquette de « primary structures » ou de « minimal art », que leur élémentarisme interdit de considérer comme une création, mais que leur couleur éclatante — bleu roi, jaune safran, rouge sang — et leur perfection d'exécution détournent tout autant de considérer comme rien. Que le réel le plus tangible et le plus humain soit élaboré à la diable, comme naguère — nous voulons dire il y a dix ou même cinq ans — ou qu'au contraire l'impeccable revête le néant, le profane risque tout autant d'y perdre son latin. Ce chassé-croisé est une des constatations les plus intéressantes des dernières saisons. Quatre mille personnes ont pu la faire dimanche.

Technologie rutilante

Cet abandon progressif du rebut au profit des technologies ultra-modernes et rutilantes, par une sorte de fatigue de la dérisoire, est une des tendances les plus nettes de la Biennale. La section des États-Unis, organisée par le Musée de Pasadena (Los Angeles), l'illustre fort bien, notamment à travers un jeune sculpteur californien du nom de Craig Kaufman. Ses grands « reliefs » monochromes et translucides sont obtenus par embouillage d'une plaque de plexiglass sur une forme négative en acier, peints au pistolet de l'intérieur de façon à laisser à la surface sa rutilance. Ces « objets spécifiques », comme il les appelle, ne sont pas tout à fait des objets inanimés : sous le faisceau des spots, la lumière y fait jouer toutes sortes de transparences, et le mouvement du public y déplace les reflets. Ce ne sont pas non plus des sculptures : plaquées au mur comme des meubles, ils ne se prêtent pas à cette circulation périphérique du

spectateur qui permet à celui-ci de découvrir progressivement les mille et un profils d'une sculpture. Leur forme est donnée et connue une fois pour toutes. Ils ne relèvent pas du « hard edge », ne présentant aucun angle ni aucune arête vive. Mais ils rompent plus encore avec l'esthétique expressionniste qui fit le succès du mouvement américain abstrait de l'après-guerre, encore qu'il reste dans leur forme pétrifiée quelque chose de la soudaineté brutale de l'action mécanique, comme si la métamorphose soudaine de la feuille de plexiglass en un volume moulu, un frê, demeurait présente dans sa pliure, écho lointain à la gestualité violente des « action painters » de New-York.

Kaufman tire ses « specific objects » à six ou huit exemplaires. Quand on lui demande pourquoi il n'en fait pas un « mass product », il répond : « Et votre journal, vous le recommencez tous les jours, mais combien d'éditions en tirez-vous ? »

Le goût du neuf et de l'élémentaire

Ce goût du neuf, de l'élémentaire et de l'impeccable, qui nous vient d'outre-Atlantique est un courant très évident à la Biennale. Mais le composite, l'assemblage articulé et le mouvement ne perdent pas leurs droits. Là comme ici, il n'est plus question d'accrochage ni moins encore de vernissage. On pose, on branche, on sonorise.

Dix menuisiers et six électriciens, en ces jours d'inauguration, s'y emploient. Les doléances ne portent plus sur les cadres qui se décrochent ou les socles qui trébuchent, mais sur les plombs qui sautent ou les moteurs qui grillent : cette dernière circonstance nous prive en particulier, à la section italienne, de voir fonctionner l'ingénieux Espace cinétique sonore organisé de l'équipe du Centro Proposte de Florence, animée par le jeune architecte Marco Dezzi Borsdeschi. Partout les volumes éclatent, les formes se décomposent, l'œuvre fait concourir le peintre, le sculpteur, le mécanicien, l'ingénieur du son : le travail collectif se généralise, même en dehors de ces « travaux d'équipe » qui demeurent l'institution la plus pertinente de la Biennale de Paris.

Le visiteur pourra rêver devant le Déconditionneur (Lietar, architecte, Roubaix), baroque et bariolé à souhait, appelé à dispenser au citadin déprimé « une brève et intense thérapie audio-visuelle programmée ». Quelle détente ! De façon plus tangible, parce qu'en dimensions réelles, il prendra place, au rez-de-chaussée, dans un fauteuil pivotant, coquille de polyester tapissée de

envois, rassemblés par Gassiot-Talbot, de représentants de la jeune peinture et de la figuration imaginaire ou narrative : Arroyo, Klasen, Sarkis, Recalcati, dans sa meilleure inspiration.

Mais l'apport français le plus marquant est celui du Groupe cinétique, conduit par l'équipe d'Yvral et de Demarco, qui regroupe à l'entrée de la Biennale un certain nombre de réalisations à grande échelle souvent très stimulantes, heureux prolongement de l'exposition miloyenne Lumière et Mouvement (laquelle continue, à juste titre, à attirer un nombre public). La grande marguerite tournante d'Yvral, sans effets cinématiques concentriques, de face et de centres latéralement, met le visiteur en condition dès son arrivée en le bombardant de ses influx, tandis qu'au-dessus de l'escalier les monumentales sphères caoutchoutées de l'Argentin Asis descendent un peu plus tous les jours au bout de leurs ressorts souples. La vedette va encore au Relief mural à déplacement continu de Demarco, jeu d'anneaux blancs à rotation contrariée ; au labyrinthe en fils de caoutchouc d'Oslova ; à la grande bobine tournante de Liliane Lijn, dont l'enrou-

lement parodie des effets liquides. Malgré son patronyme anglais, David Hall, lui aussi, attire l'intérêt sur la participation française, par ses grandes perspectives gauchies couchées à même le sol (premier étage).

On pourra ensuite, pour une première visite, se rendre à la section américaine, dont nous avons dit les problèmes qu'elle pose, puis, de là, faire halte en particulier au Canada, où les montages d'Henry Saxe définissent de curieux environnements, au Danemark (sculptures très originales d'Egon Fisher), et surtout aux Pays-Bas, où Jos Manders présente des reliefs en plastique blanc, tout en protubérances bombées ou discrètement fissurés, qui en font un des exposants les plus personnels. En Allemagne, il ne faudra pas manquer les assemblages chromés de Detlef Birgfeld ni, surtout, les géométries rompues de l'abstrait « froid » Diethelm Päsler. Le tableau le plus singulier de Päsler montre, en haut, des disques bien ordonnés, dans le style de Vasarely et de l'école cinétique ; avec autant de rigueur, dans le bas, il les ovalise et les présente en perspective, comme s'ils se détachaient du tableau pour tomber dans tous les sens, comme des hosties d'un ciboire. Ce passage, dans une même œuvre, de l'espace fictif à l'espace réel alerte tous les regards.

Un climat est né

Le monde latino-américain réparti ses envois entre l'expressionnisme traditionnel et l'abstraction ; la Colombie, la Première Dame, caricature et engoncée dans ses renards, est signée de Botero, peintre à succès dans son pays ; son Massacre des innocents doit beaucoup plus à l'imaginaire populaire du folklore local. Le Brésil aligne un graveur de premier plan, Maria Bonomi, qui pratique en virtuose le bois de grand format. L'Italie avec Biasi et la Tchécoslovaquie contribuent aussi valablement à la section gravure. On notera, dans les mêmes parages, la grande sculpture mouvante, hérissée de lames de ressort, de l'Espagnol Feliciano Hernandez.

La bonne humeur vient de Yougoslavie, grâce aux aérostats de Reljick et aux collages à demi informels et pleins de fantaisie de Kutovik, tandis que la Roumanie compte sur les totems et poteaux de bois de Iheco Calinesci et les paysages naïfs de Marginean.

Et l'Union soviétique ? Elle est là, pour la première fois, cette année, avec Victor Popkov, qui apprécie les raccourcis et les mises en page en survol, toujours en faveur dans la peinture russe ; avec les paysages et marines sans mièvrerie de Babikov, encadrant la sculpture convention-

nelle de Tchernov : Maître émérite du sport, jeune Fille de l'Altai, ou Dockers en plein effort. Le morceau de choix est réservé cependant à Yakovlev, qui montre, dans le plus pur style réaliste, des soldats ou des chasseurs : capotes haut boutonnées et passe-montagnes.

Ces contrastes font la vie de la Biennale, encore qu'à l'intérieur même des différents genres — si tant est qu'on puisse encore en distinguer dans la contamination générale — tous ces artistes à l'oree de leur carrière ne se fassent pas faute de se piller sans vergogne, quand ils ne démarquent pas leurs aînés. Combien de fois, au fil des salles, n'a-t-on pas le sentiment, ici ou là, « d'avoir déjà vu ça quelque part » ?

Mais enfin une chose est acquise : le bien-fondé de cette manifestation qu'André Malraux, il y a huit ans, inaugurerait en déclarant : « La peinture a conquis sa liberté, elle ne reviendra pas en arrière. » Le moins qu'on puisse dire est que les exposants de cette année ne reviennent pas en arrière. Et surtout, un climat est né, une ouverture s'est fait jour dans cette capitale où si longtemps les institutions officielles n'avaient de budget que pour les mérites reconnus.

L'architecture fait son entrée à la Biennale au moment même où cette manifestation des moins de trente-cinq ans ne se situe plus qu'aux limites de la peinture et de ce que l'on appelle l'art. Ployant dans la réalité sous les contraintes techniques et économiques, elle apparaît ici d'abord une expression à la recherche de nouvelles images d'elle-même.

Aujourd'hui les frontières de l'art ont éclaté : tout est art et rien n'en est plus. Le médium (traditionnellement la peinture, le marbre, la pierre et le bronze) a changé : ce peut être encore la couleur, mais aussi un ballon, une machine, le mouvement mécanique, la lumière électrique, les nouveaux matériaux industriels et les produits tout faits... L'image électronique a fait de notre environnement un grand bain visuel où le cinéma et les techniques de communication de masse influencent la peinture qui entre à son tour dans leur esthétique.

L'aventure de l'art est solidaire sur tous les fronts. Les obsessions de cette jeunesse qui s'expriment si librement en « peinture » avec ses thèmes majeurs : le sexe, la mort, la guerre, la contestation, l'ironie... surgissent aussi chez les architectes. Comme si l'important était l'expression davantage que l'œuvre. Contrairement à l'art classique, c'est souvent l'intention qui prime ici. Le jeune artiste réapprend un langage nouveau dans un monde qui change constamment. Le résultat ne manque pas de dérouter certains. Où est l'œuvre ? Est-ce bien cela ? Semblent-ils dire. Cette question ne saurait être posée dans l'aventure architecturale exposée ici. Elle peut l'être dans la réalité lorsque le regard rencontre les H.L.M. banlieusards, pas à la Biennale où il n'y a que des « œuvres ». Autrement dit, une recherche esthétique, une tentative de dépasser la simple fonction et d'y apporter l'empreinte d'un homme et d'un artiste.

C'est souvent de l'architecture imaginaire, qui tente de corriger ce que la réalité ne permet pas de réaliser, qu'il s'agit ici. La majorité des envois participent en effet de la grande inquiétude de l'architecture devant la machine. Naguère elle bâtissait pour les princes, symbolisant en dur leur gloire. Elle affronte aujourd'hui un autre client : le plus grand nombre. En même temps elle a perdu son caractère « artistique ». Avant de redevenir un « art », elle doit d'abord maîtriser les nombres, la quantité, ce qu'elle n'a pas encore fait. D'où le manque de projets destinés à la masse, sauf certains travaux d'équipes et une intéressante proposition polonaise de villas suspendues dans

une structure traditionnelle qui fait penser aux premières recherches de la cité à trois dimensions de Montréal, « Habitat 67 ».

Les architectes de moins de trente-cinq ans semblent s'intéresser davantage à l'architecture pour les individus. Presque tous les projets reflètent cette recherche individuelle, cette « expression artistique », cette quête de l'originalité à outrance, ce convulsionnisme des formes qui serait l'affirmation de l'individu dans le grand brassage communautaire de la civilisation de masse. On remarquera que la plupart des projets abandonnent l'expression monumentale avec ses formes érigées. Le plus souvent ces maisons ont des formes synthétiques en courbe qui enveloppent le terrain et épousent ses accidents : maison de Pierre Salis, église de Pierre Mougin et Geneviève Claisse, maison cinétique de Hans-Walter Muller... La section allemande a présenté trois maisons accrochées au rocher d'un lac : des toits d'un expressionnisme véhément recouvrent des structures traditionnelles. Ce qui revient à « signaler » ce qui aurait pu passer inaperçu.

Chez les Italiens, la maison de Papasogli, incrustée sur un rocher, apparaît comme une forme naturaliste telle une masse de protoplasme étalant ses formes sur la pierre. Le Brésilien Hamilton Casa a présenté une maison en spirale dont la forme fait plus appel à la nature qu'à la machine.

Le groupe anglais Archigram (Peter Cook et Dennis Compton) expose un « habitat variable à volonté » qui illustre, non sans une pointe de folie, les possibilités de changement qui caractérisent cette civilisation : « Une maison qui vous offre ce que vous voulez quand vous le voulez... »

JACQUES MICHEL.

★ Biennale de Paris. Musée municipal d'art moderne (avenue du Président-Wilson), tous les jours, de 13 heures à 21 heures. Jeudi, vendredi, samedi, jusqu'à 23 heures. Entrée, 4 F. Jusqu'au 5 novembre.

LA PHOTO DANS L'ESCALIER

Pour la première fois, les organisateurs de la Biennale ont décidé d'y inclure la photographie. Mais la reconnaissance de ce moyen d'expression est finalement dérisoire. Malgré le gigantisme de l'exposition, les photographes n'ont, en effet, reçu en partage que les murs d'un petit escalier, ce qui a suscité de vives protestations.

Face à ce défilé de formes extravagantes et d'objets hétéroclites, la photographie a l'inconvénient d'évoluer dans la platitude. Cette contrainte d'un espace à deux dimensions, souvent tournée par les peintres qui font du « relief », limite les audaces, mais aussi les facilités.

Sur le thème imposé, « le fantastique », le courant surréaliste présente quelques bonnes images : visages incrustés dans un foisonnement de troncs de Floris Neuss (Allemagne), jeux de volages de Jiri Skoch (Tchécoslovaquie), souche d'arbre où s'inscrit un paysage englouti de Pierre Jaffaux (France). Les images de chèvres pendues d'Ersin Alok (Turquie) et les épis de Pawel Pierscinski (Pologne) trouvent leur force dans des compositions strictement géométriques. Presque invisibles, à cause de l'accrochage, les petits « récits » de rocher de Jean Beauchêne (France) sont d'une grande intensité.

Le nombre très restreint d'œuvres exposées ne permet pas d'avoir même un aperçu de l'évolution de la jeune photographie contemporaine.

B. G. A.