

Les biennales se suivent et ne se ressemblent pas. Heureusement ! Et pourtant le fonctionnement en est toujours le même : un petit nombre d'individus, commissaires, sélectionneurs, membres de jury, décident tous les deux ans de la physionomie de l'art international. Le plus curieux, c'est que, sans s'être donné le mot, ils parviennent à faire converger certains de leurs choix de sorte qu'une tendance sert, le temps d'une rencontre, de dénominateur commun : l'abstraction expressionniste en 1959, les travaux architectoniques en 1961, le Pop en 1965, (avec la salle anglaise), le cinématisme (avec l'appoint de « Lumière et mouvement ») en 1967.

Les feux et les chromes, les facettes du gadget-roi d'il y a deux ans restent encore dans la rétine lorsque l'on parcourt la VI^e Biennale. Art pauvre, minimal et contestation sont les idées fortes de cette rencontre, mais si les structures froides règnent sur les sous-sols des deux musées d'art moderne — le municipal et le national — où se trouve cantonnée la manifestation en raison des travaux de restauration effectués aux étages, la contestation, elle, hésite à se trouver un lieu : elle accepte maussadement, avec mauvaise conscience, le statut d'invité (au musée Galliera), et distribue des flashes sur lesquels on peut lire : « Parce que les expositions ça ne peut que foirer,

ce que nous exposons foire... Parce que les expositions c'est con, ce que nous exposons c'est complètement con » mais les meilleures initiatives ont lieu, comme il se doit, en marge, sur le parvis du Palais de Tokyo, où d'impavides colonels applaudissent ironiquement l'art formaliste, le long des murs de Galliera où resta accroché pendant quelques heures une banderole qui portait : « Le Pouvoir soutient la Biennale, la Biennale soutient le Pouvoir ». On fit même l'amour en public, malgré l'article 3 du règlement, sous les plis d'une bannière étoilée, devant une foule qui semblait regarder l'opération avec simplicité.

Cependant, pour voir clair dans la Biennale proprement dite, précisons quelques données. La tendance n'est plus, tout au moins dans les apparences, à l'exaltation des nationalismes. Le commissaire général, Jacques Lassaigne, a donc proposé justement de mêler les participations, de supprimer les salles cloisonnées, de favoriser les travaux collectifs. Chaque pays ne peut inviter qu'un peintre, un sculpteur, un graveur qui seront répartis dans l'ensemble. Comme il y a tout de même à Paris un certain nombre d'artistes et de non-artistes qui se sont manifestés ces derniers mois, on a monté au musée Galliera une exposition parallèle, non compétitive, et placée sous la responsabilité de cinq critiques. Là, dès la formation de ce « jury », deux conceptions se sont heurtées : celle d'un de nos confrères, traumatisé par l'exposition de Berne sur l'art pauvre, qui voulait faire quelque chose de prospectif et de génial ; celle beaucoup plus ordinaire de ceux qui pensaient qu'une biennale est, sinon un bilan, tout au moins un répertoire de ce qui s'est fait, s'est voulu, s'est tenté depuis deux ans, sans qu'un groupe de critiques, aussi bien intentionné et informé soit-il, puisse faire une sélection autoritaire et parcellaire. Galliera a donc servi de contrepoids aux salles Wilson et l'échantillonnage y a été des plus complets — à l'exception de la peinture politique du type « salon de la jeune peinture », qui a logiquement refusé toute participation et s'est réservé pour une

action contestataire parallèle. On y trouvait un peu de tout : objets, images, automates, matériaux bruts ou naturels, peinture psychédélique, électrique, actions marginales, mise en question de l'art (l'art est impossible), mise en question de la nature de l'art dans la société bourgeoise, d'où, couronnant le tout et le niant violemment, l'Atelier du spectateur, présenté par Frank Popper, qui n'a cessé de diffuser ses slogans et ses tracts, de couvrir les murs d'inscriptions peu amènes pour la Biennale et ses organisateurs. A cet énoncé on pourrait avoir le sentiment que la combinaison était savamment dosée pour stériliser tous les particularismes en les fondant dans un tout prudemment élaboré. En réalité c'est la politique de la « marmite » qui a été pratiquée, comme le rappelle Michel Ragon : personne ne pouvait prévoir ce qui allait sortir de ce mélange curieux. Le vernissage a d'ailleurs été convulsif, parfois hargneux et les positions fortement divergentes des peintres des premières salles et de l'atelier de créativité ont été tolérées sans beaucoup de sympathie réciproque. L'expérience de Galliera aura au moins permis aux participants de prendre plus profondément conscience de leurs différences.

Côté boulevard Wilson, l'impression domine d'une retombée statique des forces qui animaient le V^e biennale en 1967 avec le cinématisme. L'exemple le plus frappant est fourni par la participation du Venezuela qui, avec la bénédiction de Cruz Diez, présente un « environnement d'activation » où, nous dit-on simplement, « le spectateur passe d'un spectacle chromatique déambulatoire à une situation de formes et couleurs virtuelles ». En fait, on a le sentiment de se trouver dans des salles, en miniature, de « Lumière et mouvement » où Morellet, Agam, Sobrino et quelques autres auraient brusquement perdu et lumière et mouvement. Les formes demeurent comme vidées de vie, rachitiques et stériles. En fait, les sections plastiques de cette VI^e biennale de Paris sont souvent ennuyeuses et traduisent la montée d'une simplification internationale des formes qui

Quinzain littéraire
18-10-69

Biennale