

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 édifiée à partir de 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 Bourse. 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 pitres 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'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 Journaux 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 sol 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 São 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 Poinsot a été le seul critique à essayer de récupérer les idées de Claura. Sa section était totalement ouverte.

Tout le monde pouvait envoyer quelque chose et ces choses étaient 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.

C.B. — 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.

artitudes. — Daniel Buren a donné une très bonne réponse.

« Refuser de travailler dans ce cadre reviendrait à abandonner le métier d'artiste que nous pratiquons. »

C.B. — Je ne crois pas qu'il y ait un moyen de changer le système. Cela ne peut arriver que par un changement politique, mais pas à l'intérieur de l'art.

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

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

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 São 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.

D.B. — J'aimerais signaler un aspect qui n'a pas été abordé : on refuse la Biennale de São 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 fut organisée comme celle 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 personnes qu'aujourd'hui, exactement, quel était l'artiste qui osait y mettre les pieds ?

Tous ensemble. — Personne !

C.B. — Nous travaylions 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. São Paulo, c'est plus ouvertement horrible, mais sinon c'est pareil.

C.B. — Dans ce cas précis, cette année, cela a été pour moi machiavélique, cela m'a permis de passer mon film dans une salle sans avoir à payer la salle, mais je suis fait pour gagner aussi, car les conditions de vision étaient très mauvaises. J'ai, en revanche, refusé de figurer dans la section des envois.

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

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 compromis 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 :

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

promets 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 compromettre 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. — 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.

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 :

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

promets 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 compromettre 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.

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 unes 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 que 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 dissonant 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 Cochletemporelle, New York of brains, la ville astronef, la ville des hémi sphères, la magnifique and fabolous Barnum City, la ville ruban à production continue, la ville cône à gradins, la ville machine habité, la ville de l'ordre, la ville aux splendides maisons et, enfin, la ville du livre.

Super-Surface, également présenté par l'Italie, est l'élément dissonant 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 Cochle temporelle, New York of brains, la ville astronef, la ville des hémi sphères, la magnifique and fabolous Barnum City, la ville ruban à production continue, la ville cône à gradins, la ville machine habité, la ville de l'ordre, la ville aux splendides maisons et, enfin, la ville du livre.

Le pupille veut devenir le tuteur, de Peter Handke, par le Forum Theater de Berlin, est une pièce muette ; le même y remplace la parole et son bavardage raconte les drames des tranches de vie dont la morale est simpliste ; admirableness relègue 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'au moment où l'on détruit les Halles et que des théâtres disparaissent, la ville de Paris et le ministère des Affaires culturelles relègue 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.

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 berner un spectateur venu avec un préjugé favorable.

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

Mod-Donna, de Myrna Lamb, présenté par le Collectif de travail théâtral et Réal réel, de Frédéric Baal, présenté 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

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

La magnifique and fabolous Barnum City est un immense cirque dont le chapiteau est soutenu par des érastots. 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 Génet, 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 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 décide à l'aide de panneaux sa maison, cube identique aux autres maisons. C'est la ville théâtre, décor, disparate à partir du 5 novembre à 22 h 15. Ce sont les deux pièces qui, par les recherches dont elles témoignent sur le corps et le mot pour Réal réel, sur la réalité sociologique et la donnée scénique du repas pour l'Apologue nécessitent d'être vues.

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. »

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 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 relègue 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