

33^e biennale/venise

prix oranges et prix citrons

La Biennale, c'est une bourse. Que croyez-vous ! Nous venons pour y faire des affaires. Après cela, nous avons la paix pour travailler.

C'est une parole de peintre.

Une bourse, soit; on y rencontre des marchands, des collectionneurs, des organisateurs d'exposition du monde entier, mais sur fond vénitien. C'est donc aussi un divertissement, un caprice.

Le soir, après minuit, lorsque les touristes sont couchés, le Café « Florian », à la place Saint-Marc, appartient à la Biennale. On s'y cherche, on s'y retrouve; toutes les langues servent à s'exclamer. Brusquement, des projecteurs de T.V. tirent de l'ombre un essaim d'extravagantes filles en mini-jupes ou pantalons pattes d'éléphants — longues breloques multicolores aux oreilles, paupières païffetées, chevelures-fleuves ou chevelures-casques. En ce lieu, si un nom d'artiste jaillit, il peut crépiter tout à coup comme une petite gerbe d'étoiles. « Crazy Venice, crazy Biennale », dit une américaine grisée, buvant cette folie à longs traits. Mais, autrefois, il y avait les cours princières et, déjà, l'art scintillait dans une foire aux vanités. Sa vertu n'en était pas moindre.

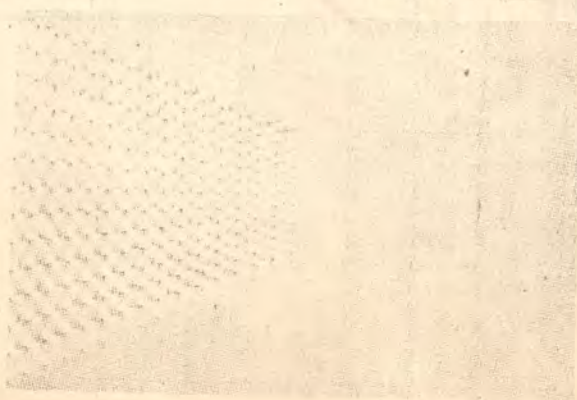
les grands pavillons

La sélection allemande est remarquable dans son ensemble et elle est présentée à la perfection. Après un premier tour, tout le monde avait aux lèvres le nom de **Gunter Haese**. Ses bibelots, mi-jouets, mi-bijoux, sortes de Paul Klee en fil de métal, aériens, raffinés, humoristiques, semblent destinés à satisfaire l'appétit de propriété des « gens de goût ». Ils sont déjà inachetables; la liste d'attente aligne les noms de Rockefeller, Onassis et de quelques têtes couronnées. Pour les délices bourgeoises, il faudra trouver autre chose. Tout à côté, **Horst Antes** confirme ses promesses (lauréat de la Biennale de Paris en 1961, il exposait au « Palazzo Grassi », à Visione et Colore en 1963; un choix de ses gouaches a figuré à Bruxelles, aux cimaises de la « Deutsche Bibliothek », en 1965). Il s'inscrit dans la tradition expressionniste allemande, avec quelque chose de la cruauté de Max Beeckmann, mais il tient, par ailleurs, de Fernand Léger la fermeté des formes et leur organisation. Il décrochera à l'unanimité le Prix de l'Unesco, décerné avant les autres prix de la Biennale, par un autre jury. Ce prix implique la reproduction d'une de ses toiles à 10.000 exemplaires et sa diffusion. **Günter Ferdinand Ris**, lui, est un vrai sculpteur qui sait ce que la ronde bosse veut dire. Ses volumes s'interpénètrent un peu comme ceux du Suisse,

Robert Jacobsen :
« Construction scintillante »,
1958.



Enrico Castellani :
« Surface blanche », 1966.



Etienne Martin :
« Tête et mains », 1951.



Horst Antes :
« Portrait avec masque rouge
et chapeau noir », 1965.



le magazine des arts

Robert Müller, mais il y a ici plus de rigueur dans l'invention et un grand souci de noblesse de la matière : marbre ou métal.

La France a raté son coup. Elle tenait un sculpteur et quel sculpteur ! **Etienne Martin**, le plus important peut-être de sa génération (il est né en 1913), puissant et lyrique comme un nouveau Rodin. Ses **Demeures** sont un appel vital de remontées aux sources. Ce sont des grottes. Elles signifient le sommeil, qui est un voyage au dedans de soi. Elles signifient l'abri biologique d'avant la naissance. Elles rassurent tout ce qui tremble en nous; elles protègent cette petite flamme qui vacille au fond de notre inconnu. Et, cependant, à Venise, mal présentées, elles n'ont presque pas de pouvoirs. Une des **Demeures** a été placée à l'extérieur du pavillon, si pauvrement que l'on dirait un meuble abandonné lors l'un emménagement hâtif. Martial Raysse vaut mieux que la sélection de la Biennale. Il représente le nouveau réalisme dans son aspect le plus positif. Je me souviens de l'Exposition du Musée municipal d'Amsterdam : couleurs inattendues, mais belles, simplicité des formes et originalité des thèmes, audace dans le recours à des procédés publicitaires, comme le néon, qui se trouvaient, par extrapolation, revêtus de fonctions magiques. L'hommage à Brauner se justifie du fait que la mort récente de ce dernier mais, ici encore, le choix eût pu être meilleur et l'accrochage plus soigné. Pourquoi avoir retenu Schneider dont, avec quelques années de recul, on voit qu'il a apporté peu de chose à l'abstraction lyrique et dont, au surplus, les dernières peintures ont une agressivité forcée ?

La Grande-Bretagne a opté pour la jeune génération : **Bernard Cohen** (né en 1933), **Harold Cohen** (né en 1928), **Robyn Denny** (né en 1930), **Richard Smith** (né en 1931) et **Anthony Caro** (né en 1924). J'aime beaucoup **Robyn Denny**. Ses compositions pleines de retenue sont toutes des variantes du même schéma et se chargent de résonance métaphysique. Ce sont des seuils. La palette, un peu sourde, est d'une grande finesse. La personnalité la plus marquante est, néanmoins, **Caro** qui jouit, d'ailleurs, d'une large notoriété en Grande-Bretagne (deux sur trois des sculptures exposées appartiennent à la « Tate Gallery »). Caro, qui fut passagèrement l'assistant de Henry Moore, a cependant, résolument tourné le dos à la statuaire anglaise moderne inscrite dans le sillage du grand maître. Ses montages de poutrelles d'aluminium s'allongent sur le sol ou occupent l'espace transversalement. Malgré leur aspect constructiviste, ils sont sensés définir un geste, un état d'esprit, une expérience vécue. La présence physique de ces sculptures agit par la polychromie très vive, par la rigidité des matériaux et par les dimensions qui les met sur le même

pied d'intégration spatiale que l'être humain. Ainsi, ce ballet immobile, autour duquel le spectateur se déplace, transforme ses relations avec l'espace.

Le choix des quatre artistes du pavillon américain semble avoir suscité pas mal de controverses aux Etats-Unis. J'avoue ne pas comprendre la raison de la très anodine présence de **Helen Frankenthaler** et de **Jules Olitski**. Pour **Ellsworth Kelly**, c'est autre chose car il est responsable d'un très authentique renouvellement du « hard edge painting ». A côté de la sienne, toutes les autres formes de monochromie deviennent futiles. Il est allé jusqu'au bout avec une intransigeance qui est souvent le fait des grands artistes. Renonçant aux formes monumentales en deux couleurs de jadis, il livre des plans absolument unis, qui signifient l'un par rapport à l'autre. Ses couleurs vives et pures développent une zone d'impact qui pèse sur le spectateur avec une force presque insupportable. Les moyens employés se situent à l'opposé de l'art optique puisque, ici, il n'y a aucun mouvement réel ou suggéré; cependant, la puissance vibratoire de la couleur atteint son maximum d'intensité. Cette peinture pure n'a plus guère de rapport, ni esthétique, ni formel, ni sociologique, avec le tableau, ce bien mobilier. **Roy Liechtenstein** n'est pas seulement un des principaux représentants du « pop » américain; comme tout créateur, il fait sauter les catégories. Ses principaux motifs sont puisés dans les bandes dessinées, mais les images sélectionnées sont les moins chargées d'anecdotes; arrachées à la suite dont elles font partie, elles perdent toute spécificité psychologique pour devenir un type aussi impersonnel qu'une coré grecque. Cette opération s'accomplit non sans arrière-pensée ironique, arrière-pensée qui éclate avec toute sa charge d'humour lorsque Liechtenstein prend pour objet une toile célèbre de Picasso : **La Femme au chapeau à fleurs** ou, encore, lorsqu'il s'en prend à la peinture gestuelle et, sous le titre de **Grande peinture** (avec jeu de mot : « Big painting »), inflige au tracé spontané du pinceau le même traitement qu'au « comic strip » : agrandissement géant, dépersonnalisation, imitation d'une trame obtenue par un procédé mécanique, qui arrêtent et figent le geste dans sa nudité. Quel que soit le motif, la stylisation est sévère. Le contraste entre l'épais graphisme noir et les plages de pointillé ou les aplats de couleur est soumis aux plus rigoureuses exigences de la composition. **Drowning girl**, fille aux cheveux bleus, prisonnière de l'arabesque des vagues, a autant de tenue qu'une estampe d'un maître japonais; chaque ligne a sa nécessité, chaque forme sa juste proportion et sa localisation adéquate. La composition répond aux normes du classicisme.

TEA-ROOM MELROSE

54, GALERIE LOUISE (entresol)

★ Ses pâtisseries et glaces surfinies

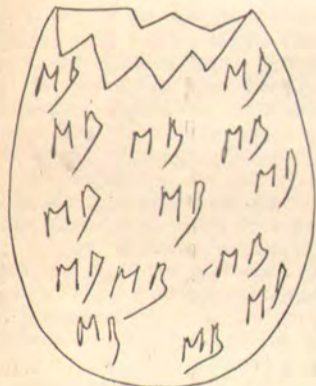
★ Son café renommé

Au lunch, Plats chauds et froids

Tél. : 12.05.85

COGEIME

s. a.

4, rue J.-B. Meunier - Bruxelles 18
Tél. (02) 45.70.81Expose tous les après-midi
du 27 septembre au 9 octobre**Marcel
BROODTHAERS****RÉPÉTITEUR UNIVERSITAIRE**(candidatures) - sér. référ.
Téléphone 47.81.14Je recherche doc. et grav. sur
Château de Bonne-Espérance
(Templiers) à Tihange (L.) et sur
le burg de Reinharstein-Rénastène
à Robertville (L.). Ecr. au bur.
du Journ. (n° 78) qui transmettra.

Le pavillon italien, c'est l'hydre aux cent têtes. Impossible d'en venir à bout. Une rétrospective Morandi, mort en 1964, presque trop vaste car, malgré sa qualité, il s'en dégage à première vue une impression de monotonie. Mais, lorsqu'on a visité toute la Biennale, et subi les assauts et les gags des troupes de choc — après le pavillon japonais et le pavillon autrichien (hideux Stenvert) — on revient avec joie vers cet îlot habité de flacons et de leurs ombres; on égrène les perles, toutes semblables et toutes différentes de cette œuvre discrète et secrète, on est mûr pour en savourer la sérénité. Une autre rétrospective d'un pionnier du Futurisme, **Boccioni**, est conçue pour permettre l'étude du développement d'une composition dynamique. Excellent ensemble, parcouru à regret trop vite. Au lieu de faire une sélection rappelant les étapes d'une carrière féconde, dont le rayonnement est considérable, **Fontana**, éternellement jeune, a joué la carte du risque. Il a donné l'image de sa démarche au détriment de celle de son accomplissement. L'ensemble, réalisé exprès pour la Biennale et dont l'idée a d'ailleurs été achetée par le Musée de Huston (Texas), est un nouveau manifeste du spatialisme. On pénètre, par une ouverture découpée en forme d'œuf, dans une salle, ovoïde elle aussi, et entièrement blanche. Dix tableaux blancs, entaillés au rasoir — des « tagli », comme les appellent les initiés — sont dos à dos dans des logettes d'une forme assez malencontreuse car l'ombre portée des murets latéraux abîme l'ombre de la fente pratiquée dans la toile. Au total, l'invention est belle mais sa réalisation est ratée. Je découvre avec joie toute une salle consacrée aux peintures-objets de **Del Pezzo**. Elles sont chargées de réminiscences de la période métaphysique de Chirico et Carra, mais l'élément ludique, cher à la génération « pop », s'y mêle. Certains reliefs dorés ou argentés ont une grande élégance; d'autres, avec une allure de bravoure, quittent la surface murale et lancent jusqu'au sol une échelle de couleurs. **Del Pezzo** a, comme **Fontana**, du brio dans l'invention, un panache de torréador entrant dans l'arène. **Castellani**, autre adepte du blanc piégé d'ombres, introduit depuis peu, dans ses surfaces ponctuées de pointes, un schéma en perspective qui simule une plongée en profondeur. Cette réminiscence heureuse des scénographies italiennes enrichit son œuvre de poésie. Par contre, **Scanavino** a, pour moi, perdu son « aura » en cédant à la vague de retour à des formes simples et monumentales. Il a fait un compromis en adoptant le cercle ou la cible comme fond pour les calligraphies dont il s'était fait un langage.

**les petits
pavillons**

Le Danemark n'a joué qu'une seule carte; elle est bonne et il l'a bien jouée. En accueil-

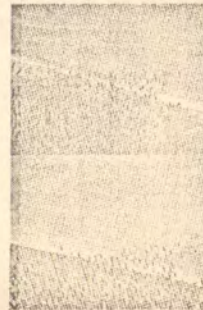
lant 47 sculptures de **Robert Jacobsen**, échelonnées de 1942 à 1966, il consacre une œuvre saine et robuste dont les aspects variés se complètent. Depuis 1948, Jacobsen travaille le fer. Il a su en infléchir toutes les techniques pour répondre, tour à tour ou simultanément, à toutes ses préoccupations. Celles-ci furent essentiellement constructivistes de 1948 à 1957 environ. Depuis lors, Jacobsen a voulu intégrer l'espièglerie du pays des elfes dans des réminiscences figuratives de son époque « Cobra ». Il a aussi mené des recherches dans le sens de la polychromie. Ses structures sont devenues plus dynamiques, plus lyriques, plus complexes, mais leur manière de s'établir dans l'espace marque toujours une même volonté d'équilibre, de subordination aux axes principaux. L'improvisation joue surtout aux bords des formes, dans leurs contours irréguliers et dans les accidents bienvenus de la soudure.

Très bien le pavillon belge, beaucoup de classe. Au lieu du pot-pourri que nous avons eu à déplorer très souvent, trois artistes seulement ont été choisis et, chacun dans son genre, excellents : **Gaston Bertrand**, **Lismonde**, **Reinhold**. La présentation est aussi aérée que le permet l'espace intérieur mal subdivisé (il serait vraiment temps de jeter bas des cloisons pour donner plus de liberté et de recul). Je ne commenterai pas ici les qualités respectives de ces artistes, on les connaît. Nous étions quelques-uns à croire que **Lismonde** aurait pu décrocher un prix pour le noir et blanc. Mais la probité n'est pas une vertu cardinale pour un jury surtout à l'affût de tout ce qui ouvre ou annonce de nouvelles voies. Parler bas, même pour délivrer un message exquis — ce qui est le cas pour **Gaston Bertrand** — ne sert à rien; on n'est pas entendu dans ce concert de clameurs. Or, précisément, il y avait un Belge dont la présence aurait correspondu à l'heure H de l'art moderne; c'est **Magritte**. Nous aurions pu lui donner la vedette au moment psychologiquement le plus favorable alors que Paris le redécouvre et que New York le consacre comme l'ancêtre involontaire du « pop ». Avec lui, cette année, si la Belgique s'était montrée opportuniste, elle aurait décroché peut-être un grand prix qui eût été la reconnaissance d'un état de fait. Dans deux ans, dans quatre ans, l'œuvre de **Magritte** sera toujours aussi exceptionnelle en soi, mais elle ne s'accordera probablement plus aussi parfaitement au climat de la Biennale.

Le Venezuela présentait **Soto**, plus que jamais en forme. Son mur-rideau, composé de tiges métalliques partiellement peintes en bleu, sur fond finement zébré, exprime une véritable poésie de l'espace. Cette œuvre novatrice s'inscrit dans une perspective qui lui confère déjà quelque chose de classique. Sa noblesse contribue à lui donner de la distance. **Soto** dédaigne les feux d'artifice d'effets optiques. On peut vivre, respirer, se recueillir entre ces parois mouvantes auxquelles l'air et la lumière naturelle font fête.

Ci-contre :

« Genoves : avance et recul », 1966.

Ci-contre, à droite : **Gaston Bertrand** :
« Sa Sainteté Pie XII », 1961.

PRESSE

quelques
rencontres

En dehors de ces pavillons qui se distinguent par un ensemble, la Biennale réserve toujours, au détour d'une salle, quelques rencontres bienvenues. Au pavillon espagnol, je découvre Juan Genoves (né à Valence en 1930). Ses toiles en camaïeu comportent des essaims de personnages lilliputiens, vus à vol d'oiseau, inscrits dans des formes géométriques simples : par exemple, dans le rectangle supérieur, une foule se précipite vers un but invisible; dans le rectangle inférieur, elle reflue en désordre, poursuivie par un ennemi invisible, lui aussi. Cette œuvre engagée est insolite et bouleversante. Dans le pavillon brésilien, Camargo aligne ses reliefs blancs, assemblages de tronçons cylindriques qui renvoient la lumière de saillie en saillie. Proche de l'art optique, il dérive vers l'objet surréaliste par la simultanéité des allusions à la flore sous-marine, à des paysages enneigés, à des visions entrevues à travers des étendues de ciel ou d'eau. Dans le pavillon des pays scandinaves, dont l'architecture en béton est la plus belle des Giardini, un peintre très remarqué : Fahlström, un Suédois qui vit à New York. Des silhouettes sont suspendues à des fils, devant un fond inégalement historié. L'intérêt se concentre sur les relations, tant anecdotiques que spatiales, de ces figurines entre elles. Certains groupes font penser à des rébus en images, d'autres ressemblent à une bande dessinée dont les éléments disloqués accidentellement, auraient été rassemblés par la logique de l'absurde. Il y a un côté Duchamp chez Fahlström qui a du voir le Grand verre et y prendre son bien. Mais l'introduction réelle de la troisième dimension, l'idée de fabriquer des pièces magnétiques pour ce puzzle, le fait que les éléments peuvent être combinés de plusieurs manières et que l'histoire est donc transformable, ces apports enrichissent l'œuvre, tant sur le plan plastique que par d'autres prolongements psychologiques. Moins surprenante, la salle réservée au sculpteur péruvien Guzman, révèle une œuvre de haute qualité. Les petites pièces ont tout ce qu'il faut pour séduire les amateurs.

des prix
et des mérites

On voit que la Biennale se présente comme un aperçu récapitulatif de l'art contemporain, incomplet, désordonné mais particulièrement stimulant et varié. Faire la juste part des mérites de chacun est presque impossible. Attribuer des prix, c'est trancher dans le vif et accepter l'arbitraire. On parle beaucoup et, je crois, à tort, des groupes de pression, des combinaisons de coulisses. Cela joue au niveau de la sélection des artistes et de la présentation des pavillons, peut-être au niveau du choix du jury, c'est-à-dire avant la Biennale.

Mais lorsque le jury passé de pavillon en pavillon, ou bien les jeux sont faits et les controverses éliminées, ou bien la situation est moins claire et, alors, les préventions personnelles, les idéologies divergentes, la canicule, la fantaisie sont des grains de sable qui vont faire grincer les délibérations et assurent le triomphe d'un compromis imprévisible.

Côté sculpture, le résultat fut celui qu'on escomptait. Deux artistes méritaient amplement le prix : il y eut donc deux prix au lieu d'un seul : Etienne Martin et Robert Jacobsen. Curieux hasard qui fait une paire de ces deux créateurs. Etienne Martin, peut-être génial, Jacobsen moins illuminé, mais un artiste complet et un technicien irréprochable.

Fontana ne pouvait avoir le 1^{er} Prix international de peinture qui, à Venise, n'est jamais donné à un Italien. Il reçut donc le Prix de la Commune de Venise (2 millions de lires, comme les autres grands prix). Son ensemble ne justifiait pas d'autre distinction, eût-on pu la lui attribuer. Ce n'est d'ailleurs pas l'œuvre, mais le comportement qui fut couronné. L'esprit créateur de Fontana, expérimental, servi par une aisance et un savoir-faire remarquables, est toujours ouvert sur l'avenir et c'est en cela qu'il mérite notre admiration.

A la stupéfaction générale, le Grand Prix de Peinture fut attribué à Julio Le Parc, Argentin, 38 ans. Lorsque son nom avait commencé à circuler de bouche à oreille, chacun, en le répétant, croyait à un faux bruit. Le plus incrédule n'était autre que Le Parc lui-même qui se reposait au Lido du montage difficile de son exposition. Puisqu'on prévoyait deux prix de sculpture, tout le monde s'imaginait que le prix de peinture ne serait pas attribué. Déception des partisans de Liechtenstein, amertume des amis de Raysse : rien qui ne fut dans l'ordre. On se sentait moins cuirassé contre la désolation de Soto qui voyait le prix échoir à un artiste d'une tendance proche de la sienne, plus jeune et auquel il avait le sentiment — à juste titre — d'avoir montré la voie.

Le Parc, bien qu'il ait reçu une formation de peintre, a complètement renoncé à la peinture au profit d'un type de création plastique encore expérimental. Il est co-auteur du Groupe de Recherche d'Art visuel, formé à Paris en 1960, dont les réalisations les plus spectaculaires ont été montrées à Paris lors de la Biennale des Jeunes, en 1963, dans une sorte de baraque foraine revue et corrigée par des artistes mathématiciens épris de véritable merveilleux. Ce qu'il donne à voir à Venise est du même ordre : formes en vibration qui participent de l'art optique, mobiles, écrans animés de projections lumineuses qui font et défont une architecture d'ombre, jeux de miroirs, lunettes déformantes, bouliers à surprise, accessoires à ressort. Au-delà du spectacle et du jeu se cachent des intentions très sérieuses et très ambitieuses. Le Parc est un chercheur qui tend à créer, non plus des œuvres d'art ou des objets, mais « des situa-

tions visuelles nouvelles et variables », basées essentiellement sur l'instabilité de l'œuvre, sur son caractère non définitif qui établit des rapports plus directs avec le spectateur puisque celui-ci est appelé à participer. Il est en quête de moyens nouveaux de communication avec le grand public. Il ne veut plus produire à prix d'or pour une élite, mais solliciter l'homme de la rue, l'homme moderne dont l'œil, l'esprit, les appétits ont été formés par la civilisation technique et notamment par la télévision.

Tout cela est passionnant et Le Parc est, sans doute, parmi les jeunes plasticiens d'aujourd'hui une des personnalités les plus attachantes par ses dons et par la pureté de son propos, celui qui mérite le plus notre confiance. N'empêche que la décision du jury a un caractère paradoxal. Ce prix, destiné à un peintre, est donné à un artiste qui ne veut plus être peintre. Ce prix, qui est généralement un prix de consécration, est donné à un jeune, en pleine évolution, dont les réalisations, plus ou moins réussies suivant les cas, se confondent avec de purs divertissements. Ce prix, qui couronne le plus souvent une œuvre aboutie, distingue ici une démarche expérimentale. Cette démarche rompt avec les traditions artistiques, mais moins radicalement qu'on ne pourrait le croire, car elle était annoncée par les prises de position de certains aînés, tels Vasarely et Soto. Ce qui est plus développé chez Le Parc, c'est le côté récréatif, c'est-à-dire celui qui est le plus facilement accessible, mais qui plaît ou qui choque selon le caractère et l'âge. C'est aussi la base scientifique et technique de la création, c'est-à-dire des éléments d'ordre extra-esthétique. Fait plus ambigu encore, la décision du jury met en vedette une individualité qui a toujours eu le désir de s'effacer devant une équipe. Son œuvre est conditionnée par le travail de cette équipe. Non seulement Le Parc le déclare hautement, mais il va plus loin puisque le programme du Groupe remet en question « le rôle surestimé de l'artiste créateur ».

Pour toutes ces raisons, le grand prix de peinture implique, de la part du jury, un engagement bien plus profond que lorsque le choix se fait entre un Hartung et un Fautrier. A moins qu'épuisé de fatigue, il n'ait tout simplement été pris au piège des bouliers à ressort, le jury entend consacrer l'éclatement des catégories traditionnelles — peinture, sculpture, arts du spectacle — comme un fait accompli. Il souhaite servir, par surcroît, cette « ouverture pouvant amener le dépassement de l'antinomie Art-Grand Public », ouverture tentante mais qui peut impliquer de nombreuses concessions. Il accorde l'imprimatur à une expérience qui déborde largement du plan esthétique, entre dans le domaine social, modifie la place de l'art dans la société et, dès lors, sa signification. On voit rarement un jury prendre de tels risques. « Crazy Venice, daring Venice. »

f.-c. legrand

Lichtenstein devant une de ses œuvres.

Roy Lichtenstein :
« Grande peinture », n° 6, 1965.Marcel Broodthaers, qui expose en ce moment à Bruxelles,
en tête-à-tête avec Martial Raysse à la Biennale.