

LA IX<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS

JOSE-AUGUSTO FRANÇA

Cent vingt trois jeunes artistes invités après l'examen de plus de sept cent cinquante dossiers venus du monde entier constituent la 9<sup>e</sup> Biennale de Paris, représentant ou plus exactement démontrant l'art qui se fait actuellement (et activement) à travers le monde. Ces artistes ne représentent pas leurs pays d'origine ou d'activité artistique comme c'était autrefois la coutume (et aujourd'hui encore, dans certaines biennales plus préoccupées de pavillons officiels que de création artistique), ils ne représentent pas non plus ce qu'on appelle des tendances ou des courants esthétiques, mais, considérés individuellement et pour l'intérêt qu'ils présentent, ils définissent ce que l'on en viendra à conclure ou à supposer de ces courants et de ces tendances.

A la fois groupe et individus, les artistes représentés assument une responsabilité créatrice d'un nouveau genre — où compte surtout l'éphémère, mesure du temps qui passe et a cessé d'être une valeur stable. En d'autres termes: le produit de leur création (ou «opération») est convié à un musée qui ne serait plus d'œuvres d'art, mais au sens large, de l'«homme». Avec toute l'ambiguïté nécessaire au niveau de l'opération, et l'équivoque non moins nécessaire au niveau de son résultat. On passe d'ailleurs d'une catégorie à l'autre, à travers les aventures de l'opération esthétique qui a mis des siècles à éliminer le crédit de son propre objet pour aboutir à des situations «conceptuelles», «écologiques», «corporelles», «de processus» ou d'enregistrement «vidéo», qui existent de droit sans exister de fait, puisque leur réalisation est aléatoire et nécessairement niée par la réflexion «post-factum». La lecture critique de la 9<sup>e</sup> Biennale de Paris amène à réfléchir dans son ensemble sur l'altération du statut esthétique de cette fin du troisième quart du XX<sup>e</sup> siècle; c'est là son mérite principal, selon une option qui s'est affirmée entre 1971 et 1975.

Un artiste (Naoyoshi Hikosaka) a amené du Japon l'ameublement de sa chambre qu'il a reconstitué et exposé, exposant également, à titre d'éléments probatoires, les quarante caisses d'emballage et la facture consulaire minutieusement détaillée, et adressée à l'ambassade du Japon. Un autre participant, Kang-So-Lee, n'a pas apporté de Corée la poule qu'ils s'est procurée à Paris et qu'il présente dans une œuvre-opération où l'oiseau est attaché au centre d'une circonférence de 3 mètres et demi de diamètre. Ben d'Armagac s'expose lui-même et, solitaire, lave son maigre corps selon un lent rituel silen-

cieux; Luciano Castelli s'exhibe dans une problématique de travesti, à travers des auto-portraits pernicieux. Un groupe anonyme expose comme «art sociologique» une analyse structurale de la presse clandestine de Catalogne, exemplaires et graphiques à l'appui. Darcy Lange propose une documentation photographique sur la vie ouvrière à Bradford. Ana Oppermann a apporté d'Allemagne un mélange abondant d'éléments photographiques et d'écrits qu'elle dispose dans un environnement organisé selon des règles structurales de lecture. Atsutomu Kashihara s'inspire d'une image de Marilyn Monroe pour une analyse méthodologique dissociative et réassociative. Fabrizio Plessi qui, le 15 mai de cette année avait scié en deux le fleuve Schelde avec une scie de charpentier a enregistré en «vidéo» cette «opération Anvers». Beaucoup d'autres exposants ont apporté des bandes «vidéo» avec leurs expériences — ou les ont enregistrées sur place dans un double spectacle — événement et mémoire. Mais certains ont aussi apporté de la peinture, tel Gage Taylor représentant minutieusement des cascades et des petits personnages, des arbres et des bêtes, sur un mode visionnaire et naïf, ou (et il faut ici parler de courant et de courant national — le plus important depuis le Nouveau Réalisme des années 60) N. Dolla, V. Isnard mettant en question le concept de support de la peinture et de ses matériaux.

Dans une section à part (la Biennale se passe simultanément dans trois musées voisins: le Musée National d'Art Moderne, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et le Musée Galliera) on peut voir une exposition intitulée de peintures des paysans chinois du district de Houbsien. «Débordant de dynamisme et d'ardeur révolutionnaire, ces paysans suivent la ligne révolutionnaire du Président Mao et mettent en pratique le mouvement critique de Lin Biao et de Confucius apportant une contribution positive à la promotion du développement de la base économique socialiste et à la consolidation de la dictature du prolétariat». Plus de 500 peintres-paysans emploient leurs heures de liberté à cette activité «persévérante» depuis plus de quinze ans, recevant des leçons de professeurs des beaux-arts, et ils ont déjà réalisé plus de 40 000 peintures de format moyen; un secrétaire de cellule du parti communiste a produit à lui tout seul plus de 500 œuvres. Les thèmes sont immuables: les travaux quotidiens et la propagande poli-

tique. Le style est immuable également: réalisme d'imagerie selon le goût illustratif des années 10, servant les préceptes d'une mise en scène adéquate, aux figures toujours souriantes ou attentives à des explications techniques, dans un monde plat et coloré avec une perspective graphique occidentaliste. Parfois, cependant, dans un arbre, un oiseau un poisson ou surtout un cheval, se réveille une ancienne tradition décorative et l'image échappe alors à son contenu idéologique, découvrant une potentialité intérieure pleine de saveur, traduisant un goût populaire commun plus qu'un commun engagement social.

Marginale dans le cadre de la Biennale, cette section (due au choix de Zao-Wou-Ki, peintre connu de l'Ecole de Paris des années 50) oppose chatement, pour ainsi dire, une vie à une autre. La «chinese way of life» produit l'art qui convient à une société paternaliste — art illustratif et non créatif — enfermant en images justificatives une expérience quotidienne qui ne peut susciter le doute chez ses agents; le réalisme naturaliste enseigné stéréotype le discours qui est verbal avant d'être pictural. A côté d'un art occidental (et pas seulement; il suffit de voir la participation japonaise) qui conduit l'incertitude de vivre jusqu'à la négation de l'objet ou d'un espace préétabli qui l'accueille comme dernière limite de sa possibilité polémique, l'art maoïste constitue une pierre de touche de la réalité. Non qu'il puisse l'assumer à travers les limites politiques et conjoncturelles qu'il implique; mais il dénonce, par l'absurde, les dangers d'une méta-discursivité que l'art occidental a assumé dans sa situation d'équivoque objective. Le sourire que la peinture maoïste éveille en Occident (mêlé d'un intérêt auquel le snobisme, même non révolutionnaire, n'est pas étranger) peut fort bien être (sans jeu de mots) un sourire jaune... Et la neuvième Biennale de Paris, offrant l'hospitalité des salles discrètes du Musée Galliera aux peintres de Houbsien, tout comme hébergeant les autres artistes du monde dans l'animation des deux autres musées, a servi, en termes de thèse et d'antithèse, une communication qui exige une réflexion polémique. Dans plusieurs directions, au milieu d'une mutation sémantique de l'art que nous voulons (ou pouvons) réaliser en Occident. Le paradoxe de l'art maoïste intervient silencieusement dans une doxologie qui s'est toujours lancée en vain dans une quête ontologique.