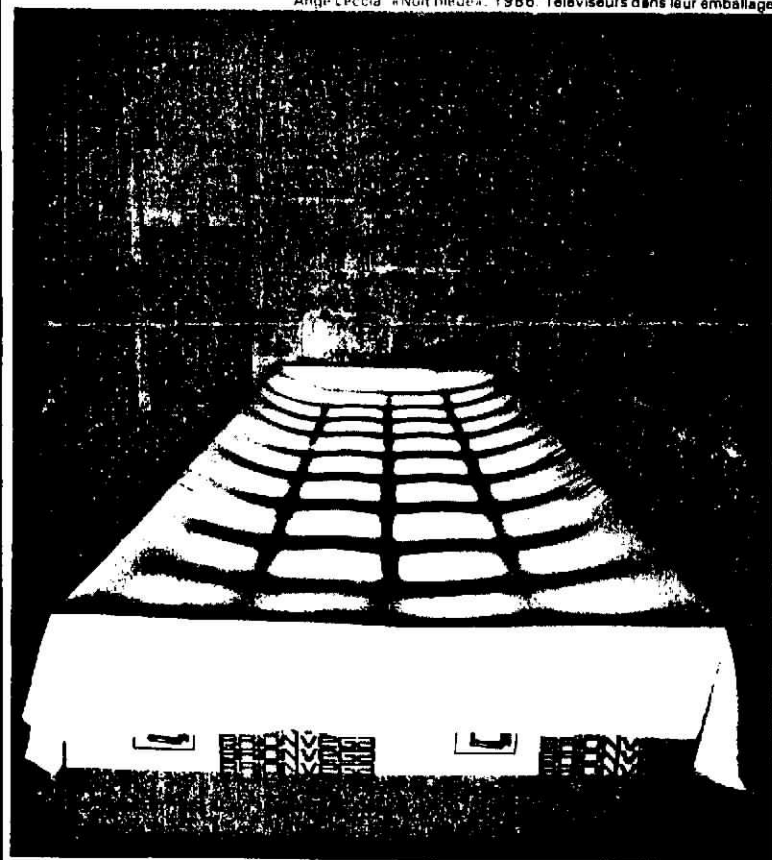


l'art et l'alchimie



I. Noguchi. «Finix». 1986. Granit 170 x 170 cm (ph. S. Anzai).

Ange Leccia. «Nuit bleue». 1986. Téléviseurs dans leur emballage.



■ En dépit de la restauration des prix, disparus depuis 1968, et qui aurait dû apporter un peu de piquant aux journées d'ouverture, cette quarante-deuxième Biennale de Venise est, je crois, la plus morose qu'il m'ait été donné de visiter. Il y manquait jusqu'aux sujets d'indignation qu'avaient soulevés les partis-pris des sélections adoptés lors des précédentes éditions. Ou bien cette Biennale est réellement insipide et inodore, ou bien c'est nous, qui, sous l'effet de l'inflation, ayant désormais pris l'habitude des grandes expositions bâclées et plus ou moins justifiées, sommes anesthésiés.

L'archaïsme moderne

Thème central de cette Biennale, défini par Maurizio Calvesi, son directeur des arts visuels (cf. *art press* n° 105), *L'art et la science*, traité en plusieurs expositions d'inégales importance et qualité. Il est étrange que l'espace pratiquement le plus vaste, dans le pavillon central des Giardini, soit occupé par l'interminable juxtaposition de tableaux de la section *Art et alchimie*, — interprétation, due à Arturo Schwarz, quand même un peu déviante du thème. D'autres sections, mieux pensées, sont au contraire soit trop sélectives, laissant le spectateur sur sa faim (*L'Espace*), soit présentées très à l'étroit (*Technologie et informatique*, dans la Corderie de l'Arsenal). *La couleur* (également à l'Arsenal) non plus ne dispose pas de suffisamment d'espace mais le choix des œuvres y est souvent si médiocre qu'on n'a pas vraiment à le regretter. Il s'agit exactement de ce genre d'exposition où, pour être à tout prix exhaustif, on accepte des œuvres qui sont un peu des fonds de réserves et où, par conséquent, les artistes ne sont absolument pas représentés en fonction de leur génie ou de leur rôle propres. Finalement, c'est la section *Wunderkammer* (le cabinet des curiosités), la plus anecdotique, mettant en relation objets bizarres anciens et fantaisies modernistes (une corne de rhinocéros sculptée et le *Dinosaure* de Pascali, des trompe-l'œil du 17^e et des «trompe-l'esprit» surréalistes) qui est la plus amusante à parcourir.

Il faudrait un jour consacrer une vraie grande étude au goût tellement répandu chez les modernes pour tous les spiritualismes les plus archaïques.

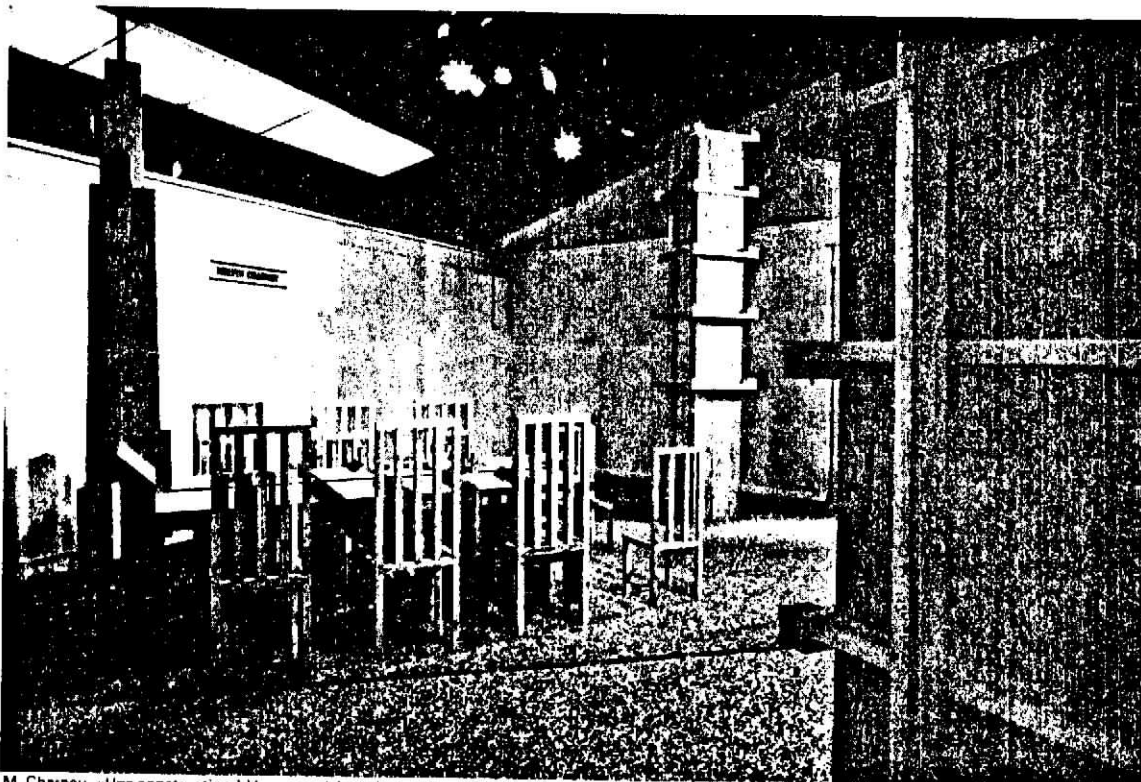
D'une certaine façon, la question a commencé à être un peu envisagée à travers de l'exposition du MoMA *Primitivism in 20th century art*. En France, les déséquilibres et la confusion de l'exposition de Venise ne peuvent guère susciter de réflexion approfondie. Il est certain que dans ce pays, à l'archaïsme, les surréalistes sont champions toutes catégories, fallait-il pour autant intégrer à l'exposition la pléthore de leurs auteurs ? Les artistes qui, selon moi, ont été les vrais continuateurs de l'art surréaliste, sont ceux de la dernière génération. Ils sont pourtant peu représentés, alors que la présence de Piero Manzoni, Keith Haring ou Guy Garouste ne se justifie que par une donnée incidente de leur œuvre. L'absence de l'icône d'un tableau paillard, sans qu'on puisse vraiment tirer de conséquence.

Aperto, à tous vents

Déçu par les expositions thématiques, largement historiques, on aurait pu espérer d'éprouver quelque coup de fraîcheur dans la partie prospective de la Biennale, l'exposition maintenant terminée intitulée *Aperto* (Arsenal). Cette année, la commission de sélection préférée ne passivait pas une tendance qui sans doute respecte l'actualité, mais, quand l'accrochage ne peut être soigné, met en évidence l'arbitraire total du choix et surtout nivelle les participations qui, parce qu'il s'agit d'artistes jeunes et pratiquement inconnus sur la scène internationale, auraient besoin d'être au contraire particulièrement individualisées (1). En fait, un petit effort d'attention, on a toujours à distinguer les peintres et les sculpteurs lorsqu'ils ont quelque originalité. Par exemple, si l'on n'est pas complètement écœuré par le goût sucré de François et Jean Lamoreaux, peut tout de suite après, reconnaître que la sculpture d'Angelo Casacchia, sorte de portique en bois incrusté de charbon, sans être totalement originale, est d'une étrangeté assez séduisante. Mais c'est parce que je connais déjà le travail de Bazile-Bustamante et celui de l'australienne Maria Kozlovskaya que je suis capable de comprendre

et l'alchimie des prix

C. Parmiggiani. «Musurgia». 1976 (Section Art et science, Cabinet de curiosité).



M. Charney. «Une construction à Venise... visions du temple». 1988.

les premiers font autre chose que des ombres chinoises et la dernière autre chose que du sous pop art. Dès que, dans une œuvre, la démarche compte au moins autant que l'objet, on devrait éviter d'amalgamer celui-ci aux objets de la peinture traditionnelle et rendre plus évidente la démarche elle-même. Je dis d'ailleurs ceci aussi bien à l'adresse des artistes que des organisateurs. Depuis le temps, on devrait pourtant avoir compris que ce type d'œuvres, qui a enregistré des processus et des attitudes venus d'un art conceptuel vieux de quinze ans déjà, ne s'appréhende ni dans le même temps, ni selon les mêmes voies que la peinture.

Les Français

Cette année, la participation française est particulièrement diverse et bien organisée. Fini le temps où les Français allaient à Venise sans catalogue et avec trois francs cinquante pour payer les frais d'installation. En marge de la sélection officielle, Régis Durand présente à la Fondation scientifique Querini-Stampalia, *Constructions et fictions, douze artistes français et l'image photographique* (on remarquera qu'il n'est pas question de «photographes») (2). Un ensemble d'une grande cohérence bien que tenant compte d'esthétiques très différentes les unes des autres, et accroché de façon très dynamique.

Quant à la sélection officielle dont Suzanne Pagé, directrice de l'ARC, est responsable, elle se décompose en deux volets : Boltanski, Leccia, Bourget au Palais des prisons, et Buren au pavillon français des Jardins. Pour dire vrai, l'espace solennel et fermé des Prisons a desservi les artistes. Les *Leçons de ténèbres* de Christian Boltanski, constellations de portraits d'enfants et de petites lampes, prennent, à cause de l'atmosphère du lieu, un aspect dramatique et religieux qui ne correspond pas à l'esprit de l'œuvre. J'ai de loin préféré cette installation dans un espace plus neutre, comme celui du Consortium à Dijon ; les cadres fragiles de Marie Bourget sont absorbés par l'environnement de boïeries ; l'abîme fluorescent des quantités téléviseurs d'Ange Leccia, juxtaposés

le dos au sol sous un linge fin, pourrait avoir une certaine force si le rapport d'échelle avec l'espace, plutôt petit, était plus juste.

Daniel Buren a, en revanche, bien su tirer parti du pavillon : miroirs sur le péron, déréalisant encore plus ce lieu sorti du temps, symétrie inversée dans les trois salles centrales, accentuant l'impression d'ouverture déjà créée par l'intensité de la lumière zénithale ; enfin bandes en négatif dans la salle du fond, obtenues par arrachage du revêtement de plâtre et révélant la brique rose. La réalisation était moins sophistiquée que d'autres, récentes, de l'artiste, ce que pour ma part j'aime autant.

Le pavillon français ainsi occupé et révélé, est sans aucun doute le plus spectaculaire de la Biennale. Les Etats-Unis présentent, mal (dans le genre boutique d'articles japonais), Noguchi. Dans le pavillon hollandais, la peinture sur toile et sur papier de Lucassen est de celles dont on dit qu'elles sont de bonne qualité pour ne pas avoir à dire qu'elles sont sans personnalité. Dans le pavillon suisse, j'ai été autant déçue par Armleder que par Aldo Walker. Les installations du premier, citations de peinture abstraite historique et meubles rétro, reposent

trop exclusivement sur le clin d'œil. Mais je retiens quand même de mes promenades éprouvantes le nom de Melvin Charney, architecte-sculpteur canadien qui greffe sur des buildings des constructions appendices qui en sont des interprétations critiques (on pense un peu à Buren), les grandes peintures citationnelles d'Imants Tilters, réflexions sur le fait qu'en raison de son éloignement, l'Australie est la terre d'élection de la culture médiatisée, les grands polyptyques à la fois abstraits et figuratifs, raffinés et rustiques, de José Maria Sicilia dans le pavillon espagnol, ou encore le propos de Yona Fischer, commissaire du pavillon israélien, qui a réuni un choix d'œuvres afin de tenter d'expliquer ce paradoxe de la lumière méditerranéenne qui privilégie les tons froids.

Distribution des prix

Les prix se sont joués dans le triangle formé par le pavillon anglais où était montré Frank Auerbach, le pavillon allemand consacré à Sigmar Polke, et le pavillon français. Auerbach est un très bon peintre mais qui s'est trompé de décennie. L'œuvre de Polke est

sans aucun doute une œuvre-clef pour comprendre l'art contemporain mais là, ses expériences de teinture à base d'argent, de cire, de chlorure de cobalt, d'oxyde de fer, etc. apparaissent un peu trop gratuites et complaisantes dans l'élégance des auréoles. Auerbach et Polke se sont pourtant partagés le grand prix de la Biennale tandis que D. Buren recevait le prix du meilleur pavillon. Je ne voudrais pas jouer les rabat-joie, mais j'estime que ce prix est un peu un prix de consolation. Je ne suis vraiment pas chauvine. Je me fiche que le prix soit donné à un Français ou à quelqu'un d'autre et je crois que je me fiche aussi des prix. Mais je ne peux m'empêcher de penser que le jury de cette quarantième deuxième Biennale de Venise a pris sa décision plus en fonction d'une réputation et de la situation de la scène internationale (les «enjeux», comme on dit) qu'en fonction des œuvres exposées elles-mêmes. ■

Catherine Millet

(1) Une cinquantaine de sélectionnés dont Charlesworth, Dalgado, Delorat, Alfredo Jaar, Kogler, Murphy, Patrick Raynaud, Verduyssen, Webb, etc.
(2) Blanc, Bonnemaison, Drahos, Dufour, Faucher, Gette, Kern, Von Maltzen, Marcier, Seeberger, Ph et S. Soussan, Tosani.