

il faut avoir des raisons de faire une exposition

Art press a publié dans son n° 90 (mars 85) des interviews de tous les commissaires responsables de la Biennale ainsi que des études consacrées à un certain nombre d'artistes y participant.

D'habitude, lorsque je sors d'une grande exposition, je me sens épuisée, assaillie que j'ai été par l'accumulation d'œuvres et par le commentaire qu'en propose l'accrochage. Bizarrement, je suis sortie de la Nouvelle Biennale avec plutôt une impression de manque, de flottement...

Ce n'est pourtant pas la détermination qui a manqué à son Délégué Général, Georges Boudaille. Je sais l'énergie qu'il a déployée pour que soit accordés à cette manifestation un lieu et un budget décentes, un règlement mieux adapté. Surtout, en s'engageant lui-même comme il le dit dans sa préface au catalogue, il a voulu apporter de vraies réponses aux interrogations justifiées du public à propos de l'art contemporain. Mais c'est comme si sa volonté avait été débordée par une autre, surdéterminante, qui a désarticulé l'exposition. Voyons d'abord ce qui crée cette impression de dérive.

La figuration, quelle figuration ?

— Incohérence du choix, due, en partie, à la disparité des personnalités qui composaient le jury (Alanna Heiss, Achille Bonito-Oliva, Gérard Gassiot-Talabot, Kasper König, rassemblés autour de Georges Boudaille). Dans *Art info*, bulletin du Ministère de la Culture, j'ai trouvé cette expression significative : Claude Renard, qui a démissionné de cette commission, aurait « repris sa liberté ». Comme j'ai mauvais esprit, j'en ai conclu que celle des autres avait été aliénée. Mais tout ça est normal ; une équipe hétérogène est forcément prisonnière de toutes sortes de compromis.

De plus, les critères de choix restent d'autant plus énigmatiques qu'on a voulu a-posteriori trouver des lignes dominantes : la figuration et les « œuvres dans l'espace ». Mais cela sans que nous puissions comprendre pourquoi Rosenquist avait été choisi et Lichtenstein écarté, ni pourquoi, d'une façon générale, si peu de Pop et tant de Figuration Narrative. Enfin, peut-on sérieusement aujourd'hui envisager la question, représentation en excluant d'office les photographes ? Quant aux « œuvres dans l'espace », elles sont, sans aucun doute, l'occasion loupée de cette Biennale. L'espace de la Grande Halle de la Villette se prêtait particulièrement à leur mise en valeur. C'était, paraît-il, plus ou moins l'idée initiale de Kasper König. Le principe de l'« œuvre in situ » ne garantit pas la réussite d'une exposition ; très à la mode actuellement, il peut se révéler gratuit (par exemple ici, avec la participation de Merz) mais il peut aussi être une merveilleuse impulsion pour les artistes : voir le parti que Takis a su

tirer d'un espace ingrat. Et il est important que la possibilité soit parfois donnée à un artiste comme Daniel Buren de réaliser une œuvre monumentale. Mais alors pourquoi ne pas avoir offert cette possibilité à d'autres artistes qui eux aussi ont déjà prouvé qu'ils pouvaient travailler sur cette échelle ? Ainsi, pourquoi les Poirier se sont-ils retrouvés coincés sous un escalier ? Comble d'ironie, les 21.000 m² de la Halle n'étaient sans doute pas suffisants pour qu'on puisse y loger la sculpture de Tinguely, enfermée dans une petite boîte spécialement construite à l'extérieur... Une exposition qui, dans son organisation, commet de telles injustices, ne donne pas au public les moyens de juger équitablement.

— Erreurs architecturales. Jean Nouvel, architecte de la Biennale, a voulu préserver la dimension longitudinale de la Halle. Une grande allée centrale a donc été ménagée entre deux très longs murs, allant de l'entrée jusqu'à l'espace réservé aux spectacles. Résultat : sur ces cimaises immenses même des tableaux de 25 m² ont l'air de timbres-poste, les bas-côtés, beaucoup trop étroits, rendent impossible une vision satisfaisante des œuvres des malheureux qui y sont relégués, et, de toute façon, la belle perspective centrale est bouchée, à l'entrée, par deux grands murs placés dans sa largeur... L'idée de cet aménagement architectural est celle d'un « boulevard central », d'une « allégorie de la ville ». Or cette idéologie de l'art dans la rue — même allégorique — date un peu ; elle fait « seventies », voire fin des « sixties ». Surtout, la faire ressurgir aujourd'hui, c'est ignorer qu'un peu partout à travers le monde, les expériences muséographiques tendent à imposer un type d'espace plus traditionnel. D'ailleurs, les artistes qui s'en sortent le mieux sont ceux dont les œuvres sont accrochées dans les espaces relativement plus conventionnels des mezzanines (je pense, en particulier, à Combas, à Adami, à Garouste, à Salle...), ou encore ceux qui ont su bien exploiter des salles plus intimes (Boltanski, Raysse, Rainer et Brus).

— Inanité de l'accrochage. Puisque la Biennale avait fait sauter cette fameuse limite d'âge des trente-cinq ans, on nous avait annoncé une confrontation entre les générations. Après tout, pourquoi pas, cela aurait pu être une dynamique comme une autre. Malheureusement, l'accrochage — qui dans ce cas est à prendre au sens strict d'accrocher des tableaux sur des murs — ne tient absolument pas la promesse. Normalement, la visite d'une exposition excite l'œil et l'esprit au travers de juxtapositions formelles pertinentes, ou encore en proposant des interprétations critiques inattendues.

Rien de tel ici où on compte plutôt les erreurs grossières. On ne met pas Lavier, dont toute l'œuvre est une subtile relecture et un détournement des conventions de la peinture, dans un espace non conventionnel qui ressemble à un coin de hangar, pas plus qu'on ne dispose la sculpture fragile et méditative d'Anish Kapoor dans le passage vers une issue de secours... Enfin, je ne saurais trop vous recommander de ne pas vous trouver, après un bon repas, face à la perspective offerte par l'enfilade des tableaux bruns de Kiefer, des tableaux oranges de Fischl et des peintures bleues de Blais. C'est réellement très éprouvant pour l'estomac.

« Un plateau de vedettes »

Toujours dans le commentaire officiel de la Biennale, une expression plusieurs fois reprise et une phrase m'ont frappée, et m'ont aidée à comprendre pourquoi on en était arrivé là. Gérard Gassiot-Talabot parle d'une « Biennale volontariste » (1) et *Arts info* annonce qu'« elle fait plus que reconquérir une autorité qui lui est bien nécessaire, elle s'emploie à comprendre ce qui a dépassé, à un moment, le paysage français, l'a tenu à distance des monopoles artistiques et s'efforce à sa manière d'en faire le commentaire ». Franchement, j'ai trouvé cet état d'esprit un peu vulgaire. Volontarisme et mentalité revancharde, est-ce que ce sont là les meilleures conditions pour réaliser une manifestation de cette ampleur ? On sent que ce fut l'obsession. Un peu plus loin : « Doter la France d'une manifestation d'envergure, comme le sont pour l'art contemporain la Documenta de Cassel et la Biennale de Venise, telle était l'ambition du Ministère de la Culture ». On imagine que Georges Boudaille a dû se débattre contre cette surdétermination politique puisque, dans le catalogue, il dénie : « La nouvelle Biennale de Paris ne prétend remplacer ni concurrencer aucune manifestation déjà existante, en France ou à l'étranger... ». Donc, la France, frustrée d'avoir été à peine représentée dans toutes les grandes manifestations internationales récentes, a voulu prouver qu'elle pouvait faire aussi bien. Stratégiquement, on demande même à quelques-uns des organisateurs de ces expositions qui nous ont snobés, de participer à l'organisation de la nôtre. Mais, outre que ces personnalités, comme on l'a signalé, s'annihilent une fois confrontées (dans une interview, Achille Bonito Oliva explique comment il a dépensé une certaine énergie à contrer le bloc germano-américain (2)), ne pouvait-on pas leur donner, au départ, un programme autre que : « s'il vous plaît, vous qui jouissez d'un peu plus de prestige

que nous, ne pourriez-vous pas nous aider à rassembler « un plateau de vedettes internationales ? » (3) On a voulu redonner un second souffle à la Biennale de Paris, mais sans motifs autres que celui de la pure compétition internationale. On ne s'est donc pas donné les moyens de trouver une formule originale, ayant une vraie valeur culturelle.

La Biennale, quoiqu'elle en dise, fascinée par des modèles étrangers n'a pas su s'en distinguer et n'a réussi qu'à engendrer un sous-produit. D'ailleurs, les artistes ne s'y trompent pas. S'ils se savent sollicités uniquement pour être mis dans une vitrine, ils répondent à cette inconsistance du propos de l'exposition, par l'indifférence. Certains ont envoyé des fonds d'atelier, d'autres ne se sont même pas dérangés. Le public à qui on annonce un vaste panorama de l'art contemporain, et à qui on n'offre qu'un panorama incomplet et en partie constitué d'œuvres médiocres, est un public trompé.

Lorsqu'Edy de Wilde, Rudi Fuchs, Harald Szeemann, ou encore Kasper König ou Achille Bonito-Oliva (individuellement), montent des expositions, c'est qu'ils sont mus par la volonté d'exprimer une certaine conception qu'ils ont de la situation artistique, de la création. Aucune volonté de cet ordre n'a habité la Biennale, et ni plus d'argent, ni plus d'espace, ne pouvaient s'y substituer. On fait une exposition parce qu'on a une certaine vision de l'art, pas seulement pour redorer le blason de Paris sur la scène internationale : ça, c'est l'affaire des politiques, pas celles des commissaires d'exposition ni des critiques d'art. Mais que les politiques se rassurent, lorsqu'il existe vraiment quelque part une initiative originale, le reste suit... □

Catherine Millet

(1) *Art press* n° 90.

(2) *Libération*, 9 avril 1984.

(3) Encore une expression d'*Art info* et du communiqué de presse, indécente mais par conséquent symptomatique.

Pour accentuer le prestige de la Nouvelle Biennale de Paris, la Mairie de Paris a créé un grand prix international. Celui-ci a été décerné par un jury composé d'Achille Bonito-Oliva, Jacques Beaufet (qui remplaçait Bernard Ceysson), Manfred Schneckenburger, Jacques Toubon, Françoise de Panafieu et Catherine Millet. Le premier grand prix d'un montant de 80.000 francs a été attribué à Takis. Un second prix d'un montant de 30.000 francs (offert par M. G. Pons-Seguin) a été attribué à Gino de Dominicis. Enfin, un troisième prix de 25.000 francs (offert par I.A.T.), a été attribué à Richard Deacon.

Un jury qui s'est exprimé en faveur d'outsiders...