

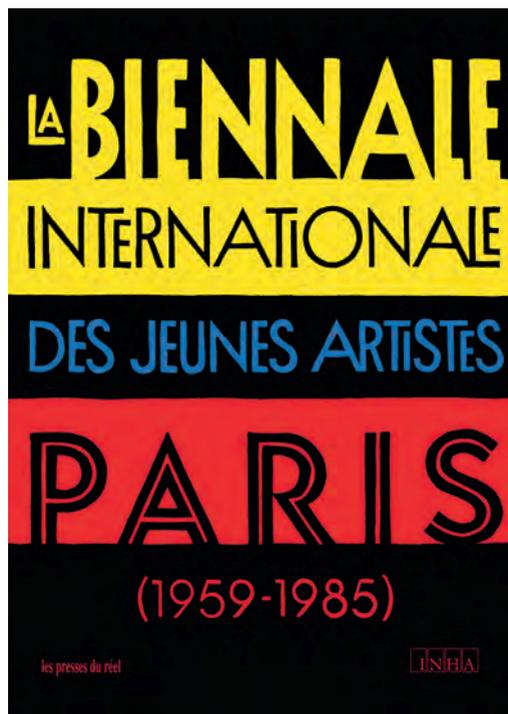
Elitza Dulguerova (dir.), *La Biennale internationale des jeunes artistes. Paris (1959-1985)*

Paris et Dijon, Institut national d'histoire de l'art
et Les Presses du réel, 2023, 656 pages, illustrations,
34 euros

La Biennale de Paris n'appartient ni aux grandes manifestations fondatrices de l'art contemporain, ni à la génération postérieure des biennales globalisées qui se sont multipliées depuis les années 1990. Elle n'est ni un instrument d'affirmation de la modernité occidentale, comme la Documenta de Kassel à ses débuts, ni un lieu de remise en cause de son hégémonie, comme l'ont été les biennales de São Paulo ou de La Havane. Dédiée aux jeunes artistes (âgés de moins de 35 ans) et aux nouvelles scènes artistiques, elle est néanmoins située dans une vieille capitale culturelle européenne et coloniale, où l'on promouvait surtout depuis 1945 les gloires anciennes de l'École de Paris. Cette position incertaine explique sans doute qu'elle soit tombée dans l'oubli depuis sa dernière édition en 1985.

C'est ce à quoi entend remédier l'ouvrage dirigé par Elitza Dulguerova, point final d'un programme de recherche mené entre 2017 et 2021 à l'Institut national d'histoire de l'art (Paris), avec le soutien des Archives de la critique d'art (Rennes) et de la bibliothèque Kandinsky (Paris)¹. Riche de nombreux documents, images et témoignages, harmonisés par le camaïeu de jaunes d'une mise en pages originale, ce livre réunit une trentaine de textes, scandés en trois séquences chronologiques : « Les débuts de la Biennale de Paris (1959-1969) », « Les éditions expérimentales (1971-1977) » et « L'heure des bilans (1977-1985) ». Cet imposant travail collectif ne se présente cependant pas comme la simple réévaluation d'une biennale précoce et ignorée. Il fait plutôt de l'étude de cette manifestation une clef d'entrée dans les enjeux multiples qui traversent l'histoire mondiale des arts visuels des années 1950 aux années 1980. Il se situe ainsi à la croisée de deux champs de recherche en plein essor : l'histoire des expositions et, en particulier, des biennales, devenues des lieux centraux de formation des valeurs dans l'art contemporain² ; et l'élargissement de l'histoire de l'art du xx^e siècle au-delà du cadre occidental étroit qui a longtemps prévalu³.

Les nombreuses études de cas consacrées aux sections internationales de la Biennale offrent en effet d'instructifs éclairages sur des scènes artistiques très



diverses (Yougoslavie, Mexique, Afrique du Sud, Chine, parmi bien d'autres). Le grand intérêt de l'ouvrage est de corriger les approches stéréotypées des géographies de l'art moderne et contemporain, en particulier les oppositions figées entre Est et Ouest ou entre démocraties libérales et régimes autoritaires dans leurs rapports à l'avant-garde. Cette démarche tire parti des spécificités de la Biennale de Paris, qui a fait une grande place aux pays de l'Est. La situation particulière de la France, moins atlantiste que d'autres pays du bloc occidental, et les engagements communistes de certains responsables culturels français atténuent le clivage Est-Ouest, qui structure bien plus fortement la vie artistique états-unienne ou ouest-allemande à la même époque. Ces dernières années, d'importantes publications (à commencer par les travaux de Mathilde Arnoux⁴ et de Jérôme Bazin⁵, qui signent chacun un texte introductif) ont jeté de nouveaux éclairages sur l'art des pays communistes et souligné la variété de leurs situations respectives, contre l'idée répandue d'un bloc monolithique fermé sur soi et dominé par un art de propagande esthétiquement nul. Ainsi, alors que les envois bulgares à Paris restent soumis à un strict respect des codes de l'art officiel soviétique (Irina Genova), la Pologne (Agata Pietrasik et Piotr Slodkowski) ou la République démocratique allemande (Julie Sissia) parrainent

des artistes moins conventionnels, à tendance abstraite ou surréaliste, tandis que la Roumanie passe d'un art conformiste dans les années 1960 à une « synchronisation » (p. 258) dans les années 1970 avec les tendances conceptuelles qui dominent l'actualité artistique à l'Ouest (Magda Predescu).

Au fond, la principale ligne de clivage, note Juliane Debeusscher, est moins celle entre Est et Ouest qu'entre ce qu'on appelle alors les pays industrialisés et le tiers-monde. C'est ce que met en lumière la réorganisation de la Biennale de Paris au tournant des années 1970, lorsque l'emblématique Georges Boudaille prend sa direction. Ce moment charnière est au cœur de nombreuses contributions, d'abord parce qu'il s'accompagne d'une redéfinition des modes de sélection. La juxtaposition de sections nationales officielles – sur le modèle des pavillons de la Biennale de Venise – est abandonnée au profit d'un système de sélection « centralisé » et « démocratique » (p. 375) : une commission de critiques d'art et de conservateurs de musées est assistée dans ses choix par un système de correspondants internationaux, apportant des informations sur la création artistique dans de nombreux pays. Or, la centralisation de la sélection a pour résultat inattendu de resserrer sa couverture internationale. Elle contribue en effet à uniformiser les critères d'évaluation – l'un des buts de la manœuvre étant de réduire l'éclectisme jugé parfois médiocre des sections internationales –, désormais circonscrits aux valeurs d'un avant-gardisme très occidental-centré. Boudaille explique ainsi que « le monopole de la recherche est le privilège des artistes qui travaillent dans les pays parvenus à un stade de développement économique avancé » (p. 173). Les artistes africains sont les premières victimes de cette réforme : Maureen Murphy souligne le contraste entre les contributions notables d'artistes ivoiriens ou sénégalais dans les années 1960 et leur complète disparition dans les années 1970. Quant aux représentants indiens, ils protestent en 1977 contre un « état d'autocratie culturelle » (p. 384) excluant les voies de développement autonomes de l'art dans les pays non occidentaux. Comme le montrent les articles d'Aurore Buffetault et d'Annabela Tournon Zubieta sur les participations sud-américaines, les artistes issus des périphéries sont confrontés à un système de pressions contradictoires : lorsqu'ils entrent en dialogue avec les avant-gardes occidentales, ils se voient reprocher un manque d'originalité ou d'authenticité, mais s'ils s'en écartent, ils sont à nouveau réduits à un art folklorique marginalisé. Le cas de la Biennale de Paris indique donc que la consolidation d'un champ transnational de l'art peut être paradoxalement corrélée à une diminution de la diversité des nations représentées. À cet égard,

l'un des mérites de ce volume est de montrer que le monde de l'art n'a pas suivi un processus linéaire de mondialisation depuis 1945, mais plutôt que se succèdent et se superposent, selon les périodes et les lieux, différents types d'internationalité, avec leurs hiérarchies, leurs frontières et leurs modalités de circulation spécifiques.

La fin des sections étrangères au profit d'une sélection unifiée affaiblit en revanche les contrôles officiels. Boudaille parvient ainsi, explique Juliane Debeusscher, à montrer à Paris des artistes est-européens dissidents. Paula Barreiro López s'intéresse, quant à elle, à l'inclusion d'artistes espagnols contestataires à cette période, alors que le régime franquiste parvenait auparavant à utiliser la Biennale comme une vitrine de légitimation. Plus généralement, cette réorganisation – c'est toute son ambivalence – permet à la manifestation d'accomplir la mission prospective pour laquelle elle avait été créée. Fondée avec un critère d'âge des artistes exposés, dans l'idée de sortir la scène artistique parisienne du risque de déclin qui la menaçait, la « Biennale des jeunes » devient véritablement un lieu d'exposition de l'art jeune, c'est-à-dire novateur, dans les années 1970. Plusieurs articles sont ainsi consacrés à la place accordée à de nouveaux médiums et tendances de la création contemporaine : performance (Clélia Barbut), poésie (Julia Raymond), art sonore (Anne Zeitz), architecture (Hélène Jannièr). Alors que la Biennale était apparue à une période où aucune institution publique ne montrait d'art actuel dans la capitale française, c'est assez logiquement qu'elle disparaît dans les années 1980, après que la création du Centre Pompidou lui a fait perdre sa raison d'être – la Biennale de Lyon a d'ailleurs été fondée en 1991 comme son héritière décentralisée.

Pourtant, la Biennale de Paris reste depuis perçue comme un relatif échec, y compris dans certaines contributions du volume. Elle a été, de fait, freinée par des moyens financiers très inférieurs à ceux des manifestations internationales qu'elle entendait concurrencer, signe du soutien limité que lui accordaient les officiels qui l'ont pourtant créée. Inaugurée par André Malraux, l'année où est fondé le ministère des Affaires culturelles, la Biennale de Paris ne doit pourtant rien au ministre-écrivain, comme l'explique dans son article Justine Jean : elle a été imaginée dès 1957 par les responsables de la politique des beaux-arts de la IV^e République, qui espéraient ainsi remédier au décrochage international de la place parisienne qu'ils avaient eux-mêmes provoqué. Le choix de n'exposer que de jeunes artistes apparaît donc plus comme une distinction opportuniste vis-à-vis des biennales rivales de Venise et de São Paulo que comme un véritable engagement en faveur de l'art contemporain. Un quart

de siècle plus tard, la Biennale de 1985, qui engloutit définitivement le budget de la manifestation, abandonne d'ailleurs le choix de la jeunesse au profit d'artistes stars et de scénographies spectaculaires. Une partie des officiels français semble n'avoir jamais pleinement endossé l'identité originale de la Biennale de Paris : celle d'une exposition dédiée aux artistes émergents et aux expérimentations incertaines, avec pour contrepartie logique un caractère hétéroclite et désordonné, une réception critique inégale, un rayonnement international limité. Pourtant, souligne Alfred Pacquement, la plupart des grands noms de la période y ont montré leurs premières œuvres et certaines éditions ont été novatrices, comme celles de 1971 et 1973, sur lesquelles s'attardent plusieurs textes. Mais elles n'ont pas atteint la dimension légendaire de la Documenta de 1972 conçue par Harald Szeemann, devenue rapidement le grand modèle à suivre. C'est aussi à cette aune que la Biennale de Paris est jugée défavorablement. Elitza Dulguerova souligne la « fausse neutralité » (p. 614) de la manifestation parisienne, sans « vision » curatoriale, qui l'aurait laissée engoncée dans un format désuet de type « Salon » (p. 281), alors que les biennales évoluent à cette période vers une « interprétation thématique » des pratiques artistiques contemporaines, comme l'explique Federica Milano (p. 374). On pourrait voir *a contrario* la direction collégiale de la Biennale et son système de correspondants – un « *unicum* dans l'histoire administrative des manifestations internationales » (p. 372) – comme une alternative au modèle de Szeemann, celui d'une direction artistique assez autocratique, d'ailleurs dénoncée par les artistes (Daniel Buren, Robert Morris, Robert Smithson...) qui ont pris part à la Documenta en 1972. En ce sens, le cas de l'inclassable Biennale de Paris offre rétrospectivement des pistes de réflexion sur la démocratisation des fonctions de commissariat d'exposition et la pluralisation des voies de la reconnaissance artistique à l'échelle internationale, à un moment où la « biennalisation » de l'art contemporain est en débat.

/ Nicolas Heimendinger, enseignant à l'université Paris-Cité et membre du laboratoire Arts des images et art contemporain de l'université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis

Notes

- 1 Ce programme a aussi abouti à une exposition au Centre Pompidou en 2021, « Un espace pour autre chose : la Biennale de Paris (1959-1985) », et à un très utile *Portail de recherche dans les archives de la Biennale de Paris* [bdp.inha.fr]. Des comptes rendus et captations vidéo du séminaire de recherche organisé par Elitza Dulguerova, « 1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris », dont sont issues de nombreuses contributions de l'ouvrage, sont également disponibles en ligne [bdp.hypotheses.org].
- 2 À côté des nombreuses études de cas dédiées à une manifestation particulière, on peut citer, sur le phénomène des biennales d'art contemporain : Elena Filipovic, Marieke van Hal et Solveig Ovstebo (dir.), *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Bergen et Ostfildern, Bergen Kunsthall et Hatje Cantz, 2010 ; Charles Green et Anthony Gardner (dir.), *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2016 ; Caroline A. Jones, *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017.
- 3 Si la littérature à ce sujet est particulièrement abondante, on peut signaler, parmi les réflexions les plus récentes sur la globalisation de l'art contemporain : Larissa Buchholz, *The Global Rules of Art: The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*, Princeton, Princeton University Press, 2022 ; Flavia Frigeri et Kristian Handberg (dir.), *New Histories of Art in the Global Postwar Era: Multiple Modernisms*, New York, Routledge, 2021 ; Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l'art contemporain. Une histoire mondiale (1945-1970)*, Paris, CNRS, 2021.
- 4 Mathilde Aroux, *La Réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2018.
- 5 Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny et Piotr Piotrowski (dir.), *Art Beyond Borders: Artistic Exchanges in Communist Europe (1945–1989)*, Budapest, Central European University Press, 2016.