

## Les expositions à l'étranger

### La VIII<sup>e</sup> Biennale de Sao Paulo.

La VIII<sup>e</sup> Biennale de Sao Paulo, c'est Sugaï et c'est Tinguely. Pas des « découvertes », mais des valeurs sûres qui trouvent enfin la place qui leur est due. Un Japonais et un Suisse ? Si l'on veut ; mais il est assez curieux de remarquer que l'un et l'autre ne travaillent pas dans les pays où ils sont nés et que, Parisiens d'adoption, ils auraient pu aussi bien représenter la France que leurs propres pays d'origine. Le Hongrois Vasarely, grand prix de la Biennale, lui, est dans la section française — et aucun pays n'aurait pu mieux montrer une dialectique d'origines et de lieux élus que ce Brésil, prodigieux brasseur de races et mangeur de drapeaux...

L'idée récente de la « Fondation Biennale de Sao Paulo » de faire organiser d'autres biennales locales dans les pays de l'Amérique latine (n'oublions pas que Salas Anzures a réalisé vers la fin des années 50 deux biennales interaméricaines au Mexique) pourra éventuellement permettre à Sao Paulo de recevoir une sélection plus discrète des arts des pays voisins. On voudrait bien considérer cette idée comme une étape vers un nouveau schéma « biennale ». De toute façon, en 1965 le moment est venu de dénoncer tout ce qu'il y a de dépassé comme information, et de dangereux comme éthique, dans le schéma pseudo-international des biennales « additives » : un pays plus un autre pays égale à deux pays. Ou à cinquante-quatre, dans le cas en question...

Que le dynamisme d'un pays ouvert sur l'avenir, qui est en train de structurer son information visuelle, libre des préjugés d'un XIX<sup>e</sup> siècle encore trop puissant en Europe, fasse le reste !

... Je disais donc que la VIII<sup>e</sup> Biennale de Sao Paulo, c'est Sugaï et c'est Tinguely. Elle contient encore d'autres choses essentielles — et même quelques découvertes. Le grand prix de peinture, on le sait, a été partagé entre Vasarely et Burri — le « rationnel » et l'« organique », le « froid » et le « chaud »... L'opposition est tellement claire qu'elle nous laisse rêveurs. Cette dialectique sent un peu trop le compromis ; en effet, je crois savoir que le prix n'est que le résultat d'un compromis obtenu en face d'un jeu fait à l'avance, favorable à Burri. Il n'est plus nécessaire de dire combien la démarche d'Alberto Burri intéresse à une crise sémantique manifestée dans l'esthétique contemporaine : ses « sacs », ses « bois brûlés », ses « fers » ont ajouté une dimension nouvelle à la peinture, par truchement de l'« anti-tableau » ; les « plastiques » déchirés et brûlés, qu'il emploie maintenant, proposent des valeurs aériennes et lumineuses nouvelles, qui naissent de la transparence du matériau. Ils naissent pourtant d'une façon un peu trop évidente, là où les subtilités de la décoration, beaucoup plus qu'avant, prennent le dessus sur leur propre nécessité poétique. Le rôle de Vasarely n'est certainement pas moins important : depuis longtemps il essaye de proposer une solution à cette crise sémantique de l'art occidental. La rigueur de sa démarche, fort bien documentée à Sao Paulo, mène directement aux valeurs « op » et rien que cela donne une justification déjà historique à un prix qui, en vérité, dans la conjoncture actuelle, ne devait pas souffrir partage. On dirait pourtant que le « prix Marzotto 64 » se trouve relié au prix de la Biennale par un pont dont l'allure triomphale a été payé assez cher par Paris — par Paris qui a boudé trop stupidement le palmarès du grand concours italien...

(Je sais bien que les prix ne sont que des prix, mais c'est en regardant par la porte étroite des élus qu'on apprend souvent des choses...)

Le grand jeu de signes de la dernière période de Sugaï est encore mal connu à Paris. La toile présentée au Salon de Mai de cette année permettait pourtant de deviner le sens de la démarche actuelle du peintre, dont la salle à la Biennale de Sao Paulo constitue un festival magnifique, plein d'éclat et de fureur.

Le prix du meilleur peintre étranger, décerné à Sugaï, s'imposait de lui-même et seule la dimension historique dont Vasarely bénéficiait le plaçait derrière son collègue parisien.

En vérité, tous les deux commandent le courant géométrique qui tend à caractériser la Biennale de 1965, dans une recherche ludique aux paliers fort diversement nuancés. Un autre Japonais vivant (et né déjà) à l'étranger, Kiyooka, intégré dans la sélection du Canada, mérite notre attention : ses formes à la géométrie souple se définissent comme des signes décorés. Le décor ne détruit pourtant pas la pureté organique de la structure proposée, car, intégré, il joue dans la géométrie de l'ensemble, avec ses propres éléments géométriques. L'Américain Bengston, tout au contraire, dissout dans un curieux décor de foire une structure de cible obsessionnellement frappée de galons de sergent-chef. Portés plutôt du côté « op », le Canadien Turzignant et le Chilien Vergara Grez, d'une part, et, d'autre part, l'Italien Diuozzo et tout un groupe argentin : Carlos Silva, Mac Entyre et surtout, par son originalité, Polesello, prolongent cette dimension géométrique de la Biennale. Le Polonais Gostomsky y introduit un curieux système de trompe-l'œil avec ses objets optiques qui révèlent à peine leur relief réel sous l'apparence de peinture modelée, tandis que le Suisse Lhose, plus âgé, avec ses problèmes de « systématique formelle » issus du mouvement du « Stijl », y ajoute une dimension surannée. Le temps où cette géométrie esthétique a été pensée compte sans doute, mais le lieu ne compte pas moins. Le choix américain (très à l'aise dans un espace monumental — et passablement fortifié... — à l'acrochage fort bien étudié) cherche plutôt une pureté moderne de rapports forme-espace, soit dans les vides monochromatiques du sexagénaire Barnett Newman, figure clé de la sélection, soit dans les extensions modulées, au développement infini, du jeune Franck Stella.

Pasmore et Patrick Heron, du côté anglais, développent la ligne proposée naguère par Ben Nicholson, sur deux plans structuraux, du dessin et de la couleur, respectivement. Ils le font avec une maîtrise profonde, mais, hélas ! d'une façon un peu trop « obvious », ce qui, d'ailleurs, n'est pas sans rendre la position de Nicholson lui-même.

Un Brésilien d'origine portugaise, Fernando Lemos, mène pourtant cette recherche visuelle au compromis morphique dans un domaine nouveau, où une écriture formelle (une « calligraphie ») acquiert sa définition nécessaire. L'accord dynamique entre des formes noires (enrichies de couleurs sourdes) et des formes blanches s'organise d'une façon apparemment nette qui, par sa tension même, révèle la lutte tumultueuse de forces intérieures au sensualisme puissant et possessif. L'enchevêtrement des formes noires, toujours lisibles au cœur de la tache envahissante (la lisibilité constitue le problème axial des compositions de Lemos), est à la fois une image expressive et un signe — ou, si l'on veut, une image en train de devenir signe, selon un processus typiquement occidental. Le jeune Canadien Jacques Hurtubise se sent pris dans cette même aventure, mais il fait état de moins de maturité. De toute façon, nous pouvons sans doute faire plus de confiance à ces jeux de signes à l'allure morphique qu'à une écriture calligraphique qui, puisant ses racines dans une tradition étrangère à notre complexe culturel, peut rarement atteindre à la qualité structurale d'un Degotex (présent dans la section française), et se perd trop souvent dans le décor d'un Janez Bernik, peintre yougoslave à la manière attirante — ce qui, d'ailleurs, lui a valu le prix de gravure.

La figuration, « nouvelle » ou non, ne fournit à la Biennale que des échantillons de peu de valeur. Ce n'est certes pas un Rafael Coronel, Mexicain aux souvenirs goyescques trop calmes, ni un Cremonini, Italien de Paris, avec ses ambiances spectrales, ni un Bruno Goller qui nous envoie de l'Allemagne des poupées assez métaphysiques comme un écho des années 20, ni le Hollandais Co Westerik dont le réalisme hésite devant une critique poétique — qui pourrait justifier le rôle opératoire hier encore attribué à une renaissance figurative fort discutée. Henry Heerup, peintre danois qui approche la soixantaine, est le seul à proposer des valeurs dont la violence de ton « Cobra » s'accorde à une densité poétique aux fortes racines populaires. Peintre et sculpteur, créateur d'images, il est une des figures les plus intéressantes de ce réalisme fondamental des pays du nord qui n'ignore ni la féerie ni la joie.

Il n'y a pas non plus grand-chose à dire des « peintres-peintres », qui se taillent une tranche assez grande, mais sans innovation, à travers les diverses

sections de la Biennale. Messagier, sans doute, Duvilliers aussi, et Beillegarde, dans la sélection française, auraient mérité plus d'espace. L'Allemand Hann Trier développe une écriture variée sur une structure permanente, et pourtant très libre, qui produit une sorte d'espaces flottants. Chez les Brésiliens, Cicero Dias, bien connu à Paris, fait l'objet d'un hommage de la Biennale. La dernière phase de sa peinture, marquée par des constructions organiques tombant dans l'espace, comme guettées par les forces de l'entropie, n'est pas sans définir une curieuse limite imagétique de la « peinture-peinture ».

Et l'« antipeinture » ? Des reliefs, des objets (pas beaucoup), élèvent leurs cris possibles de révolte par-ci par-là — des recherches un peu trop élégantes de l'Italien Del Pezzo jusqu'aux menaces catastrophiques du Polonais Hasior qui blesse profondément ses cœurs de métal. Entre l'un et l'autre, on remarque pourtant la présence de Caniaris, artiste grec de Paris, avec ses mannequins à la tension insupportable. Un cintre, des filets, des chiffons, une vieille chemise rose — et le personnage est là, épouvanté, masque d'une réalité trop difficile, sorte de négatif du quotidien éventré, qui s'excuse et meurt peu à peu sous nos yeux... Les deux figures, « Jour I et II », que Caniaris a envoyées, un peu cachées dans la section grecque, constituent, je le crois bien, un des moments les plus graves de la Biennale. Un de ses moments les plus secrets aussi, sans doute. Beaucoup plus que le cabinet tapageux du « Plac-art » de l'Uruguayen Páez Villaró, œuvre de bricoleur qui a enthousiasmé le jury, jusqu'au prix de recherche...

... Prix que Tinguely a refusé de partager. Car Tinguely est un sculpteur à qui on ne peut décemment offrir comme prix de consolation un prix consacré à des expériences, sous prétexte que ses sculptures bougent, au contraire de celles de Maillol... Comme prix de sculpture, le jury a trouvé bon de choisir les pièces immobiles d'un artiste chilien de Paris, Marta Colvin, qui, lorsqu'elle ne travaille pas le bois en imitant la pierre peinte, présente quelque intérêt.

Tinguely était donc le sculpteur le plus intéressant de la Biennale — qui en comptait d'autres, pas trop. On connaît depuis longtemps les pièces puissantes de Tinguely, auxquelles le moteur apparent et intégré comme valeur plastique ajoute une dimension plus féroce, voire plus « vraie ». Il est sans doute un des sculpteurs-pilotes de notre temps — et si la Biennale de Sao Paulo n'a pas eu le bon sens de le couronner, elle a au moins le mérite de faire constater sa position face aux autres artistes qui parodent dans les diverses représentations nationales.

Il y avait encore l'Italien Capello et l'Argentin Brizzi, qui envoient leurs pièces très nettes, aux valeurs spatiales bien intégrées. Il y avait aussi Edgar Negret, seul représentant de Colombie, dont les sculptures en fer peint s'articulent d'une façon rigoureuse, avec un peu de l'humour qu'on remarque dans les pièces semblables des jeunes Anglais. Il y avait aussi les pièces miroitantes de l'Américain Larry Bell et celles de son compatriote Donald Judd, curieux éléments de décors architecturaux. Le Japonais Toyotoku et le Yougoslave Dzamonja, avec leurs grilles laborieuses, ouvertes, ou fermées comme des corps d'animaux, présentent des pièces très valables — auxquelles le Suédois Eric Grate donne la réplique, avec ses sculptures totémiques qu'on a vues il y a trois ans au Musée d'Art Moderne de Paris. Mais des pièces bien plus petites, d'un genre classé comme secondaire, doivent nous faire arrêter ici. Il s'agit de bijoux — mais de bijoux qui sont vraiment des sculptures, des objets étudiés dans leur mouvement, captant la lumière d'une façon dynamique. Etrangers aux schémas décoratifs habituels, les bijoux de la Brésilienne Amelia Toledo ont une valeur structurale très nette qui leur imprime la haute dignité d'œuvre d'art.

Les dessins de sculpteurs de la sélection française (et parmi eux ceux de Chavignier, œuvres indépendantes aux graves valeurs poétiques) constituent l'ensemble le plus intéressant dans la section respective. Cependant, d'une façon générale, le dessin est faible — et le prix a été décerné aux œuvres très faibles du Catalan Juan Ponç, alors que M. W. Swanberg a une représentation remarquable. La série de ses « Etiope de la déraison » compte sans doute parmi les œuvres d'un artiste qui occupe une des places les plus importantes dans la deuxième génération surréaliste. La comparaison entre son œuvre et celle de l'artiste couronné, rendue nécessaire par les préférences poétiques de celle-ci, n'est pas sans nous mener à des réflexions fort impolies... Nous pouvons discuter plus poliment le prix de gravure, décerné à Bernik, artiste très doux sans doute, mais dont l'œuvre tombe dans la « cuisine » d'atelier. Les Japonais Fukasawa et Ikeda, plus originaux et plus vivants, auraient pu être des candidats sérieux, si une sorte de « gentlemen's agreement » ne mettait pas hors concours les artistes d'un pays ayant déjà reçu un prix. Pas plus d'un prix au même pays, telle est la règle du jeu — à laquelle on obéit sagement, même si, à cause de cela, on n'arrive pas toujours à donner le prix au meilleur artiste de chaque genre... On ne doit pas oublier qu'Alechinsky et Messagier sont aussi présents avec des œuvres fort intéressantes, et que la Brésilienne Maria Bonomi, prix national de gravure, expose ses énormes « bois », formes imposantes, à la simplicité hiératique, qui comptent sans doute parmi les gravures les plus importantes de la Biennale.

Le tapisserie du Polonais Abakanowicz, les vitraux des Tchécoslovaques Libensky et Brychtova, comme les décors de théâtre de leur compatriote Vychodil, doivent sans doute entrer dans l'inventaire positif de l'exposition.

... Chez les Brésiliens, cet inventaire se dessine de façon assez irrégulière. Excellents dans la gravure (Bonomi, La Monica, Krajceberg, A.L. Quadros, Pons, R. Perez, Chieverini), ils ne montrent pas de progrès équivalents dans la peinture — cela après sept biennales qui leur ont tout de même fourni une information qu'aucun autre pays de l'Amérique latine ne possède... Nous avons déjà parlé de A. Dias et de F. Lemos ; Yolanda Mohalvi (prix national en 1963), suivant une ligne picturale sensible, se classe sans doute parmi les meilleurs peintres du pays ; Manabu Mabe (prix national en 1959), tout comme Di Prete (prix national en 1951 et dans la biennale de cette année), se plaisent trop à des valeurs décoratives. Tomie Otake paraît moins à l'aise dans les grands formats, remplis de signes monumentaux ; Alberto Teixeira avance d'une façon plus sûre dans le sens d'une « peinture-peinture » que d'autres renient sans profit. Flavio Shiró, Brésilien qui travaille à Paris, se trouve mal représenté par rapport à son exposition au Musée de Rio. Un choix plus vivant lui aurait probablement valu le prix national, car il est, somme toute, le plus intéressant des exposants, avec sa peinture qui vient de redécouvrir la couleur comme langage de violence. A moins qu'on ne trouve plus d'intérêt à deux naïfs authentiques, que Paris connaît déjà : José Antonio da Silva et Raymundo de Oliveira. Parmi les sculpteurs, Sergio de Camargo qui lui aussi, travaille à Paris, a bien mérité le prix national, avec ses reliefs en modulation rythmique. (Notons pourtant ici les noms d'Amilcar Castro, de Tsuchimoto, de Hisao Ohara, de Luisa Miller, de Liouba.) Dans la section de dessin, quels noms souligner ? Celui de Mira Schendel, sans doute (mais ses recherches vont beaucoup plus loin), et aussi ceux de Fayga Ostrower, d'Ely Bueno, de Wesley, de Carmelo Cruz...

Une exposition de « peinture surréaliste et fantastique » couronne la VIII<sup>e</sup> Biennale. Hélas ! le choix ne dépasse pas un niveau empirique, aucun programme sérieux ne paraît avoir été tracé, aucune méthode de recherche n'a été suivie ! Ajoutons que l'acrochage a fait le reste. La malheureuse exposition surréaliste de la galerie Charpentier, l'année dernière, était exemplaire à côté de celle-ci. C'est tout dire... Par contre, une exposition d'architecture visionnaire organisée par le Musée d'Art Moderne de New York était passionnante — et justifiait la visite à une section d'architecture assez morne.

... Art visionnaire, art fantastique — il faut bien poser la question : et l'art « pop » ? Répondons alors que les Américains, très « pop » à Venise l'année dernière, misent sur une autre carte maintenant, comme nous l'avons vu. A vrai dire, il n'y a des « pops » qu'au Brésil, et ils ne sont pas fameux. Mais la meilleure réponse à cette question nous la donne involontairement une petite feuille de papier insérée dans le luxueux catalogue de certain pays de l'Amérique latine : « Errata — dans le texte de X, au lieu de « Pop Art », on doit lire « Op Art ». Tableau !

José-Augusto FRANÇA.

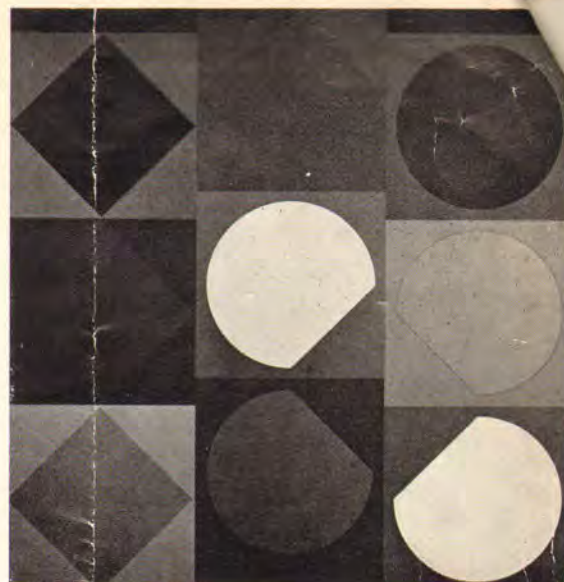


## Les expositions à l'étranger

BIENNALE DE GRAVURE DE LJUBIANA.



Miró. Composition. Lithographie. (Prix d'honneur.)



Vasarely. Planète folklorique. (Premier prix.)

### La Biennale de Sao Paulo. A la recherche d'une expérience unique.

Si, par analogie, nous pouvons prendre une exposition internationale des arts plastiques d'aujourd'hui comme l'équivalent des Nations Unies, il n'en est pas moins vrai que les Etats membres sont représentés, et choisissent d'être représentés par des délégués qui s'efforceront de propager au mieux leurs intérêts et de se faire appuyer par les autres pays. Cette année (1965), la Biennale, qui est le congrès des arts plastiques du monde (sans limite d'âge), est celle de Sao Paulo au Brésil, et là nous pouvions apprécier les degrés de civilisation en termes artistiques fournis par les pays exposant. Le fait que les républiques de Chine et d'U.R.S.S. n'étaient pas représentées prêtait une piquante lacune au spectacle de l'art mondial, excepté dans le cas où l'ensemble viendrait à être jugé selon le vent du changement, comme il apparaît dans ces pavillons où les artistes les plus ou moins sophistiqués exposent leurs œuvres (à défaut d'un autre mot, nous appellerions ces pavillons des baies dans lesquelles l'art de chaque pays est isolé).

Du point de vue d'une présentation intégrée, les Etats-Unis, avec une efficacité indiscutable par rapport aux « public relations », ont concentré leur exposition sur un artiste, Barnett Newman, entouré de six autres qui reflétaient un but commun. Ce but, si j'en juge avec exactitude, est de créer une expérience qui soit unique en tant que surprise et absence de référence; l'expérience de se trouver dans un entourage qui a une échelle excluant l'art comme objet. Au lieu de quoi le spectateur commence presque à se poser des questions sur lui-même. Devant les murs massifs de toile peinte que représentent les surfaces peintes par Newman, on ne regarde pas quelque chose, on cherche quelque chose à regarder. Cette absence d'un point focal soulève plus de questions que de réponses, et s'il en résulte une expérience, c'est l'expérience de la nullité. Larry Poons et Frank Stella offrent au moins quelque aliment à notre faim de vision, le premier par l'intersection de tracés en diagonale et de taches en losange, Stella par des lignes géométriquement parallèles qui suivent les formes découpées extérieures de ses supports. Robert Irwin ne fait pas de concessions; ses toiles sans titre ne sont que cela, peintes d'une seule couleur, et presque, mais pas tout à fait, carrées.

A partir de la négation de la non-image, le pas suivant est le concept de l'abstraction qui se perd dans le mouvement optique. Ici, Vasarely (France) fournit l'évidence de sa position comme pilote d'une flottille qui a fait voile dans les années récentes. Ses grandes ou ses petites peintures et ses collages en plastique accrochent l'œil par une stimulation purement rétinienne dirigée vers l'expérience unique. Par le dessin dans son sens le plus rigoureux, Vasarely exige l'exclusion de toute association avec aucune expérience antérieure, et notre absorption dans son artifice. L'alternance de formes plates et de cercles tronqués, de rhomboïdes et de carrés dans des couleurs qui sont brillantes; mais sans chaleur, nous ramène dans le non sequitur des décorateurs d'ambiance.

Chaque expérience peut être unique, mais sa similitude avec la précédente produit inévitablement l'effet d'une répétition. Burri (Italie) lauréat ex aequo avec Vasarely du grand prix de la Biennale de Sao Paulo, rend ses expériences uniques, autant par la surprise de son matériau que par le contenu perceptible de l'œuvre. Son caractère antipathétique gagne moins de cette surprise qu'il ne perd de l'association avec l'usage quotidien. Le matériau tiré de toile d'emballage, de plastique, de chemises, ne peut pas être transmué par le fait d'être carbonisé ou trempé dans de la peinture vermillon. L'informalité de l'image suscite néanmoins l'engagement de notre imagination pour fournir des motifs qui ne sont pas établis.

L'arrangement spatial et le contraste de couleur par touche et par degré amènent les peintures de Patrick Heron dans la catégorie du op', bien qu'ici l'histoire se rapporte davantage aux disciplines de Mondrian plutôt qu'à l'illusion d'optique de Vasarely. Mais sans aucun doute les formes basiques de sphères et de rectangles, même grossièrement esquissées, montrent les réponses subliminales qui sont escomptées par l'artiste.

Les peintres qui ont choisi les concepts traditionnels des figures dans l'espace, ont été confrontés avec la certitude prévisible d'une comparaison ou association, non seulement avec la réalité, mais avec chaque artiste figuratif en partant de Lascaux et d'Altamira. Ainsi, Co Westerik (Hollande) met des puzzles dans ses peintures d'hommes et de femmes qui ont plus à faire avec la psychologie qu'avec la peinture. Quand la peinture en tant que peinture perd son identité unique, l'élément « histoire » s'impose presque comme une intrusion, spécialement dans la tension sexuelle évidente suggérée.

Par contraste, les figures, dans les peintures de l'Allemand Bruno Goller, perdent leur association avec les êtres humains pour devenir motifs de nature morte, jouant avec le décoratif pour en arriver à la proche abstraction.

Dans la sculpture, la surprise de l'unique est fournie par Sergio Camargo dont les reliefs de bois peints ont une subtilité et une complexité de structure qui n'est pas immédiatement apparente. Il n'est Brésilien que par accident; ses idées sont activées par le contact avec les courants de Paris, sans aucun doute. Franz Weissmann, Brésilien lui aussi, a manqué à sa réputation d'être le premier dans ses objets en aluminium pressé et plié, envers les Etats-Unis générateurs de l'« économie du gaspillage », étendue au domaine de l'art.

Savoir si Tinguely est ou non un sculpteur est une question de sémantique. Ses machines, même au repos, recèlent l'association nostalgique de leurs ballets excentriques ou de leurs orgasmes en spirale, qui font de lui l'unique pourvoyeur d'une expérience à la fois visuelle, audible et tactile.

Toyofuku, sculpteur japonais crée un aspect frontal de pénétrations en forme de losange, dans ses écrans en bronze, qui n'est pas sans affinités optiques avec les peintures de Vasarely.

La recherche de la nouveauté est habituelle dans l'art contemporain. La tentative de souffler une flamme à partir des cendres du réalisme peut rarement produire cette recherche. Donc, la nouveauté doit rester unique dans son contexte en tant qu'art. Et dans une biennale, le neuf doit posséder l'autorité de sa qualité. Dans les exemples cités, Sao Paulo a réussi aussi bien que la plupart des autres biennales à présenter un grain ou deux de métal précieux au milieu d'une masse de scories.

George Sorley WHITTEY.

### La II<sup>e</sup> Biennale Internationale de Tapisserie à Lausanne.

A Lausanne, au Musée Cantonal des Beaux-Arts, la seconde Biennale Internationale de la Tapisserie vient de fermer ses portes avec 80 tapisseries réalisées par des artistes appartenant à 23 nations différentes. Ces chiffres sont impressionnants et tendraient à démontrer l'importance universelle de cette manifestation. Pourtant, j'ignorais qu'il y eut tant de pays où, dans le domaine de la tapisserie, la production artistique avait atteint un niveau quantitatif et qualitatif tel qu'il justifiait leur présence. Quoi qu'il en soit, pour accueillir un aussi grand nombre d'envois, les organisateurs ont réduit le format minimum exigé pour chacun d'eux. Ainsi, alors qu'en 1962, les tapisseries exposées devaient au moins mesurer 12 m<sup>2</sup>, on ne leur demandait plus, cette fois-ci, que 8 m<sup>2</sup>. Grâce à cette mesure, six pays supplémentaires ont pu participer à la manifestation lausannoise et le nombre des artistes est passé de cinquante huit à quatre vingt cinq. Il est douteux, d'ailleurs, que ce accroissement numérique contribue véritablement à rehausser le prestige et l'audience de la Biennale, car il ne semble point que cet élargissement quantitatif ait déterminé une augmentation qualitative correspondante. A mon avis, l'espace ainsi divisé et réparti entre de nombreux exposants aurait pu être mieux distribué entre un plus petit nombre.

Cependant, ce n'est point là la réserve la plus capitale qu'on puisse faire sur les nouveaux modes d'organisation inaugurés, cette année, par la Biennale. Ainsi, afin d'augmenter le nombre des participants à cette manifestation, on n'a plus seulement, comme la première fois, accepté des œuvres exécutées d'après les techniques réellement tapisseries, mais des envois (pas toujours même réalisés en laine) qui n'entretenaient avec la vraie tapisserie que des rapports plus ou moins lointains. Je ne veux pas dire que ni ces œuvres ni leurs procédés de formulation ne soient pas valables ou intéressants plastiquement parlant, mais je persiste à penser que leur exposition conjointe, aux unes et aux autres (aux tapisseries et aux techniques mixtes) sous une même dénomination générique d'ensemble, ressortit à un abus de mots plus propre à entretenir la confusion générale de l'art moderne qu'à clarifier la situation particulière de la tapisserie.

De plus ces recherches et ces tentatives « expérimentales » n'offrent rien de nouveau, du moins pour nous, à Paris. Depuis beau temps, nous connaissons les broderies, tissus cousus et autres techniques mixtes. De grands artistes se sont exprimés par et à travers eux. Toutes ces expériences ont été faites et menées à un point d'expression plastique, ma foi, fort honorable. D'aucuns, de nouveaux venus, ici ou là, feront peut-être mieux (ce n'est d'ailleurs pas certain) mais, en tout cas, ils ne sauront prétendre au mérite de la découverte. Le souvenir, entre autres, des tissus cousus de Bissière, exposés jadis, Place Vendôme, chez René Drouin, ne s'est pas encore effacé de toutes les mémoires et il est difficile de faire prendre, à ceux qui se souviennent, ces répétitions pour des innovations ni même des expériences.

Sans avoir été mêlé de près aux réactions suscitées au sein de la participation française, je crois savoir que cette dernière fut unanime à désapprouver l'enthousiasme, un peu trop partial pour son goût, avec lequel furent présentés, à la presse et au public, ces prétendues recherches. Quelques lettres de Prassinis, Lurçat, Picart-le-Doux, Tourlière, dont, malheureusement, la diffusion fut insuffisante, remirent les choses à leur place.

Quoi qu'il en soit, la participation française est la plus importante et elle dispose d'un excellent emplacement. Elle groupe les œuvres d'artistes, peintres surtout, internationalement connus, comme Picasso, Adam, Jean Arp, Soulages, Vasarely, Singier, Prassinis, etc., et d'artistes qui sont plus spécifiquement tapisseries: Lurçat, Picart-le-Doux, Tourlière, Dom Robert, etc. J'ai aussi remarqué l'envoi, bien rythmé, de Wogensky, qui avait récemment fait une exposition chez Denise Majorel. Si l'intérêt plastique de ces tapisseries reste variable, suivant le talent de chacun, leur technique, elle, est homogène et relève exclusivement de la haute et basse lisse.

Dans l'ensemble, le style des artistes roumains et tchèques, décoratif, paraît influencé par les arts populaires. Décoratifs également, les Yougoslaves font une place plus grande à l'abstraction. Quant aux Polonais, aux Polonaises devrais-je dire, car presque tous ces artistes sont des femmes, ils assortissent leur non-figuration de ces expressions de matières qui ne constituent, finalement, chez eux, que la manifestation la plus récente du vieil esprit ornementaliste. Les Belges et les Portugais sont rompus aux procédés orthodoxes de la tapisserie, néanmoins, à part quelques noms, faute de personnalités de premier plan, leur participation reste assez décevante.

Les sections brésilienne (Carvalho, inspiré de Miró), danoise, hongrois, norvégienne (Holtsmark, aux silhouettes mal intégrées), italienne (Laurell) dont l'envoi n'est qu'un tableau transposé) sont surtout symboliques. Bien plus