

La position que nous avons prise était simple. Elle découlait logiquement d'une situation donnée. Poursuivre l'effort pour la défendre serait absurde. D'ailleurs, la Biennale s'est édiflée à partir de préoccupations si minces et d'une pensée si fragile qu'on ne peut lui accorder que peu d'importance.

Aussi peu d'importance qu'à l'attitude habituelle du monde de l'art en général et de la critique en particulier, qui, après une information sommaire, décrète ce que doit être la création artistique (art conceptuel, hyperréalisme, interventions).

Ce qui est important, c'est que les artistes se sentent obligés de créer en fonction des décisions de cette petite chapelle d'incompétence, et que le public ne retienne, parmi les valeurs mises en cause, que celle de la Bourne. En effet, cela disqualifie le monde de l'art, en faisant de l'art un petit jeu qui n'intéresse qu'un public très restreint.

L'art véritable se fait sans doute ailleurs que chez ces enfants sages de notre culture, salués par les ministres, et qui font les plâtres pour justifier le grand honneur qu'on leur fait.

Tout ce carnaval qui occupe la scène et mobilise les énergies d'individus évoluant dans une contestation institutionnalisée, finira par tomber dans l'indifférence générale, et j'ai choisi de l'y aider.

Philippe Sers

D.B. — Je veux dire le mécanisme même de cette Biennale de Paris 1971, mécanisme qui n'est pas le même que celui qui engendre une exposition du Musée d'Art moderne, et encore différent de celui qui engendre une exposition au C.n.a.c. et qui est encore différent du mécanisme d'une exposition en Allemagne ou en Amérique. Certains de ces mécanismes donnent encore l'impression de fonctionner et il est alors intéressant de faire voir que ceci est factice, d'en montrer les contradictions. Ici, le mécanisme ne fonctionne même plus et il ne faut plus y toucher. On pourrait risquer de donner l'impression qu'il a encore de l'intérêt.

A.K. — Quand tu rentres dans des détails d'analyse comme ceux-ci, c'est à ce même niveau d'analyse que j'ai pensé finalement valable que je donne ma participation à la Biennale, quitte à envisager une transformation pour les futures manifestations biennales.

C.B. — Je pense que la participation de la plupart des peintres à la Biennale de Paris (c'était mon cas il y a deux ans), c'est tout à fait le stand qu'on peut avoir à la Foire de Paris, c'est-à-dire que chacun arrive avec son petit travail et essaie de vendre sa marchandise. Il est là au vernissage devant son petit kiosque. C'est un peu ce qu'avait fait Journiac au salon de Mai il y a deux ans. La Biennale, cela m'a frappé en ce sens que cela fait Foire de Paris à la différence qu'il y avait certains critiques qui présentent une marchandise comme si c'était la leur. Pour certains artistes, ce côté Foire de Paris peut marcher, mais il faut le prendre ainsi.

arTitudes. — Jean-Paul Thénot, vous n'avez jamais pu obtenir un mètre carré de cimaise jusqu'à maintenant, j'aimerais que vous jugiez un peu cette Biennale 1971.

J.-P.T. — Pour moi, c'est un problème de déception aussi bien pour soi que pour le public. Les gens viennent, regardent et ne s'y retrouvent pas (je parle surtout de la section des envois postaux). Historiquement, on ne s'y retrouve pas non plus. Il y a des envois qui ont été faits il y a une dizaine d'années; il y a des envois récents, qui n'ont absolument pas la même signification. Tout est

charme, on met ça suffisamment loin afin d'être certain que chacun regrettera d'y être venu.

arTitudes. — Avez-vous eu le sentiment de vous faire piéger par cette Biennale ou l'avez-vous utilisée machiavéliquement?

A.K. — Pour ma part, j'ai utilisé quelque chose. Cela dit, pour les pays occidentaux, chaque fois qu'il y a une manifestation annuelle, biennale ou triennale, on peut envisager beaucoup plus facilement d'y participer qu'à la Biennale de Sao Paulo. La Biennale de Paris dispose d'un certain budget qui permet à certains jeunes artistes de présenter leurs travaux. Ce qu'il faut reprocher, ce sont des crédits insuffisants et que certains fonctionnaires de la Biennale manquent parfois d'informations et de moyens matériels. Mais, fondamentalement, il n'y a pas de différence entre les autres manifestations des pays occidentaux.

« La Joconde envoyée par la poste, c'est un très bel envoi, mais l'envoi c'est le fait d'ouvrir l'enveloppe. »

C.B. — Pourtant, les envois, c'est finalement la seule section intéressante, car Poinot a été le seul critique à essayer de récupérer les idées de Claure. Sa section était totalement ouverte. Tout le monde pouvait envoyer quelque chose et ces choses être accrochées au mur. Dans ce cadre très étroit, il a essayé de trouver une fente pour réaliser son projet sous le couvert d'une section d'envois, section qui était absolument lamentable, car à mon avis un envoi est quelque chose qui se reçoit. Une fois qu'il est accroché au mur, c'est de l'art conceptuel, de la peinture ou tout ce qu'on veut. La Joconde envoyée par la poste, c'est un très bel envoi, mais l'envoi, c'est le timbre-poste, c'est le fait d'ouvrir l'enveloppe. Au mur, cela devient stupide et en plus c'était très mal fait, illisible, incompréhensible. Le seul intérêt de cette section était d'être totalement ouverte.

arTitudes. — Effectivement. C'est aussi la seule qui ait un peu joué le jeu. La section des films d'artistes qui était à priori la section la plus intéressante est un ratage complet. Il aura été à peu près impossible de voir les films, projetés la plupart du temps après 21 heures dans une salle sans chauffage, glacée, quand les séances n'ont pas été annulées sans commentaires; à peu près impossible d'obtenir un programme pour des films projetés les uns à la suite des autres, sans précisions, parfois même sans le nom de l'auteur. Un fait résume cette situation: il y a une vingtaine ou une trentaine de spectateurs au début de chaque séance et cinq ou six à la fin.

A.K. — Là, je rejoins Boltanski. Ce n'est pas tellement la Biennale qui est en cause. On a abordé fausement le problème de vouloir séparer la Biennale d'un problème fondamental politique, culturel.

J.-P.T. — Daniel Buren a donné une très bonne réponse.

A.K. — Je suis tout à fait pour les expositions de groupe.

D.B. — En fin de compte, et c'est là l'aspect le plus intéressant de cette Biennale, on assiste à un sabotage systématique tellement bien fait que cela rend inutile toute critique. Pour ajouter au

D.B. — J'aimerais signaler un aspect qui n'a pas été abordé: on refuse la Biennale de Sao Paulo et on accepte celle de Paris. Imaginons que la Biennale de Paris soit décalée d'une année et qu'au lieu de 1969 elle ait dû avoir lieu en septembre 1968 et qu'elle fût organisée comme celle-ci par des jeunes critiques, patronnée par le ministère des Affaires culturelles, le préfet de Paris, le ministre des Affaires étrangères, etc., qui, soit-dit en passant, auraient été les mêmes personnages qu'aujourd'hui, exactement, quel était l'artiste qui osait y mettre les pieds?

Tous ensemble. — Personne!

C.B. — Nous travaillons dans un système capitaliste. Refuser de travailler dans ce cadre reviendrait à abandonner le métier d'artiste que nous pratiquons. Sinon, nous sommes obligés d'accepter et d'être à la Biennale, à l'A.R.C., au C.n.c.a., etc. Sao Paulo, c'est plus ouvertement horrible, mais sinon c'est pareil.

Sa. — En 1968, les artistes brésiliens qui participaient à la Biennale de Sao Paulo ont invité les artistes étrangers à ne pas participer comme eux à cette biennale. D.B. — Il y a seulement une partie qui a répondu.

Sa. — Est-ce qu'un tel phénomène existe en France?

D.B. — Non, je ne crois pas et c'est ce qui est curieux. De toutes les biennales depuis 1968, c'est la seule à n'être pas systématiquement boycottée et à faire encore son plein d'artistes.

Sa. — Ce que je voudrais te dire, Daniel, et sans que tu y voies une attaque personnelle, c'est qu'au moment où tu as refusé de participer à la Biennale, tu aurais dû rendre public ton refus. Si tu avais expliqué les raisons de ton refus, tu aurais plus de force.

D.B. — C'est possible, mais je ne pense pas à l'heure actuelle que la Biennale de Paris mérite le moindre effort pour être contre.

C.B. — Il y a une confusion pour moi, car tout le temps on mélange des critères esthétiques sur la Biennale de Paris et des problèmes politiques qui n'ont pas pour moi de rapports précis. Pour nos critères propres, la Biennale de Paris n'est pas bonne au point de vue esthétique mais je ne sais pas si cela a un rapport avec la politique. Pour un jeune peintre, il faut avoir beaucoup de courage pour refuser la Biennale de Paris, car tous ont envie de montrer ce qu'ils font.

D.B. — Je pense que c'est là le problème central.

Sa. — Tout ceci peut engendrer un art réactionnaire, c'est-à-dire que tu fais quelque chose pour être réactionnaire dans quelque chose.

D.B. — Il n'est pas question de dire que le refus est un privilège. C'est parfois uniquement de la lucidité, car en participant tu

compromets tellement ton travail qu'il n'est même plus reconnaissable et chacun devrait savoir qu'il n'existe pas d'œuvre « en soi » préservée, mais que toute œuvre, tout acte sont partie de l'ensemble dans lequel ils se produisent. Un jeune artiste qui n'a jamais montré son travail ne peut se servir de cette excuse pour justifier sa participation lorsque celle-ci compromettra tellement son travail qu'il sera méconnaissable. Il y a tant de possibilités si l'on veut bien y réfléchir pour montrer son travail en dehors des circuits officiels que penser qu'on doive s'y compromettre me semble une idée naïve ou bien qu'on n'a pas vu le problème avec assez de lucidité ou bien un faux-fuyant.

« Il y a des terrains praticables et d'autres qui ne le sont pas, mais, fondamentalement, c'est la même chose. »

C.B. — Le problème qui se pose aussi est de savoir où cela commence et où cela s'arrête. Exposer à Prospect ou à New York, est-ce la même chose?

D.B. — C'est la même chose fondamentalement, bien sûr. Mais il y a des terrains praticables et d'autres qui ne le sont pas. La Biennale m'avait semblé dès le départ impraticable et le résultat l'a confirmé.

C.B. — Il faut aussi lutter contre la notion d'endroit chic et d'endroit pas chic. Nos critères de moraliste sont très influencés par le fait que l'endroit en question, à la période où l'on expose, est chic ou pas chic. Nous disons: c'est moral d'aller à tel endroit et pas à tel autre, mais c'est exactement pareil.

D.B. — A priori tous les lieux sont possibles.

C.B. — Tous les lieux sont possibles, et il n'y a plus de commissions dans l'un que dans l'autre. C'est une question de tactique.

arTitudes. — Il fallait une conclusion à ce débat. Afin de rester le plus impartial possible, nous l'avons demandée à Daniel Buren. Voici sa réponse:

D.B. — Il y a des dizaines de façons possibles d'utiliser les expositions de groupe, jusque et y compris celle de les refuser, certains refus ou silences étant souvent bien plus efficaces que les participations intempestives. Toroni et moi-même avions, en 1969, utilisé notre invitation à la Biennale en proposant la place qui nous était dévolue à un artiste, Ristori, qui, lui, n'avait pas été sélectionné. C'était une façon d'utiliser notre place et de contrecarrer le principe de la sélection officielle. Cette année, la même proposition aurait été nuisible à celui à qui elle aurait été offerte, étant donné les caractéristiques inhérentes à la Biennale 1971, qui est plus que jamais une entreprise factice, confusionnelle, commerciale, directe éma-

nation du pouvoir en place et orchestrée par quelques critiques avides de succès. Dès le départ, les dés étaient pipés et tout le monde aurait dû avoir la puce à l'oreille lorsque nous avons appris que sur une motion de renouvellement des pratiques de cette Biennale présentée par cinq des sept critiques initialement invités à organiser ladite Biennale (ce qui me paraît être la majorité), les deux qui ne voulaient rien changer sont restés à leur poste et les cinq autres ont été mis à la porte sans ménagements. Alain Clément est le seul à ma connaissance à s'en être ému. J'ajouterais que l'éviction de ces cinq critiques était d'autant plus révélatrice que leur attitude passée, leurs options, leur rôle dans le milieu artistique parisien ne pouvaient, ne peuvent laisser aucun doute quant à leurs différences fondamentales les uns des autres. Leur unanimité donc à refuser ce qui leur était imposé mériterait qu'on y réfléchisse. Ils avaient soulevé le problème central de cette Biennale (ainsi que de toute manifestation artistique), c'est-à-dire celui de la sélection, par qui? comment? pourquoi? et on ne leur a pas pardonné. Leur éviction laissait les mains libres à une manipulation honteuse à la fois des idées, des œuvres, de la sélection et à des buts à peine cachés de publicité et de prestige et de lancement de nouveaux gadgets culturels sur le marché de l'art, la Biennale servant ici de tremplin officiel à de futures expositions de musées ou de galeries, ceci étant l'aspect directement commercial perceptible bien qu'on tente de nous le masquer. Ce qui ressort surtout de cette Biennale, c'est ceux qui l'ont organisée. Les artistes ont eu tort d'y participer et d'ainsi permettre ce jeu, mais on doit dire à leur décharge que je connais peu

d'endroits où l'on se soit payé leur tête de cette façon, sabotant comme à plaisir le détail comme l'ensemble. Ce n'est pas la Biennale internationale des jeunes de moins de trente-cinq ans, c'est la Biennale des jeunes critiques parisiens! du C.n.a.c. et des ministres de Pompidou auxquels il ne manque sans doute que le ministre des P. et T. pour chapeauter la section envois! Ceci révèle une situation économique et politique où la complaisance des uns le dispute à l'incompétence des autres. Le procès de ce genre de manifestation n'est plus à faire, la manifestation n'a même plus à être contestée; il faut la laisser pourrir toute seule ou du moins laisser à ceux qui en ont la charge le soin de la faire. Reconnaissons enfin à cette Biennale le privilège de révéler sans détours, brillamment et sans même qu'il soit besoin qu'on l'y pousse les contradictions dont toutes les autres manifestations ici et ailleurs sont faites. Contradictions si fortes, si visibles que les mécanismes qui fonctionnent encore ailleurs tant bien que mal et permettent des expositions traditionnelles, ici se grippent et se révèlent dans toute leur puissance paralysante. Révélation d'importance qui devrait aviver la vigilance et permettre de démasquer plus aisément ailleurs les contradictions d'un système qui sous d'autres formes fonctionne encore et voudrait nous endormir. C'est dans ce sens que la Biennale de Paris 1971, dans son ensemble, est d'avant-garde, l'avant-garde de l'asphyxie que subissent demain toutes les manifestations culturelles officielles qu'elles soient et où qu'elles soient, parce que la pensée dans ce qu'elle a de plus violent et de plus vivant ne saurait s'accommoder longtemps encore des lieux qu'on lui offre pour s'exprimer.

L'architecture à la Biennale

Trop importante à la sixième Biennale, la section architecture-urbanisme a été curieusement réduite à sept projets, rassemblés (bien que la Biennale ait disposé cette année d'un très grand espace) dans un petit pavillon à peine éclairé, où les projets abandonnés au public ont été déteriorés très peu de temps après leur exposition. Seul a été avantagé le Français J.-P. Moreau qui avait été placé à l'entrée des bâtiments principaux de la Biennale et qui présentait un « jeu d'éléments mobiles et combinables à partir du cube », en contreplaqué et aggloméré laqué: « Suivant l'état calme et statique, c'est une juxtaposition de cubes fermés aux couleurs de teinte froide, suivant l'état modulé et dynamique, l'ouverture et la combinaison des éléments de cube font apparaître des surfaces inclinées et courbes, dynamique des volumes accentuée par des couleurs de teinte chaude. » L'Allemagne présente un « mo-

Le groupe Archizoom (Italie) propose « No Stop City », énorme entassement parallélépipédique de cellules d'habitation pouvant se développer sur de très grandes étendues; la particularité de cette ville réside dans son absence quasi-totale de circulation interne, les cellules sont entassées les unes à côté des autres et les uns sur les autres, sans fenêtre, avec pour seule ouverture sur l'extérieur un ascenseur desservant directement l'appartement vers le sous-sol (parking et circulation routière) où vers la terrasse de la ville (espaces verts) sous laquelle se trouve une sorte de hangar ayant la surface de la ville où se succèdent tous les services et équipements nécessaires à la vie: sport; commerce, etc. Il n'y a aucune communication entre les habitants si l'on considère qu'ils sont également prisonniers de leurs occupations professionnelles. N'ayant d'issue que par cet ascenseur qui contrôle la ville, qui d'ailleurs contrôle tout, l'homme est prisonnier d'un système fasciste ayant atteint sa perfection.

Super-Surface, également présenté par l'Italie, est l'élément dissonnant de la manifestation. Plutôt que de présenter un projet d'urbanisme, il présente un pamphlet d'une extrême violence sous la forme de douze villes: la ville 2000, la ville Cochleotemporelle, New York of brains, la ville astronef, la ville des hémisphères, la magnificence et fabuleux Barnum City, la ville ruban à production continue, la ville cône à gradins, la ville machine habitée, la ville de l'ordre, la ville aux splendides maisons et, enfin, la ville du livre.

New York of brains est un peu le projet d'Archizoom; chaque cellule hermétiquement close renferme un cerveau baignant dans une solution nutritive.

La magnificence et fabuleux Barnum City est un immense cirque dont le chapiteau est soutenu par des aérostats. Chaque visiteur en entrant paiera son séjour soigneusement minuté et choisira dans le catalogue la personnalité célèbre ou non qu'il incarnera pendant son séjour, à condition qu'elle soit disponible — ville psychodrame qui rappelle le Balcon, de Génét, sinon Marat-Sade.

La ville ruban à production continue: la ville ressemble à une monstrueuse chenille, sa tête est une usine dévorante, son corps est le reste de la ville détruisant au fur et à mesure qu'elle avance, laissant derrière elle son immense monde ruban de pollution.

La ville de l'ordre, c'est la description dans ce qu'elle a de plus sordide d'une ville comme Paris.

La ville aux splendides maisons: chaque habitant décore à l'aide de panneaux sa maison, cube identique aux autres maisons. C'est la ville théâtre, décor, disparate où ce qui compte, c'est d'éblouir l'autre.

L'ensemble de ces villes forme un piège, qui, en fait, est un test dans lequel seul sera sauvé celui qui aura évité le piège et la plupart des architectes d'aujourd'hui ressemblent au sorcier de Melville J. Herskovits dont Super-Surface cite l'histoire: « ... Une

Dominique Pilliard

Petit bilan des spectacles

Si l'on veut dresser le bilan des spectacles à la biennale, plusieurs constatations s'imposent: 1. On exige beaucoup trop du spectateur: se rendre en un lieu excentré et mal desservi, traverser une « forêt » dans le froid, le brouillard et la nuit, assister au spectacle sur des planches de bois, si ce n'est sur le sol, dans un local mal aménagé et mal chauffé, enfin, parfois escalader les grilles du parc floral, lorsque le spectacle s'est un peu trop prolongé.

2. Qu'au moment où l'on détruit les Halles et que des théâtres disparaissent, la ville de Paris et le ministère des Affaires culturelles relèguent les activités créatrices dans un hangar au fond d'un bois: on préfère privilégier les pompiers du Salon d'automne et le théâtre de boulevard.

3. La biennale, cette année, n'a révélé personne au niveau des films de cinéastes, présentés d'ailleurs la plupart sans sous-titres et sans documentation, le choix étant aberrant, puisqu'on y trouve aussi bien le documentaire classique qu'on voyait dans toutes les salles il y a quinze ans, que des interviews d'artistes dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils sont loin de représenter l'avant-garde.

4. Qu'il est possible de déplacer avec le jazz, même lorsqu'il est mauvais, tout un public qui ne se déplacerait pour aucune autre forme de spectacle.

5. Avec le théâtre, à la Biennale, on a confondu gentillesse et bonne volonté avec une authentique création et qu'une imitation des recettes de la contemporanéité suffisait à bernier un spectateur venu avec un préjugé favorable.

Six pièces ont été présentées à la Biennale: le Cas Don Juan, Don Juan ou l'Amour de la géométrie, présentée par la compagnie Polygène, pièce de boulevard où Don Juan se marie à une courtisane devenue duchesse et vend sa légende, essai de faire éclater la scène, de mêler spectateurs et acteurs, vie courante jouée et vie théâtrale vécue. L'utilisation du comparse rend faux ce double jeu, isole encore plus le spectateur et ne renouvelle en rien la recherche scénique.

Mod-Donna, de Myrna Lamb, présentée par le Collectif de travail théâtral et Réal réel, de Frédéric Baal, présentée par le Théâtre-laboratoire vicinal de Bruxelles sont en commun une tentative pour arracher le théâtre au scénario et redonner au corps toute sa présence. Mais là où Réal réel réussit à l'aide

personne tuée par un sortilège devient parfois l'esclave manœuvré du sorcier qui peut transformer son apparence en un animal et en vendre la chair sur les marchés publics. »

Michel Burckel