



A quoi servent les biennales ?

LORSQUE la Biennale de Venise fut fondée, en 1895, qui aurait pu supposer qu'il s'agissait là d'une idée-force, d'une idée prospective, qui allait quelque peu bouleverser le monde de l'art cinquante ans plus tard ? Avec cette première rencontre internationale la peinture et la sculpture échappaient aux Salons nationaux, se dénationalisaient pour tendre peu à peu à la mondialisation des styles.

Paris était le centre de l'activité artistique mondiale depuis que les Impressionnistes s'étaient affirmés les prophètes de l'art vivant. En 1895, l'Impressionnisme triomphait, certes, en France, mais Van Gogh était mort cinq ans plus tôt dans la misère, Gauguin repartait en Océanie pour toujours, un banquet organisé par Rodin célébrait la gloire de Puvis de Chavannes, et l'État refusait la collection Caillebotte. Face à cette résistance de la bourgeoisie française contre l'art vivant, d'autres artistes, hors de Paris, polarisaient des courants artistiques nouveaux qui ne devaient rien à l'Impressionnisme, ni à l'art français : Hodler en Suisse, Munch en Norvège et en Allemagne, Ensor en Belgique. Il n'est pas sûr que les protagonistes de la Biennale de Venise aient pensé, à la fin du XIX^e siècle, à la chance qui leur était offerte de tenir le flambeau de l'art vivant d'où qu'il vienne, de confronter toutes les tendances audacieuses sans se préoccuper des nationalités. Il est même probable que ses créateurs n'y ont pas songé puisque, loin d'inviter Munch, Ensor, Hodler, Gauguin, etc., ils s'honorèrent de voir participer à leur exposition Boldini, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Carolus Duran et Burne-Jones.

La première Biennale internationale prenait donc un fâcheux départ en se mettant à la mode, en entérinant le succès. C'est une tendance qu'ont eue, depuis, la plupart des Biennales. Le Grand Prix de peinture à Rauschenberg à la dernière Biennale de Venise et le Grand Prix de peinture à Vasarely à l'actuelle Biennale de Sao Paulo ne sont pas faits pour nous contredire. Indépendamment du talent certain de ces deux artistes et de leur importance historique, il est indéniable que ces deux Biennales n'ont fait que ratifier deux modes successives : le *pop art* avec Rauschenberg, *Pop art* avec Vasarely.

Longtemps, la Biennale de Venise fut seule de son espèce et passait, à Paris, pour une sorte de Salon provincial. En quoi Paris avait tort car la Biennale de Venise portait dans son esprit la mort des Salons nationaux, et en même temps la mise en question de la suprématie d'une seule capitale artistique, que ce soit Paris, ou Munich, ou Dresde, ou Rome. On s'en aperçoit mieux aujourd'hui que se sont multipliées les Biennales internationales. Ce phénomène nouveau ne s'est, en fait, concrétisé qu'après la seconde guerre mondiale. En 1951, se créait au Brésil la Biennale de Sao Paulo, qui fait figure de n° 2 après la vénérable Biennale de la cité des doges. A égalité avec la Biennale de Sao Paulo, en importance, et bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler de Biennale, il faut mentionner le Prix Guggenheim et le Prix Carnegie puisqu'il s'agit, là encore, de confrontations internationales.

Une nouvelle mode

Tout comme la manifestation allemande, en principe quadriennale, intitulée Dokumenta, et la manifestation italienne du Prix Marzotto. D'autres Biennales ont un intérêt technique, comme la Biennale de Ljubliana consacrée aux graveurs, ou, à Lausanne, la Biennale de la Tapisserie. Mais il ne faudrait pas tomber dans le défaut des Salons nationaux qui ont perdu beaucoup de leur intérêt en se multipliant. Biennales de Tokyo, d'Alexandrie, de Téhéran —

ces manifestations internationales risquent d'être interchangeables.

L'intérêt de la Biennale de Venise c'est qu'elle peut dispenser d'un voyage annuel à New York, à Tokyo, à Londres, en Scandinavie, etc. On a là, réunies, toutes sortes de propositions nationales.

Mais on ne connaîtrait néanmoins pas grand-chose de l'art international si l'on se contentait des Biennales. Car les sélections sont surtout faites en fonction des prix, donc de ce qui peut le mieux accrocher les jurés, et une Biennale se prépare comme un Prix Goncourt.

Paris : une formule neuve

Les Biennales peuvent dispenser de voyages annuels, mais elles ne suppriment pas des visites d'ateliers à l'échelle planétaire, ce qui paraît bien être le rôle du critique contemporain, plus que les visites des galeries d'une seule capitale. Ou bien on tombe dans le provincialisme, défaut français et américain par excellence, ces temps derniers du moins.

La France, un jour, s'est aperçue qu'elle risquait de manquer le coche ; les Biennales internationales se multipliant partout et la France en étant toujours aux Salons du type XIX^e siècle. Il s'était bien créé une Biennale à Menton, mais il s'agissait surtout d'y affirmer le rôle des provinces françaises. A une époque où la France n'est plus qu'une province européenne, cette initiative touchante ne manquait pas d'un certain anachronisme. C'est le mérite de Raymond Cogniat de s'être battu pour imposer une Biennale de Paris et d'avoir du même coup imposé une formule qui ne ressemble pas à celle des autres Biennales.

Celle-ci où peuvent se confronter les travaux de tous les jeunes artistes du monde, de quelque tendance qu'ils soient, a pris très vite l'allure d'une vraie Biennale de la Jeunesse, d'une sorte de kermesse, de festival de l'avant-garde de tous les arts : peinture, sculpture, poésie, cinéma, théâtre, musique. Ce serait, en effet, une



« Electre », de Giraudoux, a donné l'idée à l'Américain Award de ce décor particulièrement original (en haut ci-dessus). C'est le sujet libre qui a le plus souvent inspiré les décorateurs de préférence aux sujets imposés : « Les Noces de sang » et « la Folle de Chaillot ». C'est à une équipe allemande, le Groupe Zéro, que l'on doit par contre le « Moulin lumineux » également rotatif, fait de curieux assemblages de métal.

erreur que de considérer la Biennale de Paris comme une Biennale de peinture. Et c'est là où elle apporte du nouveau sur Venise et Sao Paulo.

MICHEL

RAGON