

gements sont sans doute critiquables. Les membres de la commission les justifient par le seul souci de réussir au mieux une opération de communication visuelle.

Sur les réactions du public à la Biennale, sur sa familiarité avec l'art contemporain en général — que l'on devine faible —, un questionnaire qui était proposé aux visiteurs permettra, une fois dépouillé, de faire le point. Ce souci de dépasser l'unilatéralité du rapport entre les œuvres et le public doit ainsi porter au crédit des organisateurs.

Les réactions de la presse — spécialisée ou non — ont été de deux ordres : l'un, informatif au sens large du terme, consistant à apporter appréciations, interprétations, incitations à la visite. L'autre plus critique, reposait sur une certaine conception de la Biennale que l'on qualifierait de traditionnelle, sinon traditionaliste. Certains chroniqueurs ont trouvé la huitième Biennale morose, voire morbide. Ils exaltaient symétriquement l'atmosphère partiellement « folklorique » des Biennales précédentes. Ils déploraient l'arrêt de la « fête », la quasi-disparition des « gadgets » et de certains courants déjà connus dont ils attendaient la réapparition. Or, d'une part, il a semblé, d'obscurs en mains, que le « cinématisme », le « néoconstructivisme », par exemple, n'entraient que très faiblement dans les préoccupations de la nouvelle génération ou ne donnaient lieu qu'à des redites, sans que de cette constatation découle le moindre jugement de valeur sur les courants que nous venons de citer. D'autre part, l'esprit de recherche, conséquent jusqu'à dans le dérisoire parfois, a effectivement dominé toute une partie de cette Biennale au détriment d'une provocation un peu courte qui visait souvent plus à épater, — ou confondre — le bourgeois qu'à susciter sa réflexion.

Faut-il en déduire que l'esprit de contestation, qui paraît constitutif de l'art vivant, ait régressé, voire disparu ? Telle n'est pas notre impression, mais c'est justement maintenant qu'il apparaît nécessaire de tenter une caractérisation du contenu original de la huitième Biennale.

La contestation ne s'identifie pas à l'irruption directe dans le champ politique par le recours au style d'affiche ou aux liturgies de certaines actions collectives. Elle peut résulter de — et mener à — une critique parfois plus fondamentale à partir d'expériences vécues.

C'est peut-être le groupe allemand de « la scène de Düsseldorf » qui manifeste l'esprit de critique le plus serré, le plus insidieux, prenant à rebours le goût, les clichés, l'idéologie — et l'imagerie — dominante en R.F.A. (bande dessinée, pornographie, délicatesse, etc.).

Cette « surprise » venue de Düsseldorf, haut-lieu de l'intégration de l'art au commerce, est peut-être à situer dans le rapport de forces sociales, et de lutte idéologique en R.F.A., plus étouffant qu'en France pour les contestataires, mais du même coup plus virulent dans certains secteurs.

D'Espagne sont venues deux tentatives directement engagées dans la critique socio-politique et la recherche de moyens visuels adaptés : c'est le fait d'une part d'« Equipo Crónica », d'autre part des dossiers réalisés par Alberto Corazón, qui dénotent une réflexion imagée sur l'impact des chromos, cartes, photos d'identité, etc. Les différents modes de figuration tels qu'ils sont utilisés aux fins — et dans les processus — d'exploitation et de maitraquage par l'image.

A citer également la « Brigada Ramona Parra », groupe d'intervention chilien qui se manifestait par des peintures d'animation urbaine de rassemblement et de fête, à partir des mots d'ordre du gouvernement d'Unité populaire et qui n'a pu venir à Paris en raison de la situation qu'a précédé le coup de force fasciste. Ce type de peinture publique s'était développé — comme à Cuba — dans un contexte de luttes de classes accrues où les formes d'expression plastique trouvaient réellement leur place.

Le terme d'avant-garde n'est pas satisfaisant, il ne saurait en rien caractériser un certain avancement des expériences artistiques ; que le public ressent de la surprise, reçoive des chocs est normal dans une Biennale ; les repères culturels n'y sont pas évidents ; même s'ils existent très souvent sous divers déguisements. Mais le public français est très coupé de la recherche internationale, des nouvelles façons de travailler — ce qui ne recouvre pas les « modes » actuelles — que les artistes expérimentent continuellement. Ce que l'on appelle public est socialement axé sur les classes moyennes cultivées, coupé d'une assise populaire — surtout pour l'art contemporain. C'est un public qui veut se croire éclairé, se fait une certaine idée — tout à fait idéaliste — de la recherche artistique à toutes les époques. Mais face aux réalisations nouvelles, privé de références culturelles (c'est-à-dire de Toutankhamon à... Cézanne et même Picasso), il se cabre. Il ne fait pas l'effort d'information qu'il aurait les moyens de faire (à la différence du public populaire qui lui n'a même pas ces moyens virtuels).

Il est certain qu'une bonne partie des œuvres présentées ont une dimension ludique, ironique, ou intentionnellement dérisoire, qui ne se confond pas avec un nihilisme ou un négativisme désespéré. La fascination pour la technologie et les gadgets a reculé pour réparaître sous un aspect primitif, naïf. Beaucoup d'artistes simulent la pratique d'un appareillage plus ou moins visiblement inefficace. Certaines interprétations de la huitième Biennale ont cru pouvoir privilégier un courant ethnographique parmi l'ensemble présenté : les artistes des pays développés seraient fascinés par les démarches de pensée et de fabrication des cultures « primitives ». Cette interprétation ne semble pas juste, car elle se méprend sur le rapport des artistes au « primitif », qui s'établit activement par une conduite d'appropriation des techniques, de démarches inusitées depuis longtemps dans nos pays. Cette appro-

priation est partie d'un travail critique.

Chaque artiste s'empare de tout ce qui lui tombe sous la main et l'intègre à ses processus, le transforme ou, en le citant, en dénature le sens.

C'est là une attitude subversive, une intrusion critique au cœur de mécanismes dont nous n'avons pas la maîtrise.

Les artistes découvrent (re-découvrent ?) des matériaux, des outils, dont ils font une nouvelle utilisation. On ne peut même pas soupçonner quel type de résultats seront obtenus sur la lancée de ces redécouvertes. Ils paraissent actuellement plus fascinés par l'expérience de la découverte que par les « résultats ». C'est moins aux œuvres proprement dites qu'à la démarche, au processus d'élaboration que les artistes s'attachent.

La Galerie de peinture, n'échappe pas à cette tendance, aussi vaudrait-il mieux l'appeler « Galerie des moyens et matériaux de la peinture ». En effet, la notion de tableau a beaucoup évolué, beaucoup d'œuvres se veulent critique du tableau. Les matériaux, leur rapport au support passent avant le problème de la représentation proprement dite. Il est frappant, toutes choses égales, de constater un retour à employer réellement la surface de la toile comme support de la pratique de la peinture, par nombre d'artistes de différents pays.

Il n'est pas déraisonnable de voir ici l'influence décaillée des recherches de Matisse, à travers l'expérience d'une certaine peinture américaine, celle des Rothko, Newman, Reinhardt, liée étroitement et contradictoirement à un héritage proprement pictural.

D'une manière générale, ce retour vers la peinture participe peut-être de la quête d'un rapport plus complexe, plus articulé avec le spectateur, les sollicitations émanant des œuvres avec moins de mécanisme, plus de dimension réflexive que pendant le triomphe du gadget technologique.

D'autant que la « tendance peinture » se développe assez naturellement en séries par rapport auxquelles chaque spectateur opère à sa manière et selon ses déterminations propres.

En définitive, la tonalité générale de cette huitième Biennale est bien éloignée de la résignation morne que certains y décèlent ; elle est tournée vers une révolte moins verbale, moins idéaliste que par le passé. C'est une révolte plus fondamentale, qui conduit à une critique socio-esthétique, appuyée sur un rapport très insistant aux diverses contraintes et possibilités qui peuvent être reçues et tirées des moyens et des matériaux du travail artistique, des outils de la communication. Cette révolte critique traduit un élargissement de la prise de conscience chez les jeunes artistes. La démarche générale semble être de mieux connaître pour mieux comprendre ; de mieux comprendre pour mieux dénoncer ; mais la dénonciation ne se présente pas à priori, elle chemine aux côtés des processus de création. Et ceci est un signe profondément positif.

R.-J. M.