

## RETOUR A LA BIENNALE ET A DOCUMENTA

# Venise : la crise dans la crise

**M**ÉDIOCRE, confuse, la Biennale de Venise 1982 (1) est le résultat prévisible d'un travail dont les objectifs n'étaient pas réalisables. La manifestation-clé de la Biennale est, on le sait, l'exposition internationale du pavillon central, aux Giardini. Avant et après la mort de Luigi Carluccio, responsable du département des arts visuels, deux membres de la commission consultative de la Biennale (2) avaient motivé leur démission en termes très clairs. Ils avaient dénoncé une situation paralysante où toute décision concrète était continuellement renvoyée, à commencer par la nomination des responsables de l'exposition du pavillon central. Ceux qui en ont accepté la charge connaissent la situation dans laquelle ils allaient œuvrer : ils ne disposaient plus que de trois mois.

Était-il possible, dans ces conditions, d'organiser une exposition internationale « normale », c'est-à-dire une exposition dont le choix des artistes, et de leurs œuvres, ré-

véle une ligne, fruit d'une véritable confrontation entre plusieurs critiques d'art ? Le groupe de travail de la Documenta de Kassel a travaillé près de trois ans. A Venise, depuis plusieurs Biennales, le temps des deux années en principe mis à la disposition des commissaires s'est raccourci. Mais c'est la première fois, et la dernière, espérons-le, qu'il a été écourté à ce point. Ce dont les commissaires de l'exposition internationale ne sont, bien entendu, pas responsables.

D'autre part, il est vrai que Luigi Carluccio avait rédigé une liste de noms d'artistes et que par conséquent les commissaires devaient en tenir compte, en hommage à sa mémoire. Mon problème n'est pas de suggérer après coup ce qui devait ou pouvait être fait pour respecter les intentions essentielles de Carluccio d'une part, et pour, d'autre part, rester dans les limites (restreintes) du possible. Cependant, je dis simplement, et je ne suis pas seul à le dire (voir notamment la presse italienne), que cela n'a pas été fait.

### 1968 et après

Nous nous trouvons en effet devant une exposition où la combinaison de présences valables et de présences moins valables, d'absences significatives et d'accents posés, infléchit idéologiquement la pensée critique de Carluccio dans le sens d'un « retour à l'ordre ». Chez ce critique d'art fidèle à la leçon de la deuxième génération surréaliste, apparue dans les années 30, la figuration se donnait comme un lieu conflictuel et ambigu. Qu'un artiste comme Kitaj soit mal représenté, ou que le pseudo-académisme perfide et troublant de Pierre Klossowski ne le soit pas du tout, voilà qui justifie, pour donner seulement deux exemples, que l'exposition ait déçu. Et pas seulement ceux qui se satisfont du « retour à la peinture » tel qu'il est pensé par les artistes des *trans-avant-gardes*. En d'autres termes, le décalque en 1982 des retrouvailles avec les figurations des années 20 — qui fait fi de tout un pan de l'histoire de l'art contemporain — m'inquiète assez.

Cela dit, il y a les problèmes de la Biennale de Venise, au-delà des circonstances particulières dans laquelle la quarantième édition a été réalisée. Après la contestation dont l'institution vénitienne a été l'objet en 1968, elle s'est bizarrement modifiée. Le parti de la démocratie chrétienne, qui a longtemps été presque seul à régler en Italie le des-

tin des grandes structures nationales, n'a jamais révélé une connaissance ni un intérêt quelconque pour les choses de l'art contemporain. Cette cécité s'est accommodée sans peine d'une longue série de Biennales dont on peut dire tout ce que l'on veut, sauf qu'elles reflétaient l'opacité culturelle de ce parti. A leur tour, ces manifestations s'accommodaient, tant bien que mal, d'un statut élaboré avant la guerre, en régime fasciste. Or la Biennale de Venise a aujourd'hui un statut nouveau, qu'il faut repenser, le plus vite possible.

Avant d'y venir, je veux bien faire, dans l'histoire des difficultés de la Biennale depuis 1968, la part due à la crise des certitudes culturelles, d'autant que cette crise a été prise en charge par la Biennale elle-même. Que plusieurs éditions aient exclusivement privilégié les « dépassements » divers de l'art a été l'effet d'actions unilatérales, de pensées sectaires, légèrement terroristes parfois. Mais, au-delà de ce sectarisme, la Biennale a rendu compte des indéniables séismes qui se sont produits dans la recherche artistique internationale. En tout cas, rien ne justifie un retour du pendule vers un sectarisme opposé.

Le nouveau statut ? Sans entrer dans les détails législatifs et réglementaires, je dirai simplement qu'il rapproche trop l'institution des pouvoirs politiques et des rapports,

*La Documenta VII de Kassel, la Biennale de Venise : les deux plus grandes confrontations internationales d'art actuel, cette année ont lieu en même temps. On peut y revenir de bien des façons en cette période difficile de crise et de retournement de valeurs culturelles, qu'elles assument toutes les deux à leur manière.*

*Le critique d'art italien Antonio del Guerchio, qui a été mêlé de près à l'élaboration de la quarantième édition de la Biennale, avant de démissionner, évoque son organisation et son nouveau statut, selon lui, « à repenser ».*

*De son côté, Jean-Hubert Martin, qui dirige depuis peu la Kunsthalle de Berne, présente les rares artistes français invités à Kassel, et pose les problèmes de la méconnaissance et de la non-reconnaissance, hors de nos frontières, de la création d'aujourd'hui en France.*

conflits, concurrences, etc., entre les différentes forces politiques italiennes. Le vieux statut fasciste était intolérable. Mais, par une sorte d'entente tacite, il n'en fut tenu compte qu'assez relativement, à travers une forme de délégation de pouvoir à certains « grands commis » de la critique d'art italienne et étrangère pendant la période 1948-1968. En ouvrant aux représentants des différentes forces politiques, locales et nationales, un conseil de direction dont les tâches sont singulièrement étendues, ce statut ne peut que provoquer la paralysie. Il suffit de dire que ce conseil s'occupe de toutes les activités de la Biennale : arts plastiques, cinéma, théâtre ; qu'il s'en occupe de façon très directe (par exemple, les invitations aux artistes en émanent officiellement) ; qu'il ne compte actuellement qu'un seul critique d'art, c'est-à-dire une seule personne compétente en matière d'arts plastiques, dont le rôle dans les activités de la Biennale n'est pas à démentir.

Voilà à quoi il faut s'attaquer si l'on veut aller au-delà des difficultés actuelles. Il n'y a pas de retour pensable aux situations antérieures. Quant à la présence dans l'institution des différentes forces politiques, elle doit constituer, si les choses sont bien réglées, une garantie contre la volonté — bonne ou mauvaise, peu importe — de ceux qui, à un moment donné, ont plus de pouvoir politique que les autres.

Reste le problème d'une réflexion sérieuse sur le rôle, aujourd'hui, de la Biennale. Et cette réflexion ne peut être le fait, je crois, que de ceux dont l'aventure de l'art contemporain constitue le souci quotidien.

**ANTONIO DEL GUERCHIO**  
*critique d'art, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Florence.*

- (1) *Le Monde* du 19 juin.
- (2) Dont l'auteur de ce texte.

# Kassel : une image tronquée de la

**A**PRÈS avoir été dominée par l'art américain, la Documenta est cette fois-ci résolument pro-européenne avec une nette prééminence italienne (voir *le Monde* du 7 juillet). Si les mouvements de la fin des années 60 allant de l'art conceptuel à l'arte povera sont toujours représentés par leurs leaders, ils sont très largement contrebalancés par les peintres allemands et italiens qui ont profité récemment d'une très large publicité. Le jeu de balancier de la mode fait succéder aux exigences radicales et internationalistes de la période autour de 1968 des tendances fortement nationalistes et traditionalistes. Toute révolution en politique comme en culture est suivie par une réaction. Le phénomène est général : on délaisse les plaisirs de l'exercice intellectuel et critique pour ceux du pinceau et de la couleur.

Dans ce contexte, quelle est la place, à Documenta, de l'art français, et quelle diffusion lui est assurée à l'étranger ? Aborder le sujet sous l'angle national paraîtrait complètement déplacé, si la quasi-disparition des artistes français à

l'étranger n'était devenue un scandale pour les Français et un sujet d'étonnement à l'étranger. Que peu d'artistes français figurent à Documenta n'est pas un phénomène nouveau depuis le déclin de l'école de Paris. Cette année les sept élus étaient : Buren, Klossowski, Lavier, Rutault, Sarkis, Toroni et Vil-mouth.

A part Klossowski, dont le talent de dessinateur sur le mode érotique, longtemps méconnu à Paris, trouve une reconnaissance de l'extérieur, tous les autres artistes se connaissent bien. Si leurs œuvres sont relativement variées, ils sont liés par des liens d'amitié. Ils ont conscience d'appartenir à la frange des artistes qui se sont forgé une audience internationale. Ils l'ont montré en se regroupant avec quelques autres dans l'exposition « Partis pris Autres » à l'ARC en 1980. Ils formulaient ainsi le malaise qui règne à Paris, en refusant de se laisser chaperonner par des critiques parisiens qui avaient trop longtemps ignoré leurs travaux, quand ils ne les avaient pas carrément combattus.

### Méconnus ici, reconnus là

Ces artistes appartiennent à une même mouvance. Ils sont tous plus ou moins directement issus du courant de la fin des années 60, qui est confronté à Documenta à la peinture figurative telle qu'elle se manifeste actuellement en Europe du Nord et en Italie. Il n'y aurait donc en France rien d'équivalent dans le domaine pictural : ni Raysse, Sanjourand ou Cane, ni les jeunes peintres apparus l'an dernier sur la scène parisienne n'ont retenu l'attention des organisateurs. Or, si leur premier concept pour l'exposition ne retenait que quarante à soixante artistes de premier rang suscitant l'enthousiasme, la réalité des cent quatre-vingts exposants comprenant bien des suiveurs de la nouvelle mode picturale ne permettait pas d'exclure à priori les Français, jeunes ou plus âgés de ce courant. Quelles pressions ont obligé les organisateurs connus pour leur professionnalisme à tripler le nombre des exposants ? Cette inflation découle-t-elle inéluctablement de la sélection collégiale ?

Puisqu'il a beaucoup été question de retour aux traditions nationales pour cette Documenta, pourquoi ignorer systématiquement les artistes issus du mouvement *Support-Surface* et leurs apparentés ? Cette

tendance n'a jamais eu de reconnaissance sérieuse à l'étranger. Sans doute est-ce là un des nœuds essentiels du problème. Viallat a actuellement une exposition au Centre Beaubourg que seul Dali, parmi les artistes vivants, a surpassé en taille. Et l'on s'interroge à Paris sur les raisons pour lesquelles il n'est pas reconnu à l'étranger. Beaucoup de directeurs de musée se souviennent de l'école de Paris de l'après-guerre. Ils l'ont soutenue et ils ont acheté des œuvres qui garnissent maintenant leurs réserves. Outre l'aspect revanchard qui peut animer certains, toute peinture dont les qualités reposent sur la délicatesse et la subtilité du coloris leur est suspecte venant de France. Dans ses variations sur un même thème, c'est le raffinement de Viallat qui inquiète. La licence qu'on autorise en peinture aux Européens du Nord et aux Italiens est apparemment refusée aux Français. Inversement, le travail tout en rigueur de Buren, dont le radicalisme et la richesse de sens (paradoxe) impressionnent considérablement à l'étranger, éclipse d'autres travaux plus en nuances et reste proportionnellement mal connu en France. Paris a toujours manifesté des réticences face aux créations de caractère radical. Le cas de Boulez, pour n'en citer qu'un, n'est pas si éloi-



Claude Viallat