

## La Biennale de Venise L'art comme art

Andrée Paradis

Volume 27, numéro 108, automne 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54415ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paradis, A. (1982). La Biennale de Venise : l'art comme art. *Vie des arts*, 27(108), 41–42.

LA BIENNALE  
DE VENISE

# L'ART COMME ART

Andrée PARADIS



**L**a persistance de l'œuvre, une des lignes de force de la Biennale de Venise, plusieurs critiques et amateurs passionnés y croyaient en silence, en dépit des démonstrations turbulentes d'une avant-garde et d'une transavant-garde assiégeant à peu près toutes les cimaises et les surfaces des grandes manifestations internationales depuis plus d'une décennie. Il a fallu la détermination du regretté directeur Luigi Carluccio, qui en a fait en quelque sorte son testament spirituel et qui s'était entouré d'une équipe de loyaux collaborateurs parmi lesquels on retrouve Anne d'Harnoncourt, Dan Haulica, Jean Clair, pour risquer une Biennale où la figuration et la peinture-peinture retrouvent leur place. Fidèle aux intentions de Luigi Carluccio, la Commission a favorisé le retour de plusieurs marginaux qui ont exposé longtemps dans l'ombre, entourés seulement du soutien de leurs fidèles et de quelques critiques et conservateurs de musées.

Une Biennale sans gadget, sans cacophonie et où l'évidence d'un virage important éclate presque sagement, une manifestation artistique où les nouvelles solutions picturales bénéficient du plus grand climat de liberté, c'est sans doute ce que les visiteurs ont pu apprécier, au cours de l'été, à la Biennale de Venise (l'ancêtre des biennales, dont la création remonte à 1895) qui s'est tenue dans les Giardini, à quelques pas de la place Saint-Marc. Symbole d'accueil par excellence, la sculpture monumentale d'Alejandro Otero, du Venezuela, estampille la Biennale 82 et définit par sa dimension un dialogue de l'homme avec l'univers, avec les éléments de la nature appréhendés et non pas domestiqués dans une perspective cosmique. Art à la mesure d'un contact métaphorique avec la dévorante réalité de l'énergie qui symbolise notre époque.

Dans les Giardini, l'exposition se divisait en deux parties: la première, comprenant les quarante-deux invitations faites par la Commission pour le pavillon international; la seconde, les expositions organisées dans les pavillons nationaux par trente-six pays responsables de leurs choix. Dans les deux cas, cela a donné lieu à une représentation richement variée. L'intérêt particulier du pavillon international résidait dans les critères de choix qui, au plan international, sont plus généraux et obéissent à des données particulières qu'on souhaite souligner. En 1982, on a voulu donner la préférence à la qualité des expériences qui définissent les étapes importantes de l'art moderne et attirer l'attention sur la reconsidération du métier qui est en train de s'opérer. Entre Szafran, Mason, Rouan, Riopelle, Music, Arikha, Cuevas, Olivier, Roux, Petlin, Theimer, Ferroni, un monde de différences existe, mais aussi une nécessité de rapports entre les œuvres qui aident à les mieux définir. Et ce qu'il faut continuellement rechercher, n'est-ce pas la relation étroite entre l'art et la culture?

Dans les pavillons, trente-sept pays étaient représentés par 252 artistes et par plus de 2 000 œuvres. Le Canada n'était pas à la traîne en présentant le peintre Paterson Ewen, ancien Montréalais, qui a fait le passage de l'abstrait au nouveau figuratif depuis qu'il habite London, Ontario. Ses œuvres reflètent «la simplicité descriptive des schémas vastes et complexes»<sup>1</sup>. Neuf grandes toiles, des images récentes d'Ewen, dans lesquelles la nature prend force, l'exaltation des éléments de l'orage, du vent, liés à la joie de l'imaginaire, à la présence des symboles mythiques. Les présentations des autres pavillons, dont la moitié au moins étaient excellentes, mériteraient d'être détaillées à

1. Helena ALMEIDA (Portugal) *Spazio Spesso*.

Photo noir et blanc imprimée sur toile; 3 m 10 x 2.

fond. Nous nous limiterons à *L'Hommage à Thomas Mann et au Lido*, de Madlener, au Pavillon de la Belgique; les structures en bois d'Icawanata et les délicates œuvres sur papier en forme de cerfs-volants de Yoshio Kitayama, au Pavillon du Japon; les impressions sur toile d'Almeida au Pavillon du Portugal; l'exposition particulière consacrée à Alejandro Otero, au Pavillon du Venezuela et les sculptures dionysiaques de Barry Flanagan du Pavillon de la Grande-Bretagne. Les États-Unis ont voulu rendre hommage au *land-art* Robert Smithson, qui est mort à l'âge de 35 ans, en 1973, dans un accident d'avion.

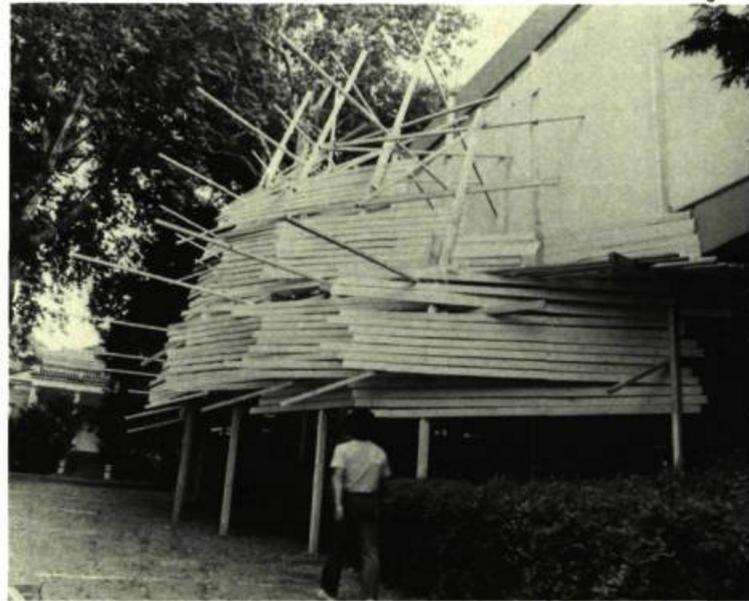
Enfin, complétant la Biennale, mais en dehors des Giardini, une exposition particulière du catalan Antoni Tàpies, à la Scuola Grande di San Giovanni l'Evangelista et l'importante exposition de 80 jeunes artistes rassemblés par Tomasso Trini au Maggazine del Sale de Zattere et à la Cantiere Navali de la Giudecca. Tout ce qui se produit en néo-expressionnisme y était représenté. On y distinguait d'un côté, pour bon nombre d'expériences, un climat d'hésitation et de tâtonnement, de tableaux bâclés, où les influences futuristes et fauvistes, de même que des rappels de la nouvelle objectivité se confondent; d'autre part, un groupe qu'on trouve chez les Italiens (Mariani), chez les Anglais également, s'en tient au perfectionnement des techniques des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles et traduit une mythologie sans ancrage dans une réalité, ce qui en fait un nouveau kitsch.

La théorie n'était pas au rendez-vous de Venise; les œuvres avaient à se défendre par elles-mêmes, par leur unique présence. Est-ce l'amorce d'un nouveau dialogue entre le public et l'œuvre ou la mémoire d'une expérience unique à Venise?

1. Jessica Bradley, Préface au catalogue de l'exposition.

2. Yvan THEIMER (Tchécoslovaquie)  
Paysage, 1977-1980.

3. Tadashi KAWAMATA (Japon)  
Installation à l'extérieur du pavillon national.



## FILM D'ART ET TÉLÉVISION

René ROZON



Quels sont les paramètres de l'icône électronique? Voilà ce que tentait de circonscrire le colloque ayant pour thème *L'Art contemporain à la télévision - Analyse, diffusion et création*, présenté dans le cadre de la Biennale de Venise. Organisé par les efforts conjugués du Conseil International du Cinéma et de la Télévision (CICT) de l'UNESCO, du Conseil Audiovisuel Mondial pour l'Édition et la Recherche sur l'Art (CAMERA), du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS Audiovisuel) et de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), trois jours de débats intenses regroupaient, du 12 au 14 juin 1982, figures de proue (Sisto Dalla Palma, directeur de la Biennale, Enrico Fulchignoni, président du CICT, Dan Haulica, président de l'AICA, et René Berger, président de l'Association Internationale pour la Vidéo dans les Arts et la Culture (AIVAC)), producteurs (Reiner Moritz, Giulio Macchi), réalisateurs (Erwin Leiser, Titus Leber, Wibke von Bonin, Jean-Michel Meurice) et critiques d'art (Georges Charbonnier, Vittorio Fagone, Jacques Leenhardt). Les discussions étaient agrémentées de films d'art en provenance de plusieurs pays.

Ont été relevés quatre modes de présentation de l'art contemporain à la télévision: l'information (brève transmission de renseignements), la documentation (faits saisis sur le vif), l'éducation (à visée pédagogique) et la création (vision intuitive). L'analyse des films présentés a permis de vérifier que chacune de ces méthodes exerce une action spécifique sur le traitement du sujet, la transposition de l'œuvre d'art à l'écran et le choix des plans. Il y a donc une stratégie de l'image. Par exemple, une des constantes du film d'art consiste à montrer (documentation) plutôt qu'à démontrer (éducation). Voulant pénétrer sa sensibilité, on filme l'artiste à l'œuvre, veillant à ne pas interrompre le processus de création en cours (Pierre Soulages, Jean-Michel Meurice, France). L'inconvénient de cette démarche, selon certains experts, réside dans son recul excessif, sa trop grande passivité, et par conséquent son manque d'engagement visuel. Par ailleurs, lorsqu'il s'agit de démontrer, on préfère un solide scénario à l'improvisation saugrenue (David Hockney on Van