

## BIENNALE OU PAS ?

Georges Boudaille

Jean-Robert Arnaud

### Dialogue

*Jean-Robert Arnaud.* — Les feux sont éteints depuis plusieurs mois déjà, le recul pris, essayons si tu le veux bien d'y voir un peu clair dans ce que fut la 7<sup>e</sup> Biennale de Paris. Il faut que je te dise d'abord qu'au total, je trouve la Biennale absolument passionnante. Et c'est en partant de ce point de départ que je te poserai des questions très critiques, mais quelque soient ses défauts je pense que les modifications et les transformations que tu as apportées ont sauvé la Biennale de Paris de l'agonie à laquelle aucune autre ne résiste.

*Georges Boudaille.* — C'est d'ailleurs dans ce sens que je prends les attaques, même les plus violentes, elles prouvent la vitalité de cette manifestation.

*J.-R. A.* — Tout d'abord, en préliminaire, on a parlé de l'aliénation de la Biennale, du problème de la liberté, et aussi de la politique. J'aimerais savoir ce que tu as à dire à ce propos. Y a-t-il eu des interventions quelconques, des tentatives de pression ou autres ?

*G. B.* — Je dois dire que non. Ça a l'air un peu désolant pour moi qui suis de gauche, j'étais prêt à me battre. J'avais promis une liberté totale aux artistes et j'avais de mon côté obtenu la garantie qu'il n'y aurait aucune pression ni censure. Et il n'y en eut aucune, ni de la part de la Ville de Paris, ni du ministère des Affaires étrangères, ni de la Fondation de France (qui a subventionné nos salles de spectacles). Je n'ai même pas eu de recommandations.

Il n'y a pas eu de police à la Biennale, sauf deux agents à l'entrée, comme le veut le protocole, pour l'inauguration officielle par le ministre des Affaires culturelles.

Nous avons bénéficié, dans l'enceinte du Parc Floral, d'une liberté totale. Il y a eu quelques chahuts, bien sûr. Les quelques étudiants que j'avais engagés comme gardiens, se sont fait traiter de flics par d'autres étudiants, parce qu'ils les empêchaient de casser un piano et une contrebasse, c'est le seul incident.

*J.-R. A.* — Mais, par le biais financier, n'y a-t-il pas eu quelques pressions ? Comment la Biennale est-elle financée ?

*G. B.* — Par une subvention du ministère des Affaires culturelles et une autre de la Ville de Paris.

Comme je l'avais exposé au conseil d'administration de la Biennale quand son implantation au Parc Floral fut décidée, on peut considérer que dans la mesure où la Biennale n'a pas de subventions suffisantes, il est exercé une espèce de censure, mais j'ai obtenu des subventions nouvelles qui devaient théoriquement couvrir les frais d'installation.

*J.-R. A.* — Donc, en définitive, tu as eu un budget plus important que pour les autres biennales ?

*G. B.* — Trois cent mille francs de plus.

*J.-R. A.* — Et au point de vue de la superficie des locaux ?

*G. B.* — Le local fait 10.000 mètres carrés contre 6.000 mètres carrés au Musée de la Ville de Paris. Le forum et les deux salles de spectacles couvrant 2.500 mètres carrés, il restait 7.500 mètres carrés de salles d'exposition.

*J.-R. A.* — L'excentricité du lieu a-t-il eu une influence sur la fréquentation ?

*G. B.* — La précédente Biennale avait eu 37.000 visiteurs payant, nous en avons eu 45.000.

*J.-R. A.* — Le pari sur la distance a été gagné ?

*G. B.* — L'handicap de la distance a été surmonté.

*J.-R. A.* — Je crois qu'on pourrait en un premier temps aborder le plan des principes, ceux qui ont régi la mise sur pied de la Biennale ; et ensuite, celui des faits pour tenter de juger des buts atteints, de ceux qui ne l'ont pas été, des accords, des discordances, voire des insuffisances.

Alors, en premier lieu, la conception de la Biennale.

*G. B.* — J'ai réuni au début, un groupe de jeunes critiques pour tenter une analyse de la situation. Nous avions le désir de chercher à montrer ce qui se passait de nouveau dans le monde des jeunes.

Il y avait pour moi deux possibilités, soit le césarisme, prendre seul la responsabilité de l'ensemble, faire seul les invitations, soit la démocratie. C'est cette seconde voie que j'ai choisie, mais la démocratie

m'a en partie abandonné et de plus je ne pouvais pas tout faire changer d'un coup.

Avec donc cette équipe de jeunes critiques, nous avons tenté de composer autour de trois grandes lignes esthétiques : l'art conceptuel (N. Aubergé, C. Millet, J. Pacquement), l'hyperréalisme (D. Abadie, J. Clair, P. Léonard), les interventions, et une quatrième section comprenant les artistes qui utilisent les moyens plastiques traditionnels. Ces points posés nous avons réuni les commissaires étrangers de trente pays qui se sont dans leur ensemble ralliés aux options prévues.

De plus, nous avons tenté de faire tomber les barrières nationales en permettant à chaque pays d'inviter des artistes de toutes nationalités.

Les trois lignes retenues, art conceptuel, hyperréalisme, interventions sont définies et utilisées dans le catalogue, en particulier par les articles de C. Millet et J. Pacquement (concept), D. Abadie (hyperréalisme).

*J.-R. A.* — J'ai bien lu les textes du catalogue et je n'ai pas réussi à y trouver une définition réellement satisfaisante.

Si l'on prend le texte d'Abadie, consacré à l'hyperréalisme, en dehors d'un survol lapidaire de l'histoire de la peinture de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1960, d'une longue digression, qui paraît assez démesurée, sur Colleville, peintre canadien, on ne trouve que quelques lignes pour tenter une définition de l'hyperréalisme.

D'abord, en ce qui concerne les Américains :

« La volonté de désaliéner l'artiste et d'ouvrir son œuvre à un réel qui ne soit pas exclusivement « sociologique et urbain » est, sans doute, en partie à la base du retour à ce plaisir de peindre la nature, les activités rurales, le monde des petits villages qui marque si fortement l'hyperréalisme américain. »

Puis, en fin d'article, pour les peintres européens :

« C'est ce travail sur le langage plastique qui offre sans doute les possibilités les plus riches et c'est parmi les artistes qui s'y rattachent que se trouveront vraisemblablement ceux à qui il appartient de déterminer ce que sera l'art de demain. » A aucun moment, le texte d'Abadie n'explique en quoi l'hyperréalisme illustre une notion nouvelle, en quoi il diffère du réalisme tout court, en commençant par le réalisme socialiste, et je ne comprends, par exemple, pas pourquoi la participation soviétique se trouve dans le fourre-tout de l'option 4 au lieu d'être dans l'hyperréalisme.

*G. B.* — Eh bien, confiance pour confiance, moi non plus, je ne le sais pas.

*J.-R. A.* — C'est pourtant une attitude théorique qui a été prise là. Je trouve le fait d'avoir une attitude théorique parfaitement défendable, encore faut-il définir la théorie.

*G. B.* — La peinture que font les hyperréalistes n'est peut-être pas nouvelle, mais le phénomène nouveau c'est qu'en 1969-1970 des artistes américains, allemands se soient appliqués à faire des images aussi objectives que possible.

*J.-R. A.* — Il existe, depuis, longtemps, en Occident, un mouvement d'art ultra-réaliste, ce n'est pas un phénomène nouveau.

*G. B.* — Non, mais cet art est le fait de très jeunes artistes. Nous nous trouvons devant un phénomène sociologique, qu'illustrent non seulement ce retour de jeunes artistes à certaines formes réalistes, mais aussi l'intérêt qu'y portent de jeunes critiques et aussi un certain public.

*J.-R. A.* — Mais, ça, c'est insuffisant, ce n'est pas parce que de jeunes critiques découvrent que de jeunes artistes font du réalisme pour penser que c'est nouveau. On m'a expliqué que les sujets ne sont pas les mêmes. C'est d'abord partiellement faux, la peinture de Staiger « La Maison de Kirk Douglas » (1970) ou « Reflets » (1969) de Ken Dauby, représentant un enfant à demi dans l'eau, sont des sujets ultra-traditionnels. Et, par ailleurs, il ne suffit pas de peindre la carrosserie d'une Volkswagen (1971) comme Don Eddy pour renouveler la peinture et être différent du peintre qui peignait un coche.

*G. B.* — C'est un phénomène qui cerne la psychologie des artistes et la Biennale donne l'occasion d'en prendre connaissance. La Biennale, c'est une espèce d'enquête.

Où est la peinture ? Au niveau zéro. L'artiste se veut main et fait l'image à ce niveau, à mon avis, minimal, objectif, en disant : « Je prends une photo, ou je me mets devant un paysage et je peins le plus objectivement possible, avec la technique la plus neutre et la plus parfaite qui soit. »

Dans certains tableaux, les reports photographiques sont d'une technique très nouvelle.

*J.-R. A.* — Mais il ne faut pas croire que c'est la technique qui fait l'esprit, elle n'est qu'un moyen au service de l'esprit. Ce n'est pas parce qu'on peint avec une technique nouvelle qu'on fait quelque chose de neuf. La technique pure, c'est de la cuisine, au mieux de l'artisanat.

*G. B.* — On se trouve simplement devant un problème posé par de jeunes artistes contemporains. Ce problème n'a pas de solution pour l'instant. La Biennale a essayé de les aider à prendre conscience de ce problème et le public à prendre conscience de cette interrogation. Car, il y a une enquête très intéressante à mener sur le réalisme en art et sur les rapports de l'art et de la réalité.

*J.-R. A.* — L'erreur, alors fondamentale, du présentateur, c'est d'avoir voulu transformer une interrogation en affirmation et de le faire sur un ton péremptoire, qui a permis de trancher dans les choix.

*G. B.* — Abadie voulait tendre à une certaine homogénéité.

*J.-R. A.* — Ce qui aurait dû l'amener à pouvoir donner une définition.

Venons-en à l'art conceptuel. Là aussi, j'aimerais que tu me donnes une définition.

*G. B.* — D'abord cela ne devrait pas s'appeler art conceptuel mais « concept d'art ». Tout individu, qu'il soit artiste ou pas, qui se penche sur le concept d'art et qui cherche à éclairer l'idée d'art participe à ce mouvement.

*J.-R. A.* — Alors, c'est une attitude uniquement critique.

*G. B.* — Non, elle est peut-être philosophique, historique, mais elle n'est pas artistique, la confusion vient de là : appeler cela art, ce n'est pas de l'art. Et